Archéologie, typographie et mise en scène du générique de films : les apports de Kyle Cooper

Sara Piri

▶ **To cite this version:**

Sara Piri. Archéologie, typographie et mise en scène du générique de films : les apports de Kyle Cooper. Art et histoire de l'art. Université Paris-Est, 2016. Français. NNT : 2016PESC0029 . tel-01739255

HAL Id: tel-01739255
https://theses.hal.science/tel-01739255

Submitted on 20 Mar 2018

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

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

UNIVERSITÉ PARIS-EST

ÉCOLE DOCTORALE « Cultures et Sociétés »
Littératures, Savoirs et Arts (LISAA)

ARCHÉOLOGIE, TYPOGRAPHIE ET MISE EN SCÈNE DU GÉNÉRIQUE DE FILMS : Les apports de Kyle COOPER

THÈSE
Pour l'obtention du titre de
DOCTEUR de L'UNIVERSITÉ PARIS-EST
MENTION : Arts

Présentée par **S A R A P I R I**

Soutenue le 25 juin 2016
ENS Louis-Lumière

Dirigée par : **Giusy PISANO**

Codirigée par **: Martin LALIBERTÉ**

Jury :

M. Jean-Loup Bourget, Professeur à l'École Normale Supérieure (Rapporteur)
Mme Réjane Hamus-Vallée, Maître de conférences, habilitée à diriger des recherches à l'Université d'Evry (Rapporteur)
M. Martin Laliberté, Professeur à l'Université Paris-Est Marne-La-Vallée.
Mme Isabelle Le Corff, Maître de conférences, habilitée à diriger des recherches à l'Université de Bretagne Occidentale (Examinatrice)
Mme Giusy Pisano Professeure à l'École Normale Supérieure Louis-Lumière.
M. Marc Vernet, Professeur à l'Université Montpellier 3 Paul Valery.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier tout particulièrement ma directrice de thèse, Madame Giusy Pisano pour la confiance qu'elle m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral, pour ses multiples conseils et toutes les heures qu'elle a consacrées à sa relecture. J'aimerais également lui dire à quel point j'ai apprécié sa grande disponibilité et son aide qui m'ont permis d'achever cette thèse commencée il y a longtemps. Enfin, j'ai été extrêmement sensible à ses qualités humaines et à sa compréhension tout au long de ces années de recherche, perturbées par de multiples contretemps.

Je remercie vivement Monsieur Martin Laliberté pour avoir accepter de codiriger ma thèse, pour son soutien, sa gentillesse et le profond 'intérêt qu'il a manifesté à l'égard de mon travail.

Je voudrais également remercier tous les membres du jury qui ont consacré un temps précieux à la lecture de ma thèse et me font l'honneur de juger mon travail.

Résumé

Cette thèse propose une étude sur la relation entre les arts graphiques et le cinéma à travers une observation analytique du générique de film en tant que fragment cinématographique hybride présentant un entremêlement ou encore une rencontre entre les éléments graphiques et les éléments filmiques. Par cette étude nous interrogeons le générique d'ouverture de film, de l'apparition de la cinématographie aux expériences plus contemporaines, en suivant l'évolution d'une forme à la fois graphique et cinématographique reposant sur une frontière technique constamment mouvante grâce aux multiples innovations technologiques.

Dans ce travail, nous nous intéressons aux fonctions, typologies, typographies et mises en scène du générique d'ouverture, ainsi qu'aux différents éléments le composant, qui s'expriment selon des modalités à la fois historiques, techniques et esthétiques. L'esthétique de la typographie et son évolution font l'objet d'une attention particulière.

Cette thèse se concentre particulièrement sur Kyle Cooper et plus spécialement sur le générique d'ouverture de *Se7en*, remarquable par son style de typographie cinétique ainsi que son incroyable tour de force technique et esthétique.

Notre objectif est de démontrer, à travers les développements graphiques et filmiques du générique d'ouverture, à quel point les apports de Kyle Cooper pour l'art de sa conception sont fondamentaux et considérables. Cooper a contribué à la renaissance de l'art du générique de film à la suite de Saul Bass, dans les années 1950.

Mots clés : arts graphiques - cinéma - Kyle Cooper - générique - logotype - Saul Bass - titre de film – typographie - typographie cinétique.

Abstrats

This thesis proposes a study of the relation between graphic art and cinema through an analytical approach of film opening credits as a hybrid cinematographic fragment with a reunion of graphic elements and cinematographic elements. Through this study, we will analyze opening credits, from the beginning of cinema until contemporary experiences, following the evolution of a from simultaneously/both graphic and film based on a technical line constantly shifting with innovations.

In this work, we are also interested in fonctions, types, typography and staged opening credits, elements which are expressed according to historical, technical and aesthetic modes. The aesthetics of typography and its evolution are the subject of a particular attention.

This thesis focuses specifically on Kyle Cooper and more precisely on the opening credits of Se7en with its outstanding style of kinetic typography and its incredible aesthetic and technical tour de force.

Our goal is to prove the significance of Kyle Cooper's contribution and why his contributions for art of the generic design are so fundamental and substantial across graphic developments and opening credits. Cooper had an important part in the rebirth of the art of film credits with Saul Bass in the 1950s.

Keys words : *Graphic arts - Cinema - Kyle Cooper - Film Credits - Logotype - Saul Bass - Film's title - Typography - Kinetic Typography*

Sommerie

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE : Une archéologie du générique du film

CHAPITRE I : Du générique sur plaque fixe au générique en mouvement 21

1. Les arts graphiques et la cinématographie 24
2. Les intertitres 34
3. Les cartons d'ouverture 37
4. Les années 1920-1940 : Son, montage et animation 45
    4.1. Les génériques sonorisés 47
    4.2. Les techniques de montage et d'animation 52
5. Les années 1940-1960 59
    5.1. Le tournant : Saul Bass 64
    5.2. Maurice Binder 79
    5.3. Pablo Ferro 81
    5.4. Les autres créateurs remarquables des années 1960 84
6. Des années 1970 jusqu'à aujourd'hui 88

CHAPITRE II : Définitions et fonctions du générique de film 95

1. Les éléments lisibles 97
2. Les éléments audibles 98
3. Les logos des firmes de production 102
4. Le titre du film 107
5. Les noms des participants 109
6. Une partie intégrante du film (Un fragment du film) 111
7. Le générique/ rideau théâtral 114
8. Zone intermédiaire aux résonnances émotionnelles 116
9. Le générique/paratexte 121
10. Les indications de lieux, de temps ou du thème du film 125

CHAPITRE III : Les formes clichées des génériques 129

1. Le générique - livre ou générique-imprimé 129
2. Le générique - passage 136
3. Le générique - drapeau 142
4. Le générique - décor 151
5. Le générique - écriture 154
6. Le générique - motif 157
7. Le générique - incrustation 162

CHAPITRE IV : Classification typologique des génériques d'ouvertures 164

1. A. Le générique classique 164
   - 1.1. Le générique parlé 167
   - 1.2. Le générique en plan-séquence 169
   - 1.3. Le générique en plusieurs plans 171
   - 1.4. Le pré-générique 171

2. B. Le générique essentiellement graphique 174
   - 2.1. L'animation d'image 175
   - 2.2. Les premiers dessins animés 179
   - 2.3. La motion design 181
   - 2.4. Les diverses techniques 190
     - Les prises de vues réelles 191
     - Le stop-motion ou l'animation en volume 194
     - L'animation numérique 198
     - Les techniques d'animation en 2D 200
     - L'animation numérique en 3D 203

3. C. Le générique hybride (classique-graphique) 208

4. Le générique figuratif narratif 212
5. Le générique non-figuratif 214
   - 5.1. Une composition graphique abstraite 215
   - 5.2. Le générique typographique 216

DEUXIÈME PARTIE : L'aspect visuel du texte

CHAPITRE I : La typographie : motif esthétique et symbolique 223

1. La typographie sur l'écran du cinéma 223
2. La typographie cinétique 232
   - 2.1. Les éléments strurcturaux de la typographie cinétique 240

- Les polices à empattements et sans empattements 245
- La famille des caractères classiques 246
- La famille des caractères modernes 247
- La famille des caractères d'inspiration calligraphique 249

3. Le choix typographique pour un générique de film 251
3.1. La couleur 254
3.2. Le mouvement et la transformation 254
3.3. L'effet 3D 256
3.4. La personnalité des caractères typographiques 259
4. La typographie et les genres cinématographiques 263

CHAPITRE II : Le titre de film 268

1. La forme et la construction des titres 270
2. Les jeux typographiques sur des lettres du titre 272
3. La typographie du titre du film 275
3.1. Le logotype 277
3.2. Le titre en manuscrit 278
3.3. Le titre en lettrage « informel » 283
3.4. Des lettres « malmenées » 284
3.5. Le titre en lettrage expérimental 286
4. L'analyse du titre d'un film 287

TROISIÈME PARTIE :

Kyle Cooper et la renaissance de la conception du générique

Introduction : Qui est Kyle Cooper ? 305

1. Filmographie des conceptions génériques de Cooper 307

CHAPITRE I : Étude analytique de *Se7en* 308

1. Traits esthétiques et caractéristiques 329
1.1. La typographie de *Se7en* 329
1.2. L'utilisation de très gros plans et de plans détaillés 335
1.3. Le montage dynamique : images furtives et plans presque imperceptibles 336
1.4. Des effets visuels : couleur, effets grunges, grattages sur la pellicule, sauts d'images, transitions « flash » 338
1.5. Les aspects psychologiques 341

Chapitre II : Influences et reprises du générique de *SE7EN* 343

1. A. L'univers artistique du générique de *Se7en* 343
   1.1. Joel-Peter Witkin 343
   1.2. Pablo Ferro 346
   1.3. Le générique de Stephen Francfort pour *To Kill a Mockingbird* 347
   1.4. Le cinéma expérimental 349
      - Stan Brakhage 350
      - Len Lye 352
   B. Le fantôme du générique de *Se7en* Chez Kyle Cooper lui-même 355
      - *The Island of Dr Moreau* de John Frankenheime, 1996 355
      - *Mimic* de Guillermo del Toro, 1997 356
      - *Dawn of the Dead* de Zack Snyder, 2004 357
      - *American Horror Story* 358
   C. Reprises du générique de *Se7en* 370
      - *Deadwood* (série télévisée) 371
      - *Silent Hill* 372
      - *The Number 23* 373
      - *30 Days of Night* 374
      - *The Reaping* 375
      - *El Búfalo de la Noche* 376
      - *The Thing (unofficial)* 377
      - *Blackstone (série télévisée)* 378

Conclusion 379
Bibliographie thématique 388
Références des films cités 399
Liste des figures dans le texte 412
Index des auteurs cités 419

Annexe

INTRODUCTION

L'histoire des arts graphiques croise celle du cinéma. En tant qu'art, média, métier et langage de communication particulier, tous les deux ont beaucoup de points communs et bien évidemment de nombreux axes de rencontres qui renforcent leurs relations. Pourtant ils ont rarement été le sujet d'études parallèles et leurs points d'interactions ont été peu étudiés. Le cinéma en rapport avec la littérature, la musique, l'architecture, et même la peinture a été l'objet de nombreuses recherches analytiques et de réflexions théoriques, mais rarement en relation avec les arts graphiques. Néanmoins, quelques études ont été consacrées à l'application des arts graphiques dans le cinéma à partir des affiches ou des logos de films.

Nous pensons que le cinéma dans sa capacité de combiner et fusionner avec d'autres branches de l'art a toujours profité des implications de l'art graphique et, en contrepartie, celui-ci a bénéficié des visions avant-gardistes de cinéastes créatifs. Effectivement, certains concepteurs ont été influencés dans leur travail par le style visuel de certaines œuvres cinématographiques. Pour concevoir des génériques, des graphistes comme Saul Bass, Maurice Binder, Pablo Ferro ou plus tard Kyle Cooper ont certainement utilisé leurs talents pour travailler à la fois le graphisme statique et le mouvement cinématographique. Leurs travaux ont créé un lien fort entre ces deux domaines.

Le générique du film (*Film Title Design*), en tant que création à la fois cinématographique et graphique, foisonne de références esthétiques et symboliques. L'interaction entre le mouvement et l'immobilité, le son et le silence se mêlent à des propriétés plastiques à l'intérieur d'un plan cinématographique. Le générique est une œuvre d'art indépendante, mais trouve aussi une place au sein d'une œuvre artistique plus globale. Il est l'une des modalités

du film dans le film : c'est une figure réflexive dans celui-ci. Le générique constitue une introduction qui nourrit l'histoire du film, même si en lui-même il n'est pas toujours narratif. Il n'en demeure pas moins comme un seuil ouvrant le passage vers l'intérieur du récit filmique.

Approche méthodologique

Le monde du générique de film et en particulier des séquences d'ouverture du film[1] permet une parfaite synthèse de plusieurs formes créatives comme la musique, le montage, la mise en scène, le dessin animé, la photographie, la typographie et les différents aspects des arts graphiques. Ainsi, parmi les méthodologies possibles permettant l'analyse du générique de film, celle proposée par l'approche intermédiale est la plus appropriée.

À l'origine, c'est-à-dire au milieu des années 1990, la notion d'intermédialité naît d'une envie de considérer les relations entre les médias comme un objet d'étude à part entière. Éric Méchoulan explique :

> « Le préfixe inter vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles. »[2]

L'approche intermédiale est complexe à définir. Karel Teige conçoit l'intermédialité comme la fusion des arts [3] tandis que Irina Rajewsky la voit dans la continuité de concepts comme des « phénomènes de transgression des frontières entre les médias, qui impliquent aux moins deux médias distincts ». [4] Elle différencie la simple juxtaposition de média du transfert de procédés esthétiques. Ainsi, autour de la notion d'intermédialité, Jürgen E. Müller explique que :

---

[1] En général, par rapport à sa position locale et temporale dans le film, le générique peut apparaître au début de l'œuvre (générique d'ouverture ou générique de début) ou à la fin (générique de fin ou générique de fermeture).
[2] Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 11
[3] Karel Teige, « Malerei und Poesie », citée par Bettina Thiers dans « Penser l'image, voir le texte, L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature », *La Vie des idées*, 29 juin 2012, http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html
[4] Irina Rajewsky, citée par Bettina Thiers,, *ibid*.

> « Un produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose le côte à côte multimédiatique, le système de citations médiatique, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et stratifications esthétiques ouvrent d'autres voies à l'expérience. C'est alors dans la reconstruction de relations intermédiatiques que se trouve l'un des centres d'intérêt de la science et de l'histoire des médias et de la sémiologie. »[5]

En ce qui concerne notre recherche, les différentes définitions du générique de film disposent d'un point en commun, à savoir qu'elles le considèrent en tant qu'un objet *hybride* ou *composite*. À la base de ces notions, l'idée qui prime est effectivement celle d'un objet unique créé à partir de plusieurs objets de nature hétérogène ou provenant de supports matériels disparates. Ces acceptions de l'œuvre hybride ou composite, que l'on peut rencontrer dans les critiques et les discours théoriques spécialisés comportent, la plupart du temps, l'idée d'un ajout à l'image elle-même d'éléments textuels et éventuellement sonores**.** C'est pour cette raison que ces notions semblent être essentielles pour construire un discours théorique autour du générique de film, étant donné que la *coprésence* constitutive et le croisement des approches audiovisuelles et textuelles sont certainement indéniables dans ce domaine. C'est dans cette perspective qu'il est envisageable de concevoir et d'analyser un générique de film à travers une approche intermédiale. Cette dernière permet de penser la dynamique entre les différentes pratiques dans une perspective nouvelle et invite à réviser l'histoire et la fonction du générique de film en tant que pratique hybride, compte tenu de ses spécificités et de ses lignes de démarcation entre une pratique et une autre. L'aspect d'hybridation dans le générique se joue aussi sur de multiples plans et à différents niveaux, mais aussi sur une très grande diversité de supports et pratiques artistiques. Autrement dit, le générique de film peut être considéré comme une zone hybride entre graphisme et cinéma en impliquant une multitude d'intermédiaires qui se situent entre ces deux profils. Aujourd'hui l'hybridation en arts apparaît en dévoilant sa proximité avec les problématiques d'*interaction*, de *diversité* et de *complexité*.

Ayant une nature composite, le générique est un véritable point de rencontre expressif entre les arts graphiques et le cinéma qui revêt une importance considérable. Il s'agit de la proximité entre les deux arts alors qu'essentiellement il y a beaucoup de différences entre les

---

[5] Jürgen E. Müller, « l'intermédiarité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : Intermédialité et cinéma,* sous la direction de Silvestra Mariniello, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck et Éditions Nota bene, 1999, p. 113.

images animées du cinéma et celles graphiques intrinsèquement statiques.[6] Pourtant, notons qu'aujourd'hui la numérisation dans les œuvres métissées de l'écrit, du son et de l'image permet « une nouvelle forme d'intégration de tous les médias traditionnels sur une seule plate-forme, connue sous le nom de multimédia. »[7] Ce secteur peut tout à fait convenir pour définir la création de génériques de film.

L'approche intermédiale permet d'étudier la rencontre du graphisme et du cinéma à travers le générique de film et montre comment cette partie (souvent graphique) du film se réalise en incorporant d'autres arts, mais aussi comment, en mettant en scène d'autres matières, elle peut arriver à créer de nouvelles possibilités expressives à la fois créatives et indépendantes, mais appliquées dans une pratique cinématographique.

Avec une structure à la fois graphique et cinématographique, le générique de film entretient également avec d'autres formes d'arts des rapports dynamiques, aussi bien sur le plan de l'intermédialité que sur celui de l'hybridation. Autrement dit, au-delà de la relation intermédiatique entre cinéma et graphisme, le générique de film accueille en son sein diverses formes d'expression artistique à travers une hybridation formelle. La musique, les arts numériques, l'illustration, le dessin animé, la photographie, la typographie sont autant de matériaux dont le générique s'approprie les caractéristiques dans le cadre d'une création délibérément composite, en leur attribuant ses propres codes, mais aussi en préservant leurs propres spécificités. Celles-ci seront certainement le fruit d'une collaboration de plusieurs artistes, créateurs et techniciens du cinéma, ou (dans des cas rares et exceptionnels,) de la polyvalence d'un seul et même auteur. C'est dans cette perspective que le générique sera concerné par l'intermédialité et son hybridité trouve sens dans une approche esthétique et méthodique. Dans ce contexte, il est ainsi un lieu privilégié pour l'exploration des potentialités de l'intermédialité, et il s'est imposé comme un sujet de recherche dans ce domaine qui a été pourtant relativement négligé.

En outre, au sein d'un projet cinématographique, et à travers ces multiples éléments intermédiaux (qui constituent son identité indépendante), le générique défend son statut artistique à la fois autonome, mais hétérogène dans le sens de ces fonctions initiales. Par

---

[6] Même si aujourd'hui, aborder les discours théoriques pour préciser des frontières entre l'image filmique et l'image graphique (dans le contexte des technologies numériques) est sans doute très compliqué par rapport à la nature de ces images comme à leurs développements et usages.

[7] Jacques Michon,Denis Saint-Jacques (dir.), « Média », *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 362.

ailleurs, assembler ces diverses formes artistiques procède des phénomènes comme la volonté et l'intérêt de découverte, ainsi que la volonté de formuler un autre type de langage, hors des codes déjà établis, dans un acte délibéré d'expérimentation du vocabulaire des formes existantes. Faire des emprunts à ces divers éléments audio et visuel permet ainsi au générique d'établir des dialectiques inédites, favorisant de nouvelles tentatives d'expériences dépassant le cadre de la tradition.

Les artistes de l'ombre

Les questions de droit d'auteur constituent un enjeu très important pour l'industrie du cinéma. Un long chemin a été nécessaire pour parvenir à déterminer les droits du cinéaste par rapport à celui du producteur et plus généralement d'une œuvre, le film étant le fruit d'un travail d'équipe. Le générique, œuvre dans l'œuvre, cristallise ces tensions. En effet, celui-ci comporte des aspects fonctionnels et artistiques faisant appel à plusieurs compétences et donc à plusieurs branches de métiers artistiques, notamment celle des graphistes spécialisés, dont certains sont célébrés comme de grands créateurs à part entière. Pourtant, encore de nos jours, ils restent dans l'ombre non seulement du cinéaste, mais également du chef-décorateur, du monteur, du directeur de la photographie, etc.

Malgré leur importance ils ne sont pas assez pris en considération et restent toujours sur les bords et les confins des films, ce qui explique, peut-être, le peu d'ouvrages théoriques concernant leur savoir-faire. L'art de réaliser un générique de film demeure un métier d'ombre, alors que le générique est l'un des moments les plus importants d'un film. Il est très complet du point de vue artistique, car il se nourrit en même temps d'art plastique et de cinématographie. Comme Alexandre Tylski l'affirme :

> « Dans l'histoire du cinéma, il reste beaucoup encore à exhumer et à comprendre et en particulier sur la question puzzle du générique de film. Presque aucun livre n'existe à ce sujet, alors que le générique cinématographique représente à bien des égards le lieu identitaire absolu du septième art ». [8]

[8] Alexandre Tylski, *Les Cinéastes et Leurs Génériques,* Paris, L'Harmattan, 2008, p.17
[8] Critique de cinéma et auteur de plusieurs livres sur le sujet du générique.

Ce manque d'intérêt pour le générique en tant qu'oeuvre et la volonté de donner la place que méritent ces artistes oeuvrant pour le cinéma, constituent l'une des raisons qui nous ont incités à entreprendre cette recherche.

Pistes et hypothèses de recherche

Lors d'une première exploration, une série de questions ont émergé : comment la conception de la séquence du générique a-t-elle évolué ? Quels sont les génériques qui ont marqué l'histoire du cinéma? Quelles fonctions remplit le générique d'ouverture en tant que prologue audiovisuel du film plus que son aspect administratif ? Comment pouvons-nous définir la nature de l'interaction mutuelle entre le cinéma et les arts graphiques ? Quel est le rôle de la typographie en tant qu'élément fondamental de graphisme dans la conception du générique de film ? Et finalement, étant donné que Saul Bass a révolutionné le concept du design de générique du film en faisant de ces séquences des courts métrages artistiques intégrés à la narration du film, est-ce que nous pouvons considérer Kyle Cooper comme son héritier ? Après les célèbres génériques pour *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960) ou encore *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) celui pour *Se7en* (David Fincher, 1995) peut-il être considéré comme une renaissance pour cet art ? De quelle manière celui-ci a-t-il influencé la conception contemporaine du générique ?

Dans l'objectif de répondre à ces interrogations et tenter de combler une lacune, forte de nos connaissances personnelles et professionnelles dans le domaine de l'art graphique, nous avons opté pour une démarche visant à analyser le générique de film comme un point de rencontre entre le cinéma et les arts graphiques, comme une création « graphico-cinématographique ». Afin de comprendre la relation entre l'art graphique et le cinéma, il sera nécessaire, dans un premier temps, d'analyser les interactions entre les images cinématographiques à travers la typographie et les techniques d'animation d'images. Les textes théoriques définissant ces pratiques seront pris en appui. Les plus importantes pistes de recherche sont proposées par *Le Générique de film* de Nicole de Mourgues (1993) ainsi que *Le Générique de cinéma Histoire et fonction d'un fragment hybride* d'Alexandre Tylski (2008) qui ont donné lieu à plusieurs réflexions théoriques et remarques analytiques sur le sujet ; de même, les deux ouvrages illustrés *Typographisme* de J. Bellantoni et M. Woolman et *Uncredited* : *Graphic Design & Opening Titles in Movies* de Solana et Boneau, consacrés à la question du graphisme, du design audiovisuel et du générique de film.

Dans un deuxième temps, l'étude sera orientée plus précisément vers les points de rencontre entre graphisme et cinéma dans le générique de film à partir d'un ensemble relativement vaste par leur nombre (470 films) et par leur extension temporelle, une sélection effectuée après avoir visionné plus de 500 génériques de films. Néanmoins, en souhaitant revenir sur une archéologie du générique, j'ai exploré d'autres corpus d'images : plaques de lanterne magique, phénakistiscope, affiches, etc. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de commencer mon étude par un historique du générique en général, complété par une recherche sur le processus de ses évolutions et ses moments clés.

Structure de la thèse

Ce travail se divise en trois parties. La première commence par définir un panorama historique qui nous permet d'étudier les prémisses des génériques d'ouvertures. Ainsi elle vise à identifier certains des grands pionniers de ce domaine tout en marquant les points de retournement des génériques d'ouverture divisés en quatre périodes principales. Cette division sera donc basée sur les développements historiques et techniques qui ont influencé l'art de la conception du générique de film d'une manière significative. Pourtant, il faut remarquer que même si l'histoire de leur évolution a été divisée en périodes de temps spécifiques, la réalité n'est pas si linéaire. À cet égard, cette division est uniquement destinée à être un guide, car il y a beaucoup de chevauchements entre ces différentes périodes.

Notre partie historique commencera par les génériques sur plaques fixes en passant par l'apparition de la cinématographie avec des cartons fixes en noir et blanc plus ou moins décorés, jusqu'à l'époque où le générique se limitait au titre et à la signature du réalisateur. Bien vite celui-ci va en plus refléter l'évolution de l'industrie cinématographique au fur et à mesure où il devient plus long, plus ambitieux et nécessite davantage de moyens techniques et financiers. Les noms des artistes puis des techniciens et enfin des producteurs vont venir s'ajouter et allonger la durée de ce qui, au début du cinéma, se limitait à un seul carton. C'est ainsi que le générique va prendre de l'importance et que les réalisateurs vont devoir repenser sa mise en scène pour répondre à l'impatience des spectateurs.

Bien évidemment, comme nous allons le voir, beaucoup de temps s'est écoulé avant que la conception de la séquence de générique n'en arrive à ce qu'elle est aujourd'hui. Entre 1920 et 1940 avec les évolutions du son, du montage et les techniques d'animation, ensuite à partir de 1940 avec l'arrivée de la couleur, le générique va devenir progressivement un élément

important dans la perception du film. Puis, à partir des années révolutionnaires de 1940 et 1960, avec l'émergence de Saul Bass et des autres concepteurs remarquables dans ce métier, il sera considéré comme un genre cinématographique à part entière et même comme une véritable forme d'art. Finalement, à partir des années 1970 jusqu'à aujourd'hui, il sera fortement influencé par les nouvelles technologies de l'information.

Après un panorama historique, dans le deuxième chapitre de cette partie, nous allons développer quelques réflexions théoriques sur le statut du générique de film.

Ce fragment inaugural de film est en effet un élément à la fois externe et interne au film. D'une part, une fois les lumières de la salle éteintes, il aménage une transition entre l'environnement réel et l'environnement spectaculaire, d'autre part il maintient le spectateur dans l'attente de l'action filmique, du film communément entendu, dont il dévoile en même temps la nature intime de fiction, puisqu'il fait explicitement mention des divers corps de métier qui collaborent à sa réalisation. Dans un environnement désordonné, la première impression du film dans la salle de cinéma est de préparer le spectateur à ce qu'il va voir, tout comme la couverture d'un livre. À cet égard, les génériques de films remplissent le rôle important d'exposer les intentions du cinéaste ainsi que de préfigurer le film que nous allons voir. Autrement dit, ils créent effectivement la première impression sur un film.

Ce deuxième chapitre a également pour but de faire un état des lieux sur les éléments constructifs du générique de film. Nous allons aborder en détail la composition interne d'un générique en développant ces trois constituants essentiels : à savoir les éléments lisibles, visibles et audibles. Généralement les génériques s'ouvrent sur les images du logo de la compagnie de production puis le titre du film apparaît, seule mention écrite à peu près constante depuis la naissance du cinéma. Finalement nous avons les autres mentions qui sont présentées de façon « écrite » ou « orale » ainsi que la musique ou les sons d'accompagnements.

À la fin de cette partie, nous essayerons de présenter les différentes formes de génériques d'ouverture, ensuite nous effectuerons une classification typologique à partir d'exemples tangibles afin d'illustrer les caractéristiques de leurs conceptions.

La deuxième partie de ce travail sera consacrée à la question de l'aspect visuel du texte et de ses différentes fonctions dans la conception du générique de film. Nous regarderons

d'abord les évolutions de la typographie sur un écran de cinéma, depuis l'émergence des lettres statiques en fonction des simples intertitres, jusque à ce qu'elles commencent à bouger et deviennent cinétiques. Effectivement avec les technologies informatiques, les textes de générique vont se déplacer dans l'espace, dans le temps, changer de formes et graphiquement, tout peut désormais arriver à ces textes « à voir ». Dans cette partie, les points approfondis seront notamment les différents types de titres de films à travers les évolutions typographiques.

Dès la naissance du cinéma, mots et images cohabitent à parts inégales sur la surface de l'écran. J'étudierai ce graphisme des mots et images en relation avec le sujet et le genre du film, car les calligraphies et la typographie du générique sont des éléments et signes qui suggèrent à leur façon, le thème et le sujet du film. La relation entre l'image et le mot au cinéma peut aussi impliquer la question du design du titre du film qui, grâce au générique, s'introduit dans le monde cinématographique.

La troisième et dernière partie de cette thèse se concentrera essentiellement sur Kyle Cooper et plus particulièrement sur le générique d'ouverture de *Se7en.*

En effet, l'importance qualitative et quantitative des travaux réalisés par cet auteur requiert une étude spécifique et approfondie. Son apport est fondamental, car il a contribué à une renaissance de l'art du générique du film. À la suite des génériques de Saul Bass dans les années 1950 qui, on peut le dire, ont marqué la naissance de ce métier, le générique de *Se7en* réalisé par Cooper a, quant à lui, révolutionné l'art du générique de film. Kyle Cooper a été l'un des premiers designers à se servir des tendances en matière de techniques d'impression et de graphisme dans l'industrie du cinéma contemporain. Diplômé d'un MFA (Master of Fine Arts) en « Graphic Design » de l'Ecole d'Art de Yale, où il apprend l'art graphique avec le célèbre graphiste Paul Rand [9], il « met en scène » ses premiers génériques dès la fin des années quatre-vingt. Suite au succès de son générique pour le film *Se7en*, Kyle Cooper finit par s'établir à son compte et crée la société « Imaginary Forces ». Il est aujourd'hui membre de l'Alliance Graphique Internationale et honoré du titre de « Royal Designer for Industry » de la Société Royale des Arts à Londres. Cooper est l'auteur de plus de cinquante génériques

[9] Paul Rand est un des plus célèbres graphistes américains. On lui doit notamment de nombreux logos d'entreprises (comme IBM), mais aussi des affiches et des livres pour enfants. Il fut le principal promoteur, américain, du « *style suisse* » couramment nommé style typographique international ou style international, sans pour autant en appliquer tous les codes et les dogmes.

de films et a participé à des centaines de projets cinématographiques et télévisuels en tant que graphiste-designer, réalisateur d'effets visuels, designer de personnages, etc.… Il a travaillé avec quelques-uns des cinéastes les plus importants d'Hollywood (Oliver Stone, Brian de Palma, Terence Malick, David Fincher, entre autres). Par conséquent, son œuvre permet à elle seule d'étudier l'évolution des techniques cinématographiques appliquées à la réalisation des génériques.

En effet, cette séquence d'ouverture montre l'étendue des différentes capacités audiovisuelles utilisées pour traduire l'ambiance d'un film et soutient l'affirmation que les séquences de générique peuvent être aussi des œuvres d'art et jouer également un rôle important en tant que lieu de transmission et moment clé, particulièrement dans le genre thriller.

Par ailleurs, j'étudierai le générique de *Se7en* en le comparant à quelques œuvres de certains autres designers, afin d'en faire ressortir les éléments communs. Cette étude s'appuiera d'une part sur l'analyse de l'esthétique des images cinématographiques, et d'autre part sur celle propre aux arts graphiques.

En ce qui concerne les réalisations spécifiques de Cooper, je porterai une attention particulière à son style remarquable de typographie cinétique et à la question essentielle de la relation entre l'image et l'écriture, mais aussi, je mettrai l'accent sur les autres particularités audiovisuelles qui le rendent unique.

D'autre part, par l'analyse des génériques de Cooper, il est possible d'étudier un autre point de rencontre entre l'art graphique et le cinéma : la reprise de l'expression symbolique propre au graphisme pour la réalisation d'images qui deviennent hautement emblématiques dans la suite du film, notamment pour son interprétation. C'est ainsi que le générique fonctionne comme une chambre métamorphique qui vient symboliser le récit filmique grâce au catalyseur du graphisme.

Tout au long de cette thèse de doctorat, nous essayerons de déterminer le rôle de chacun des éléments constitutifs dans la structure interne du générique et d'étudier leurs fonctions interactives. Par exemple l'incorporation du dessin dans un monde filmique exige de mettre en évidence un rapport logique entre les techniques du cinéma et le processus de la genèse manuelle du dessin, et cela dans le but d'être compatibles avec les fonctions demandées par

le générique, en cohérence avec le contexte du film. Ainsi, une autre question importante qui se pose dans ce contexte est la mise à l'écran de l'écriture, et de la typographie qui vise à souligner surtout son aspect pictographique : l'écriture est une forme de dessin, une calligraphie sur un support souvent statique et une surface généralement matérielle. Le générique offre aux écritures la possibilité de se présenter sur une surface d'inscription, tel un écran : l'encre se fait lumière pour le support argentique, pixel pour celui du numérique.

Première partie
Une archéologie du générique du film

Chapitre I :

Du générique sur plaque fixe au générique en mouvement

L'utilisation d'un générique par la présentation d'une bande cinématographique est une pratique qui s'est développée dans le temps. Les cartons noirs qui ont été reconnus plus tard pour leur usage du plan de titre n'ont pas été utilisés initialement pour afficher le titre, mais pour le transport des dialogues ou pour expliquer certaines actions dans les scènes. Cependant, cette ignorance des plans du titre n'a pas duré longtemps, car suite au développement des techniques de montage, certains studios ont commencé à introduire des cartons noirs de titre aux plans d'ouverture des films et le concept des plans de titre est apparu. Ces plans sont donc considérés comme les premiers génériques du film. Jusqu'aux années 1910, comme pour les récits lanternistes, les ouvertures des films se résumaient à un seul plan et les seules mentions écrites étaient le titre et le logo de la société [10] de production du film. Le générique - tel qu'il est de nos jours - comporte des éléments qui définissent l'appartenance artistique du film et ceux qui ont collaboré à sa finalisation. Or, nous le savons, non seulement le concept d'auteur ne s'applique pas aux films qui couvrent la première décennie (voire après) d'exploitation du cinématographe, mais de plus l'équipe toute entière (des acteurs aux techniciens) impliquée est ignorée. Effectivement, au début du XXe siècle, des réalisateurs, des acteurs, d'autres techniciens et participants ne sont pas mentionnés dans les films. Le générique n'est alors qu'un carton noir et ne figurent souvent que le nom du studio ou des producteurs, l'année de réalisation et le numéro de copyright. Autrement dit, il s'avère qu'aujourd'hui citer des participants dans les génériques est évident, alors qu'au tout début de l'histoire de cinéma ce n'était pas le cas. Par ailleurs, les premiers utilisateurs de cinématographe n'avaient pas trouvé utile de mentionner leurs noms. À cet égard, Nicole de Mourgues explique que : « Aux tout premiers temps de cette industrie, personne ne se préoccupa vraiment d'apposer son nom sur la pellicule ».[11] On pourrait également citer la thèse de Aleksandr Tylski qui affirme qu'à « cette époque, les interprètes n'ont pas nécessairement intérêt à voir leur nom dans des « films de foire », alors mal considérés et non encore reconnus – un « crédit » à l'écran serait, pour la plupart d'entre eux, plus préjudiciable que bénéfique ».[12] À cette époque, pour présenter les films en début de séance, les

[10] Par exemple le coq de la firme Pathé Frères ou la marguerite de Gaumont.
[11] Nicole De Mourgues, *Le Générique de film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1994, p. 177.
[12] Alexsendre Tylski, *Le générique de cinéma, histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, p. 23.

projectionnistes et exploitants de salle proposaient aux spectateurs des affiches et fascicules ou annonçaient oralement le titre du film.

Toutes ces formes de présentation du film suivent les pratiques héritées du théâtre et particulièrement des récits lanternistes. Fille de l'optique et de l'art magique, la « lanterne magique » transfère sur l'écran les créations de l'esprit et ouvre la voie à tous les fantasmes, à la féerie, aux futurs trucages cinématographiques de Georges Méliès.[13] Joseph Boggs Beale (1841-1926) a été le premier grand artiste de lanterne d'Amérique, il a créé un vaste répertoire de 250 histoires illustrées, de chansons, de leçons d'histoire et de rituels afin de projeter la littérature sur grand écran pour le public.

Comme nous le rappelle Noel Burch à propos du cinéma des premiers temps, l'histoire des génériques de films peut remonter aussi loin que les théâtres de vaudeville, où « les titres principaux des films ont été projetés à l'aide d'une lanterne magique. »[14] En effet, les films étaient précédés par une plaque présentant le titre de l'histoire projetée, ainsi que d'autres éléments comme l'éditeur et le lieu.

Les premiers réalisateurs sont tous issus du monde de la lanterne magique. Il y a non seulement une « mise en scène » peinte sur toile, des accessoires, des acteurs, mais aussi des plans différents, des effets de montage, des flash-back, des ellipses, des narratives et surtout concernant notre sujet, des intertitres et des plaques de titre. Pas étonnant que les plans simples d'ouverture de film de l'époque des premiers temps du cinéma soient hérités des plaques de lanterne magique.

En effet, ces premières plaques de titres ont presque le même fonctionnement et la même structure que les génériques des premiers temps du cinéma et même esthétiquement, elles sont beaucoup plus élaborées, car elles bénéficient du graphisme statique bien soigné de l'époque et en plus elles sont colorées. Autrement dit, ces plaques de titres des lanternes magiques peuvent, sans doute, être considérées comme l'ancêtre du générique de film et nous

---

[13] La Cinémathèque française possède l'une des plus belles collections de plaques de lanterne magique : quelque 17 000 pièces, datant du XVIII[e] siècle aux années 1920. On y trouve les créations de presque tous les grands pays producteurs : France, Grande-Bretagne, Allemagne, États-Unis. Toutes les techniques de peinture et d'impression y figurent : peinture à l'eau, à l'aniline, en série, chromolithographie, photographie, etc. Consulter à ce sujet site de la Cinémathèque française, « Laterna Magica » ; http://www.laternamagica.fr/page.php?id=1

[14] Noël Burch, « Un mode de représentation primitif ? », *Iris* n°1, vol.2 ; « Archive, document, fiction. Le cinéma avant 1907 », 1984, p.116.

pensons que dans ce contexte, la lanterne magique mérite d'occuper une place importante dans son histoire .

D'autre part, la technique de surimpression qui a longtemps été considérée comme une méthode principale de réalisation des génériques pour ajouter des textes aux images filmiques était une technique utilisée d'abord dans les projections des lanternes magiques avec des plaques de verre. Une lanterne, chargée de deux plaques superposées, rendait déjà un bel effet. Un duo de lanternes reliées par des volets permettant le passage rapide ou graduel de l'une à l'autre était encore plus spectaculaire. Effectivement, les premières illusions visuelles qui remontent aux lanternes magiques sont à l'origine des premiers effets visuels utilisés notamment dans la réalisation des génériques du premier temps. On remarque particulièrement cette influence en étudiant les plaques du genre « Life Model ».

Figure 1 - Annie Laurie, Plaque lanterne magique (L. 83 mm l. 83 mm), genre « life models », photographie rehaussée de couleurs, fabriquée par James Bamforth, en Angleterre (Holmfirth, Yorkshire), 1912, La collection numérisée des plaques de lanterne magique de la Cinémathèque française.

Figure 2 - How Daddy spoiled the copy book, Plaque lanterne magique, genre « life models », photographie rehaussée de couleurs (L. 82 mm l. 82 mm), Fin du XIXème siècle - début du XXème siècle, La collection numérisée des plaques de lanterne magique de la Cinémathèque française.

Ces plaques photographiques sur verre transparent et rehaussées de couleurs à la main apparaissent à partir des années 1870 en Angleterre. Chaque série de plaques raconte une histoire mimée par les acteurs sur fond de toile peinte. Ils commencent en général par une plaque d'ouverture avec un style illustratif qui possède un titre typographique bien réfléchi et une mise en image inspirée des arts graphiques.

Les arts graphiques et la cinématographie

Étymologiquement, le mot « graphique » dérive du latin *graphicus*, du grec ancien *graphikós*, issu de *graphein* (« écrire »). Il signifie l'action de représenter quelque chose par des traits sur une surface, et, désigne, dans les arts visuels, principalement le dessin et ses dérivés « inscription des figures et représentations, souvent manuelles, mais nécessitant divers outils et pouvant en partie être automatisée ».[15] Bien évidemment, les techniques des conceptions graphiques ont depuis toujours été impliquées dans le cinéma avec une grande

[15] Dominique Willoughby, *Le Cinéma Graphique : Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numériqu*e, Paris, Textuel, 2009, p.19

variété comme le dessin, la gravure, la peinture, les découpages, les procédés photographiques ou numériques. Autrement dit, depuis sa naissance, la cinématographie s'est toujours servie des arts graphiques, que ce soit dans l'aspect cinétique ou statique, à l'extérieur ou l'intérieur des films, ou encore sous la forme de trucages invisibles. Dans le cadre de notre étude, nous nous intéressons à la typographie et plus particulièrement au graphisme (souvent animé) qui est impliqué dans la création du générique de film.

D'un point de vue technique, le graphisme animé est en effet un phénomène fondé sur la synthèse du mouvement image par image : ce qui nécessite d'associer une série d'images fixes, pour aboutir à une zone esthétique immatérielle, mais réelle, de la sensation de mouvement, en partie grâce à un effet perceptif dépendant de la nature des images qui se succèdent, ainsi que grâce à un appareillage, ce qui constitue une forme visuelle cinégraphique. Ce phénomène est par ailleurs appelé « le cinéma graphique » par Dominique Willoughby. Il explique que les techniques graphiques ont donné la première substance des nouvelles figures de mouvement, de façon exclusive, pendant plus de six décennies. En effet ces techniques « constituent les premières véritables œuvres, pour certaines de premier ordre, du cinéma graphique dont elles découvrent et mettent en place les principes. Il y a donc deux choses qui naissent ensemble à ce moment- là, le cinéma graphique et le cinéma en général, ou le principe effectif de tout cinéma ». [16]

Bien évidemment, le graphique cinétique trouve ses origines à l'époque du « précinéma »[17] dans les recherches qui précèdent l'invention des premiers films de cinéma et qui n'utilisent pas de celluloïd. On voit ce phénomène par exemple dans le phénakistiscope[18] inventé par Joseph Plateau en 1832 ou encore dans d'autres autres précurseurs du cinéma comme le zootrope et le praxinoscope qui utilisent le même principe d'animation cyclique, mais de manière différente mécaniquement.

---

[16] *Ibid*. p .17

[17] Marie-France Briselance et Jean-Claude Morin, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde,2010, p. 13-14

[18] C'est un jouet optique donnant l'illusion du mouvement fondé sur la persistance rétinienne. Il comporte un disque en carton, percé de dix à douze fentes, sur lequel un mouvement est décomposé en une séquence d'images fixes, et un manche permettant son maintien pendant sa rotation. Pour percevoir le mouvement, le spectateur se place en face d'un miroir et positionne ses yeux au niveau des fentes du disque, du côté opposé aux dessins. Il fait ensuite tourner le carton. Les fentes servent d'obturateur en ne laissant apparaître l'image reflétée dans le miroir qu'un très court instant. L'œil ne voit donc que des images fixées par la persistance rétinienne, s'animant les unes après les autres, ce qui reconstitue le mouvement lorsque le disque tourne à une vitesse suffisante.

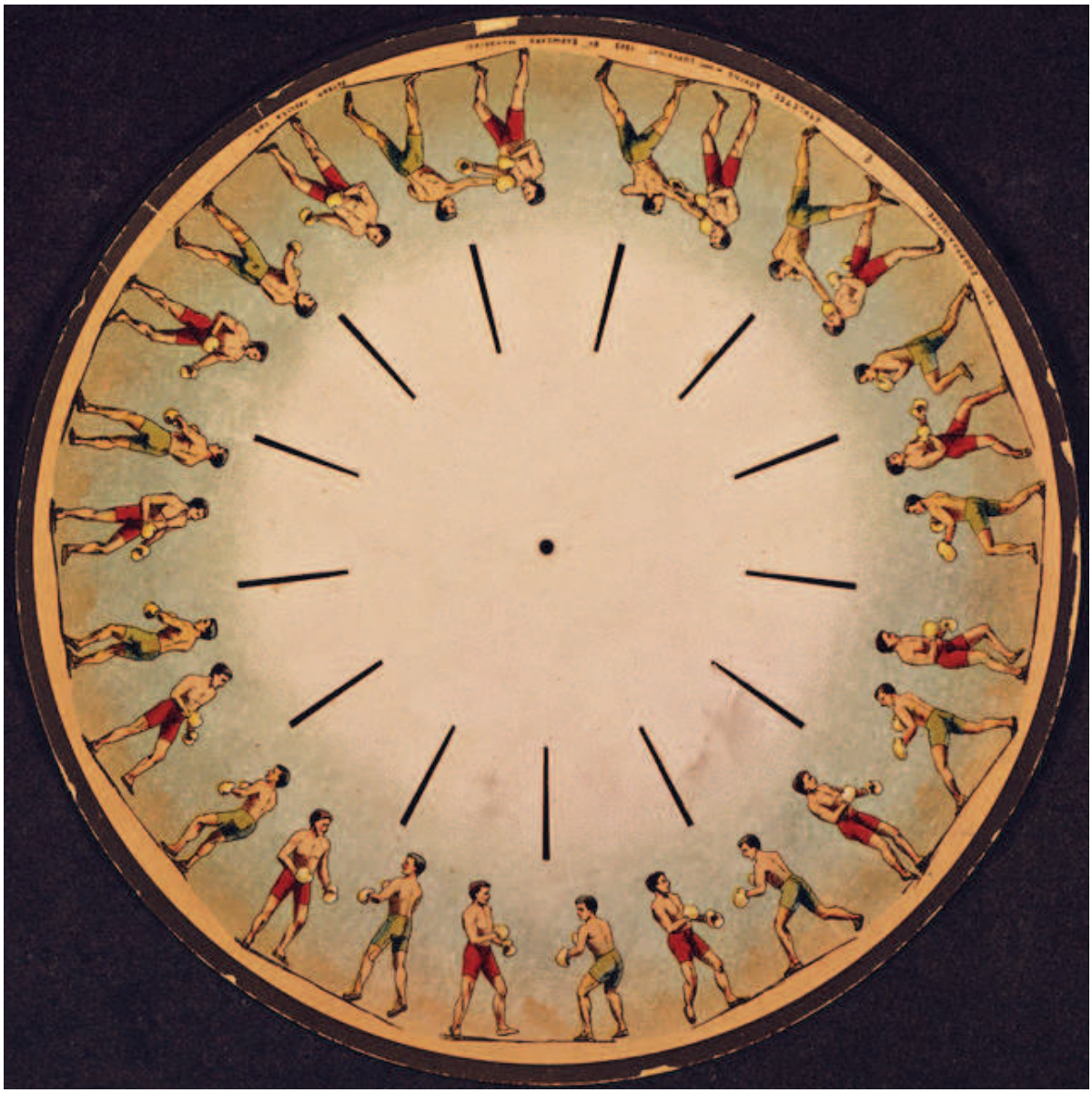


Figure 3 - Disque de phénakistiscope, réalisé par Eadweard Muybridge (1893)

Dans ce contexte, il faut surtout parler du Théâtre optique, invention d'Émile Reynaud en 1888, qui réunit les techniques de l'analyse du mouvement et celle de la projection à l'aide d'une lanterne magique. « Tous les appareils de Reynaud reposent sur le même principe : la compensation optique par miroirs prismatiques. Grâce à ce système, Reynaud va être à l'avant-garde de l'animation et des projections lumineuses. »[19] Le Théâtre optique est l'avènement des premières projections d'images animées sur un grand écran, avant celles des frères Lumière. Avec cette invention, Émile Reynaud est le premier réalisateur des premiers

[19] Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de Cinéma*, Paris, La Martinière/La Cinématèque française, 2009, p. 252

dessins animés, dans le sens où un dessin animé est une fiction composée d'images en mouvement et même certains, comme Bernard Lonjon, le considère comme l'inventeur du cinéma : « C'est en 1889 que Lumière et Edison, comme des millions de visiteurs, ont découvert le Théâtre optique d'Émile Reynaud et sa fameuse bande perforée actionnée par un pédalier de bicycle !... Et c'est donc bien Émile Reynaud qui a inventé le cinéma... »[20]

Les images de Reynaud, comme Willoughby le remarque, « marquent le début d'une nouvelle modalité technique et esthétique des arts visuels, distincte non seulement des images fixes, ce qui va de soi, mais également des modalités précédentes de leurs mouvements. »[21] Il explique que :

> « L'évolution des dispositifs de synthèse graphique au XIX^e^ siècle en présente les premières étapes de façon très claire, et montre que ce principe ou cette essence technique est susceptible d'être adapté à des technologies très diverses. Ils ont en outre permis d'établir les principaux organes techniques des dispositifs d'analyse et de synthèse tels que l'utilisera Marey pour la chronophotographie, puis à sa suite Edison et Lumière pour le cinéma photographique à partir de 1894 et de 1895. »[22]

Dans le cadre de notre recherche, nous nous intéresserons plus particulièrement à l'une des œuvres d'Émile Reynaud pour laquelle il a appliqué un générique d'ouverture et de fermeture variable. Cette bonde, fait par ailleurs partie de la deuxième programmation des « Pantomimes Lumineuses »[23] dont les projections eurent lieu au Cabinet fantastique du musée Grévin, de décembre 1894 à mars 1900.[24] Il s'agit d'*Autour d'une cabine,* dessin animé que Reynaud a réalisé en 1894 en utilisant le procédé du Théâtre optique, et peint à la main en couleur, bien avant le cinématographe des frères Lumière. Ce film commence avec

---

[20] Bernard Lonjon, *Emile Reynaud : le véritable inventeur du cinéma*, Paris, Editions du Roure, 2007, p.115

[21] Dominique Willoughby, *Le Cinéma Graphique : Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numériqu*e, Paris, Textuel, 2009*,* p. 47

[22] *Ibid*.

[23] Les Pantomimes lumineuses peuvent être vues par de nombreux spectateurs, elles racontent chacune de véritables histoires, avec de nombreuses péripéties et une durée que n'égale aucun des films du cinéma primitif, que ce soient les premiers films de William Kennedy et Laurie Dickson pour Thomas Edison, ou les futures vues photographiques animées de Louis Lumière. « Ce sont les premières fictions en vues animées image par image (dessin animé), et les premiers films en couleur. Elles sont accompagnées par le pianiste Gaston Paulin qui a composé tout exprès des partitions originales, les premières bandes originales écrites, même si elles ne furent jamais enregistrées dans le cadre du Théâtre optique.» : Marie-France Briselance et Jean-Claude Morin, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde éd, 2010, p. 38

[24] Maurice Noverre, *La Vérité sur l'invention de la projection animée. Émile Raynaud, sa vie et ses travaux*, Brest, pour l'auteur, 1926, 1^e^ éd., p. 44

une page d'ouverture illustrée d'une banderole sur laquelle il est écrit : « *AUTOUR D'UNE CABINE, PANTOMIME A 3 PERSONNAGES* ». À la fin de ce dessin animé, un batelier arrive, s'arrête et déploie la voile de son esquif, sur laquelle est écrit : « La représentation est terminée », ancêtre des mots « Fin » ou « The End ».

Figure 4 - *Autour d'une cabine* (capture d'écran), Émile Reynaud, 1894

Les œuvres de Reynaud sont parfois considérées comme les premières projections de cinéma sur grand écran, et prennent une place considérable dans l'histoire de la cinématographie ; cependant, malgré cela, le générique d'*Autour d'une cabine* a été négligé dans l'histoire de la conception du générique de film. En dépit de ce manque d'attention, nous pensons qu'il mérite bien d'être considéré comme le premier générique de l'histoire de la projection d'images animées qui suivit les plaques des titres dans les projections de lanterne magique. Par ailleurs, nous ne savons pas si d'autres œuvres de Reynaud portaient aussi des titres ou non, car elles ont toutes été détruites.[25]

[25] Le Théâtre optique ne sortira jamais du musée Grévin, d'autant que le contrat qu'a signé Reynaud avec la direction lui interdit formellement toute représentation hors du musée. Pourtant, Reynaud attire un demi- million de spectateurs entre octobre 1892 et mars 1900, ce qui est un résultat remarquable pour une seule salle. Quand la concurrence du Cinématographe se fait pressante, Reynaud tente d'utiliser le film noir et blanc 35 mm dans ce qu'il appelle alors les « Photo-peintures animées », mais il ne reste rien alors de ses délicats dessins coloriés, et c'est un échec. Au bout du chemin, Émile Reynaud succombe au désespoir : il vend sa machine aux chiffonniers et lui-même va jeter à la Seine ses précieuses Pantomimes lumineuses. Miraculeusement, deux bandes échappent à ce quasi suicide : *Autour d'une cabine*, et *Pauvre Pierrot*, ainsi que quelques débris d'autres œuvres. Ces dernières bandes ont été restaurées et présentées à l'occasion de la commémoration du centenaire du Théâtre optique en 1992. : Marie-France Briselance et Jean-Claude Morin, *op.cit.* p. 39

Les empreintes du graphisme cinétique se retrouvent également dans les films abstraits des années 1920 et tout au long de l'histoire du cinéma expérimental. P. Adams Sitney, dans son histoire du cinéma expérimental américain, désigne ces films abstraits sous le terme d' « absoute animation » et de « graphic cinema ».[26] Dominique Willoughby pense également que le cinéma graphique est à l'origine de cette évolution esthétique décisive du cinéma. Il explique que « ces réalisations sont issues du désir de quelques peintres de mettre en action les principes du dynamisme plastique, du contraste et du mouvement explorés alors par les avant-gardes picturales. »[27] Il écrit encore :

> « De l'expression du dynamisme intérieur et des états d'âme chez Survage et les futuristes, à la recherche d'un langage plastique universel et de lois gouvernant les relations des formes pour Eggeling et Richter, en passant par la musique visuelle ou la vision musicale synesthésique de Ruttmann, ces œuvres ont en commun une concentration sur les pures sensations visuelles et rythmiques « concrètes », dont les variations des éléments graphiques photographiées image par image deviennent le support. » [28]

Il faut indiquer que les méthodes graphiques, en passant au cinéma, sont devenues hybrides et qu'elles peuvent combiner différentes techniques comme le dessin, la typographie, les découpes, la peinture, des procédés photographiques et numériques, dans un projet filmique. Par exemple, Émile Cohl mêle dessins, photographies et découpages dans ses films, ouvrant la voie à de très nombreuses hybridations techniques. Par ailleurs il faut souligner qu' avec les technologies numériques d'aujourd'hui, les possibilités interactives entre le cinéma et les arts graphiques sont de plus en plus importantes.

Effectivement, le graphisme cinétique se développe tout au long de l'histoire des images animées depuis les disques stroboscopiques jusqu'aux films d'animation numérique en 3D, en passant par le cinéma expérimental, le cinéma scientifique ou certains trucages et traitements d'images. « Toutes ces techniques en passent par une définition soit picturale, soit

---

[26] Terme employé par P. Adams Sitney pour désigner un sous-ensemble spécifique du cinéma d'avant-garde dans *Visionnary Film the American Avant-garde*, NewYork, Oxford University Press, 1974.
[27] Dominique Willoughby, *Le Cinéma Graphique : Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numériqu*e, *op.cit.,* p.133
[28] *Ibid*.

géométrique, de la construction des mouvements par le graphe : du temps, de la surface et de l'espace propres au cinéma, par le graphe. »[29]

Les arts graphiques ont toujours subi de nombreuses influences et ont évolué avec les grands mouvements artistiques du siècle (art déco, fauvisme, surréalisme, cubisme dans les années 1920 et 1930 et plus tard, le pop art jusqu'aux formes numériques). Depuis les premiers temps, le graphisme statique était également présent dans le monde cinématographique sous une forme extérieure au film, et il est toujours en vigueur aujourd'hui, comme l'affiche et les programmes des salles. Dès les débuts du cinéma, les affiches ont joué un rôle considérable dans le monde cinématographique. On les a créées dans le but premier d'attirer l'œil du passant et de l'inciter à entrer voir la projection, mais on pourrait considérer celles-ci également comme les premières formes du générique filmique. Bien que leurs évolutions aient suivi des voies différentes, les arts graphiques et cinématographiques, ne serait-ce que par les affiches, n'ont pas cessé de se croiser en empruntant l'un à l'autre, des techniques, des éléments symboliques. Ces deux formes d'expression visuelle : cinéma et graphisme statique (dans la forme de l'affiche moderne que nous connaissons) sont nés à la fin du siècle dernier presque en même temps. Autrement dit ces deux inventions marquent les débuts de l'image reproduite en série.[30] Petit à petit, le graphisme publicitaire en dehors du film tente de s'adapter de plus en plus au langage cinématographique afin de frapper l'imagination du spectateur, en lui offrant une vision fidèle du style dramatique et esthétique du film. Il s'agit donc « de proposer un équivalent graphique du style proprement cinématographique de l'œuvre, tout en se pliant à des règles commerciales.»[31]

Les arts graphiques de plus en plus intégrés dans le monde de la cinématographie s'impliquent au sein du film même. Nous voyons les lettrages et le choix typographique, surtout pour les titres des films, qui sont inspirés des mouvements artistiques comme l'art nouveau, l'art déco (voir la partie typographie) ou encore l'expressionnisme. Ces styles typographiques et le graphisme en général, impliqués dans le cinéma (soit dans les plans d'ouvertures soit sur les affiches du film à la base des illustrations) sont ainsi inspirés par le

---

[29] *Ibid..,* p.19

[30] John Halas, Walter Herdeg, *Film & TV Graphics An international survey of film and television graphics*, Zurich, The Graphis Press, 1967, p.15. (Traduit par moi-même)

[31] Collectif, *Les belles affiches du cinéma 1910-1949*, Paris, Éditions ATLAS, 1986, p. 6.

vocabulaire du graphisme commercial (par exemple de la conception d'emballages ou de la publicité).

En outre, les arts graphiques à l'extérieur du film - sous la forme de livrets illustres, de programmes et particulièrement d'affiches - ont constitué une sorte de relais, un seuil entre le film et le regard du public.

> « Dès ses débuts, le cinématographe, en reprenant une pratique d'usage dans d'autres formes de spectacle (opéra, cirque, music-hall, etc.), propose au public des images fixes. Des photographies, des textes présentant le résumé des films ou encore des dessins, composaient les programmes, parfois très luxueux comme ceux du Gaumont Palace à Paris. […] Mais en direction du public, c'est l'affiche qui avait une place d'honneur […] elle était la source d'information principale : en une seule image, le cinéaste, les acteurs, les scènes et les moments culminants, sont tous réunis dans une composition où le choix de la couleur, du graphisme, le rapport au texte, doit, d'un seul regard, tout dire du film et en même temps laisser planer une ombre de mystère à découvrir dans les salles obscures.»[32]

Tous ces supports extérieurs avaient en quelque sorte la même fonction que le générique aujourd'hui. L'affiche de cinéma était le dernier maillon de la chaîne dans la réalisation et la sortie du film. Elle est pourtant selon Oliver Schwenglar « le premier contact réel entre le spectacle et les spectateurs.»[33] Autrement dit, comme le rappelle Jean Gili, « sur les murs des villes et des villages, dans le hall des cinémas, l'affiche doit attirer l'attention avec un message simple, immédiatement identifiable et en même temps capable de souligner, attirer, suggestionner. Elle doit susciter l'envie de déchiffrer le message en allant voir le film. »[34].

D'autre part, aux premiers temps du cinéma, outre faire la réclame du film et attirer un large public, l'affiche aura pour but de faire connaître les dernières trouvailles de la technologie et de présenter les salles (Pathé ou Gaumont). En général, les premières affiches (tout comme dans les premiers génériques, ce qu'on développera par la suite) ne mentionnent

---

[32] Jacques Ayroles, Giusy Pisano, « Il maestro et les affiches ou L'obsession des affiches », 2009, accessible sur le site de la Cinémathèque française, 2009

[33] Collection dirigée par Oliver Schwenglar, *Affiches du 7e art* (le cinéma français à l'affiche), Paris, Henri Veyrier, 1988, p. 14.

[34] Jean Gili, préface in : Maurizio Baroni, *Platea in piedi*, vol. 1, 1959-1986, Bolelli Editore, 1995

ni le nom des réalisateurs ni des acteurs. La première affiche de cinéma pour le film *L'Arroseur arrosé* du « Cinématographe Lumière » (1896), dessinée par Marcelin Auzolle[35], sans faire mention du titre du film, annonce simultanément le nouveau média (l'innovation technique qu'est le projecteur), la salle de cinéma et le nom de ses inventeurs (les frères Lumière).

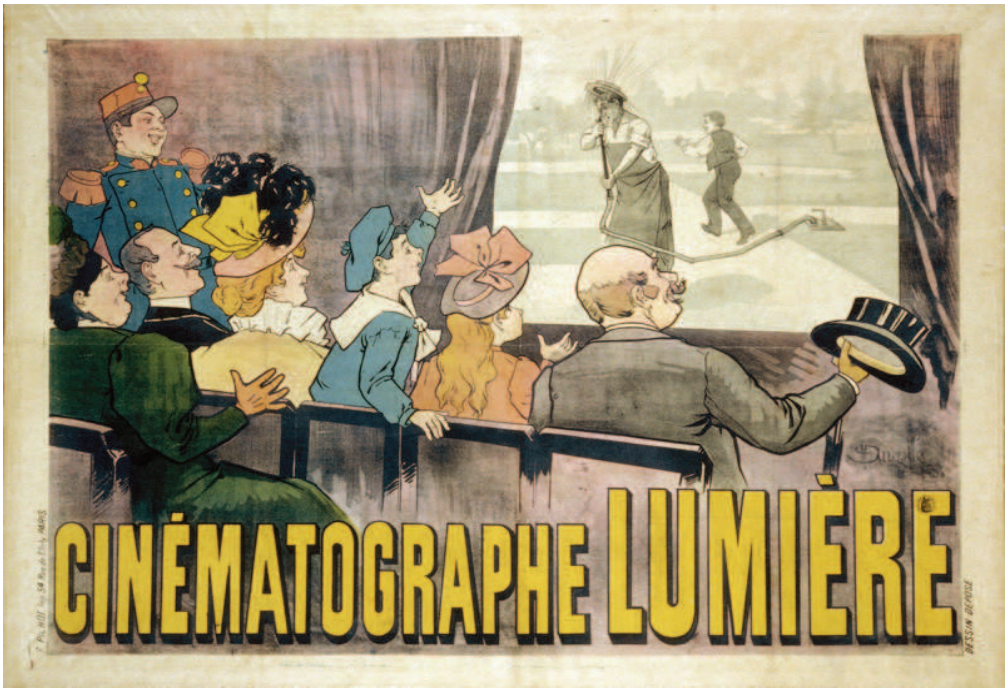


Figure 5 - La première affiche de cinéma, dessinée par Marcelin Auzolle pour le film *L'Arroseur arrosé* de Louis Lumière, 1896

L'affiche de cinéma trouve ses origines dans les affiches illustrées de théâtre réalisées par des artistes comme Toulouse Lautrec, mais du point de vue du graphisme et de la composition, les premières affiches de film s'inspiraient de celles conçues pour d'autres spectacles tels le music-hall et le cirque. Elles éclatent de couleurs attirant le regard des spectateurs. L'industrie du cinéma a vite compris que ces couleurs vibrantes et la schématisation visuelle de l'affiche étaient le support le plus adéquat pour vendre leurs produits. Ce visuel peut être un symbole ou un tableau percutant qui résume le document cinématographique.

[35] Peintre et affichiste, il est l'auteur de la première affiche de cinéma.

Par ailleurs, les arts graphiques ont cette fonction commerciale, incontestablement dès le début de l'histoire du spectacle cinématographique, avec la conception de l'emblème des sociétés de productions.

Figure 7 - *Cinématographe Lumière*, *Henri Brispot*, 1896

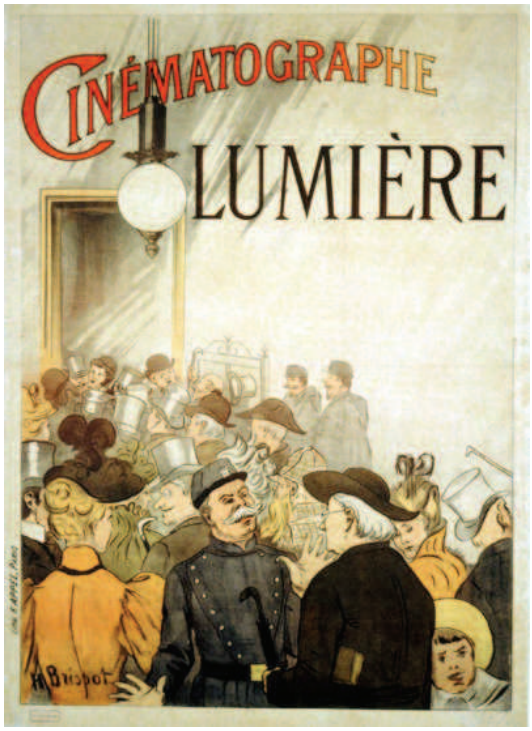


Figure 6 - *Cirque d'hiver tous les soirs à la porte Maillot*, 1892

Figure 8- *Jane Avril au Jardin de Paris***,** Toulouse Lautrec, 1893

Figure 9 - *Bal au Moulin Rouge*, Jules Cheret, 1892

En 1897, George Méliès fonde sa société de production, deuxième studio de l'histoire du cinéma après celui d'Edison. Afin d'identifier ses films et les protéger ainsi d'éventuels piratages, il devait mettre en avant sa marque. Méliès avait aussi besoin de différencier les films pleins de magie qu'il produisait de ceux des autres pionniers, comme dans toute activité commerciale. Il choisit donc comme signe distinctif une étoile noire qui deviendra l'emblème de sa marque et qu'il déposera sous le nom de Star Film. Il filmera ensuite des cartons noirs comprenant sa marque et puis les montera au début de ses films.[36] On peut d'ailleurs considérer son idée comme une des formes primitives du générique dans l'histoire du film.

Les intertitres

> « Le cinéma, même muet, n'a jamais pu être un cinéma silencieux. C'est plus entièrement un cinéma pris dans le chuchotement (les sous-titres, par exemple, lus à voix basse aux enfants au cours de projections). Et par ce silence chuchoté dans les premières images, un retour de cette poussière en nous, de cette lumière, de ces corps gris ; comme si un enfant, assis en nous, tenait encore notre main. »[37]

Dès les années 1900-1910, on voit apparaître des plans d'ouverture au début des films. Ils ne sont en fait que de simples cartons noirs informatifs, sur lesquels sont indiqués en blanc, le titre et l'emblème de la société de production. Généralement, ces cartons noirs sont placés aux extrémités du film. « Le but principal des crédits à cette époque était d'indiquer au public ce qu'il allait voir et mettre en avant les célébrités du film » [38], explique Melis Inceer. Parfois, dans les cas plus créatifs, ces cartons étaient illustrés par des images en lien avec le sujet du film. C'est le cas dans *Histoire d'un crime* de Ferdinand Zecca en 1901, qui commence avec un seul plan fixe d'un carton. Il s'agit de l'illustration d'une scène de peine de mort sur laquelle le titre est écrit en trois langues, avec trois typographies différentes. Le style de mise en page de cette courte ouverture de quelques secondes est tout à fait inspiré par le graphisme de l'époque et surtout par le style des illustrations de livres.

Il faut néanmoins attendre une dizaine d'années pour que se mette en place, avec l'institutionnalisation du générique, un processus de passage dans et hors de la diégèse. Car le

---

[36] Gemma Solana, Antonio Boneu, *Uncredited*, Barcelona, index book, 2007. p. 12 (Traduit par moi-même)
[37] Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma,* Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980, p. 95.
[38] Melis Inceer, *An Analysis of the Opening Sequence in Film,* University of Pennsylvania, 2007, p.9. (Traduit par moi-même)

générique, outre sa fonction purement informative concernant les différents participants au film, est évidemment une zone de transition visuelle.

Les premiers cartons de titres apparaissent au temps du cinéma muet par la nécessité de transférer des messages et des paroles, pour rendre l'histoire du film plus compréhensible. À cette époque on a eu recours à l'« intertitre »[39] ; sur des cartons fixes, on reproduisait brièvement, en une ou deux lignes, quelques répliques des acteurs en caractères blancs sur fond noir, placées entre deux séquences d'images. Composées de plusieurs lignes elles occupaient le plus souvent la majeure partie de l'écran sur un fond généralement noir, parfois agrémenté d'ornements ou d'illustrations. Il faut par ailleurs indiquer que comme Michel Marie et Rodolphe Pailliez le soulignent « ce qu'on appelle aujourd'hui intertitre était encore nommé jusqu'à une période récente sous-titre, selon le terme en usage à l'époque du muet. (…) dans son sens original et premier, le sous-titre désignait le titre d'une partie qui venait après le titre initial du film. »[40]

Jean-Francois Baillon explique que « Dans le cinéma muet, les intertitres sont généralement chargés de porter, soit des extraits du dialogue échangé par les personnages montrés à l'écran, soit des informations véhiculées par un narrateur implicite extérieur à l'action. »[41] Ceci effectivement est fait dans le but d'apporter un complément d'information par rapport à l'image.

Les intertitres sont les premières manifestations visuelles d'éléments écrits à être projetés sur l'écran cinématographique. Les cartons d'intertitres se sont pourtant révélés indispensables avec des intrigues se complexifiant : « malgré les tentatives destinées à produire des films dépourvus d'intertitres, les cinéastes constatèrent que même le public le plus éclairé serait incapable de suivre l'intrigue sans aide de cartons »[42], rapporte Kevin Brownlow. Enlever les intertitres était en effet simple, mais rarement efficace : « des

---

[39] Nina Kagansky, *Titra film, une chronique cinématographique et familiale*, Titra Film, 1995, p. 10.
[40] Michel Marie et Rodolphe Pailliez, « La Lettre et le cinématographie : intertitres et autres mentions graphiques dans le cinéma muet », *La Revue du cinéma,* Image et son, n° 316, Avril 1977, pp.67 - 74.
[41] Jean-Francois Baillon, « Le sujet à la lettre : les intertitres dans *Pas de larmes pour Joy /poor cow* (1967) de Ken Loach », *Le cinéma en toutes lettres : jeux d'écritures à l'écran*, textes réunis sous la direction de Nicole Cloarec, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2007, p. 75.
[42] *The Old Swimmin' Hole* (Joseph De Grasse, 1921) est l'un des rares films qui est dépourvu de carton : « Quelques intertitres placés avec tact auraient sans doute enlevé les longueurs occasionnelles, sans porter atteinte au flux » écrit Kevin Brownlow dans *The parade's gone*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 294. Autres films sans intertitre : *Sylvester* (Lupu Pick, 1924), *Der letze Mann* (Friedrich Wurnau, 1924) et *Ménilmontant* (Dimitri Kiranoff, 1926).

explications visuelles tortueuses étaient nécessaires pour se passer d'un simple titre »[43], explique-t-il. Les intertitres aident le film, affirme également D. W. Griffith : « Une grande quantité de pellicule est épargnée par l'usage opportun de quelques mots imprimés », argumente le réalisateur pour qui « chaque mètre de film est précieux. »[44] En plus, il faut noter que le texte sous forme de carton d'intertitre est l'un des procédés narratifs que le cinéma parlant a repris du muet et a notablement préservé. Comme le rappelle Michel Chion : « Tout en abandonnant évidemment le carton de dialogues, plusieurs films, au début du parlant, conservent l'usage intermittent du carton narratif. »[45]

Généralement deux types d'intertitres existent : les cartons explicatifs et les cartons dialogués. Un carton explicatif présentera l'action à venir et le décor alors qu'un carton de dialogue s'occupera de transcoder la parole d'un ou des personnages. Par exemple, dans un film muet « les dialogues peuvent être intégrés de plusieurs façons : par le placement d'intertitre de dialogues, par le mouvement des lèvres des personnages, et par des guillemets sur un carton. »[46]

Les génériques ou plutôt les pages d'ouverture de films à ce moment-là avaient à peu près la même structure fonctionnelle que les intertitres. Comme l'affirme Sarah Boxer, « les premiers génériques de films muets ont été présentés sur formes de cartons de titre qui ont été photographiés et incorporés dans le film ».[47] Ils ont été introduits pour afficher les informations principales (la société de production, le titre du film, le nom du réalisateur, et les acteurs) et les intertitres. D'ailleurs la mention d'un titre, du nom du réalisateur, voire même des acteurs à l'incipit d'un film, fut nécessaire a posteriori, lorsque les producteurs ont dû faire face à une vague de copies et de contrefaçons. Placé au début du film, le carton de titre comporte un nombre restreint d'informations. La plupart du temps, seul le réalisateur est crédité à l'écran, et plus tard, les acteurs principaux.[48]

Pour créer ces cartons d'information, les studios de production engageaient des équipes d'artistes en calligraphie et lettrage. Une fois conçus et écrits à la main, ces cartons étaient

---

[43] Kevin Brownlow, *op. cit.,* p. 294.
[44] Dans *Motion Picture Magazine*, Juillet 1926, p.25, cité par Kevin Brownlow, *op. cit.,* p. 297.
[45] Michel Chion, *L'Ecrit au cinéma,* Paris, Armand Colin, 2013, p. 55.
[46] David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The classical Hallywood cinema: film style & mode of production to 1960*, Londres, 1988, p. 185. (Traduit par moi-même)
[47] Sarah Boxer, « Film Titles Offer a Peek at the Future in More Ways Than One », *The New York Times,* 22 April 2000, p. 9.
[48] Melis Inceer, *An Analysis of the Opening Sequence in Film, op.cit.*, p.9.

photographiés et ensuite ultérieurement incorporés dans le film. Le fond était généralement noir, car un fond blanc aurait rendu les défauts et autres rayures de pellicule plus visibles. En plus dans l'obscurité des salles de projection, le texte clair sur foncé permettait une excellente lecture au spectateur. Par ailleurs, parfois, les lettres de ces cartons ouvertures étaient embellies avec des contours décoratifs, et généralement le genre du film dictait leur style.[49]

En outre, les intertitres ne se limitent pas qu'à une fonction informative : « Ils possèdent en plus une valeur esthétique primordiale, puisqu'ils servent souvent de ponctuation. »[50] Ils scandent le récit, lui donnent un rythme et apportent également une unité graphique : « Les producteurs avaient leur propre style graphique qui était utilisé de film en film. À d'autres occasions, pour des travaux particuliers, des artistes étaient engagés pour dessiner des cartons. »[51]

Les cartons d'ouverture

Georges Méliès dans *Le voyage dans la lune* en 1902, a présenté, comme ouverture de son film, un simple carton noir comprenant la date, le titre et son propre nom. On retrouve la même structure d'ouverture dans *The Great Train Robbery* en 1903 réalisé par Edwin S. Porter.

Alors que les nouveaux effets spéciaux[52] ont continué à être utilisés dans les films, les nouvelles techniques de « trucage » d'images sont inventées par Georges Méliès. Notamment celle de la surimpression ou celle de la double exposition ont été utilisées pour projeter les titres des films.[53]

Impossible d'évoquer l'époque du cinéma dit muet de ses génériques sans évoquer James Stuart Blackton, producteur et réalisateur anglo-américain, considéré comme le père de

---

[49] Jon Krasner, *Motion graphic design & fine art animation: Principles and practice*. Burlington, Elsevier, 2004, p. 36.

[50] Laurent Le Forestier, « Les limites de l'analyse », *Théorème : cinéma des premiers temps, nouvelles contributions françaises*, vol.4, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 1996, p. 86.

[51] Paul Read, Mark-Paul Meyer, *Restoration of motion picture film,* Butterworth-Heinemann, Oxford, 2000, p. 74. (Traduit par moi-même)

[52] Il faut remarquer que l'expression « effets spéciaux » apparaît pour la première fois en 1926, au générique du film *What Price Glory* de Raol Walsh. Comme Réjane Hamus-Vallée l'explique , « en inventant une appellation qui lui est propre, le cinéma s'éloigne de son cousin « truc » (employé pour la prestidigitation et le théâtre dès 1803) ou du terme plus vaste de « truquage ». » : Réjane Hamus-Vallée, *Les effets spéciaux,* Paris, Cahiers du cinéma, Les petits Cahiers, 2004, p. 5

[53] Spencer Drate, David Robbins, Judith Salavetz, *Motion by design*, London, Laurence King, 2006, p. 15(Traduit par moi-même)

l'animation aux États-Unis. Stuart Blackton fut le premier qui créa un semblant de dessin animé qu'il projeta dans les années 1900 et dans lequel on le voit lui-même dessiner un bonhomme qui bouge. Ce film intitulé *The Enchanted Drawing* est considéré comme le premier film d'animation après les images animées d'Émile Reynaud en 1892. Mais pour le sujet qui nous intéresse ici, il nous faut évoquer l'un de ses courts-métrages (animation sur un tableau à craie) réalisé en 1906, intitulé *Humorous Phases of Funny Faces*. Ce dernier est non seulement l'un des premiers films d'animation, mais il est le premier à présenter un titre cinétique et une ouverture animée, précurseur de la séquence titre moderne. On peut considérer ce générique d'ouverture animé en tant que le premier de l'histoire du cinéma comme on le définirait aujourd'hui.

Figure 10 - *Humorous Phases of Funny Faces*, James Stuart Blackton, 1906

En outre l'originalité de l'idée d'animation du titre de ce film est très remarquable. Au début, on ne voit que quelques petites lignes rangées les unes à côté des autres. Petit à petit des lignes se rajoutent et forment des lettres et progressivement le titre devient lisible. L'idée de ce générique est très en avance sur son temps. On en retrouvera le principe typographique soixante-treize ans plus tard en 1979 dans le générique d'ouverture moderne et minimaliste de Richard Greenberg, (sous la direction de Stephen Francfort) pour le film *Alien* réalisé par Ridley Scott. Ce film commence dans un espace sombre et ténébreux, le fond sonore est une composition musicale abstraite avant-gardiste [54] qui évoque l'étrange. Dans un premier temps,

[54] La musique de film par Jerry Goldmsith

on voit sur l'écran des traits incompréhensibles, qui, en se complétant, finissent par former le titre.

Figure 11- *Alien,* Ridley Scott, 1979

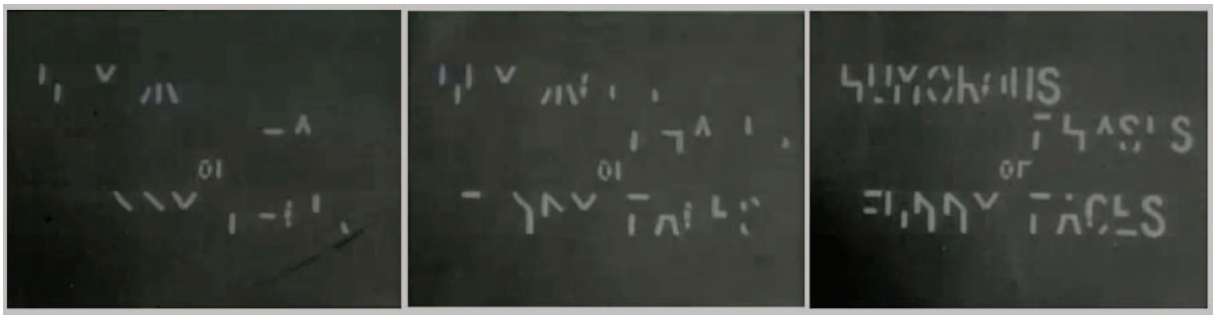


Figure 12 - *Humorous Phases of Funny Faces*, James Stuart Blackton, 1906

Par ailleurs à cette époque, deux autres dessinateurs-cinéastes remarquables, Emil Cohl et Winsor McCay, ont eux aussi consacré leur vie à la recherche de techniques expérimentales d'animation. Leurs recherches portaient davantage sur le développement du caractère et de la visualisation du récit que sur l'animation du titre ou encore des pages d'ouverture de leurs films.

Pour revenir au sujet du graphisme dans le monde cinématographique, on peut affirmer que la nécessité de métissage entre l'image et l'écriture propre aux films muets pourrait être l'une des raisons pour lesquelles le travail de réalisation de générique de film s'impose dans le graphisme. La typographie était d'ailleurs une pratique fondamentale à une époque où la

presse illustrée ou encore les brochures publicitaires trouvèrent un développement sans précédent.

Cette nouvelle période du graphisme se présente parallèlement dans le monde de l'affiche de film. Le titre s'imbrique sensiblement à l'image de l'affiche faisant l'objet d'une motivation légère par une simple analogie stylistique entre la typographie utilisée et le thème du film : la manière dont les lettres sont écrites évoque ce que signifie le titre.

Entre les années 1910 et 1920, même les symboles typographiques et les motifs décoratifs ont été incorporés dans les pages noires d'ouverture. *Falling Leaves* d'Alice Guy en 1912 commence avec trois plans fixes de collage qui juxtaposent des textes et le logo de la compagnie Solax, tout en blanc sur fond noir. Le plan d'ouverture dans *Max a peur de l'eau* de Max Linder en 1913 est un seul plan fixe constitué d'un carton noir avec des textes blancs et un cadrage décoratif en forme de rideau. Dans cet exemple, on voit le reflet de l'inspiration du cinéma des années dix par le théâtre dont on retrouve la trace dans la forme du rideau rouge. Le même aspect se voit également dans l'ouverture de *The Squaw Man,* réalisé par Cecil B. DeMille en 1914, où le nom du réalisateur, du producteur et de l'acteur (Dustin Farnum) sont mentionnés au-dessous du titre du film, avec des caractères blancs sur fonds noirs décorés avec un cadrage inspiré par le rideau théâtral. Il semble que ce cadrage soit une sorte de signature du producteur Jesse L. Laski, car son nom est dessiné dans les motifs et il reste constant même dans les plans intertitres du film.

Les cartons ornementés se remarquent également dans le plan d'ouverture conçu par Frank E. Woods pour *Intolerance*. Ce dernier, réalisé par D. W. Griffith et sorti en 1916, est considéré comme le plus grand film de l'époque du muet selon de nombreux historiens.

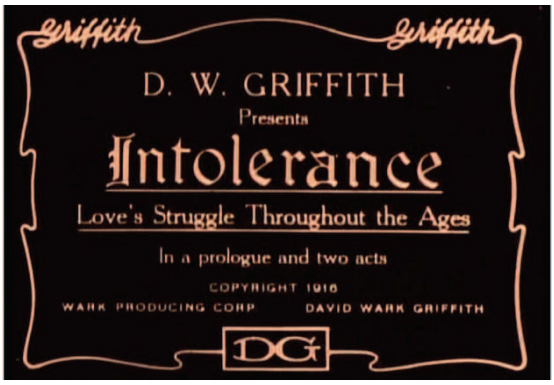


Figure 13 - *Intolerance*, D. W. Griffith, 1916

Frank E Woods travaille particulièrement avec Griffith et a écrit plus de 60 titres de film ; on peut citer, par exemple, *Judit of Betulia* en 1914 et *The Birth of a Nation* en 1915. Un autre dessinateur de cartons-titres, Jack Jarmuth, lui aussi, a écrit plus de 12 pages d'ouverture, dont les plus connus sont *The Jazz Singer* en1927 et *Abraham Lincoln* de Griffith en 1930.[55]

L'un des meilleurs dessinateurs de titre et d'intertitre dans les années 20 est Ralph Spence connu en tant que « film doctor ». Il est devenu un « médecin » pour les films, car avec ses intertitres, un mauvais film pouvait paraître bon et un bon film meilleur[56].

Il est évidemment nécessaire de différencier le créateur de titre principal et le spécialiste de l'écriture des intertitres, bien qu'étant parfois la même personne. Le célèbre Alfred Hitchcock, ce que beaucoup de gens ne savent pas, a commencé sa carrière en 1921-22 en tant que concepteur de titres et d'intertitres pour les films muets. Il a dessiné les titres et les intertitres de plus de treize films.[57]

La transformation et les évolutions des plans d'ouverture des films ont été assez progressives, donc comme Alexsendre Tylski l'affirme, il est « fondamentalement difficile d'identifier ou dater précisément les premiers films qui auraient proposé des formes de générique »[58] proches de ce que nous connaissons ; c'est ce que Tylski déclare, mais pourtant, lui-même identifie des extraits remarquables selon ses recherches autour de plusieurs références. Les génériques au début et la fin « prennent un tour plus visible en 1903, avec le film *L'Attaque du grand rapide*[59] d'Edwin Porter, étape « décisive ver la clôture » et les « plans-emblèmes ». On y dépeint le chef des bandits regardant de face les spectateurs et pointant son arme vers eux ; un fragment placé en introduction ou en conclusion » [60], un peu à la manière théâtrale.

À la fin des années 1910, les interprètes et les réalisateurs ont progressivement exigé leurs noms dans les génériques alors que jusque-là, pendant les premières années de la cinématographie, les producteurs sont les seuls à être cités à l'écran.

---

[55] G Solana, A. Boneu, *Uncredited*, *op.cit.,* p.17.
[56] *Ibid.*
[57] *Ibid.*, p.26.
[58] Alexsendre Tylski, *Le Générique de cinéma histoire et fonctions d'un fragment hybride*, *op.cit.*, p. 26
[59] Titre original : *The Great Train Robbery*
[60] Alexsendre Tylski, *Le Générique de cinéma histoire et fonctions d'un fragment hybride*, *op.cit.*, p. 26

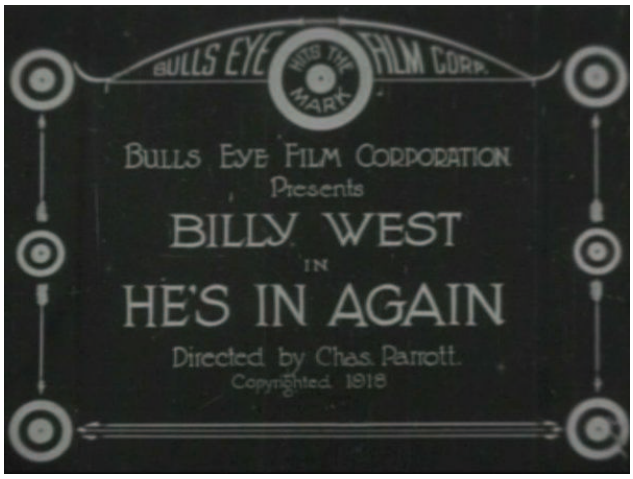


Figure 14 - Le plan d'ouverture de *He's in Again* (1918), citation du nom du réalisateur Charley Chase (il signe ses films sous le nom de Charles Parrott) ainsi que Billy West (acteur)

En outre, à cette période, il n'y avait qu'une petite équipe impliquée dans la réalisation du film. Et ces personnes ne se considéraient pas suffisamment importantes pour être mentionnées parmi des crédits à l'écran. Comme nous l'avons vu, la plupart du temps, seuls le cinéaste, et plus tard, les acteurs principaux pouvaient être mentionnés sur l'écran. À cette époque ces plans d'ouverture n'affichaient que les noms des personnages célèbres associés au film. À cet égard, la séquence d'ouverture était plutôt plus une étiquette qu'une introduction du film. Même en 1918, l'ouverture de *Tarzan of the Apes* de Scott Sidney n'a qu'un seul carton illustré avec le titre en calligraphie et le producteur « Hollywood film », sans même créditer le nom du réalisateur.

Par ailleurs, concernant la position de réalisateur en tant qu'auteur du film, Alexandre Tylski explique que « Le réalisateur est aujourd'hui crédité comme l'auteur principal du film, cela n'était pas le cas dans les premiers temps du cinématographe, où seuls le producteur ou la maison de production avait droit de cité. »[61] À ce sujet, Jean Charles Tacchella, dans la préface de « l'auteur du film », écrit que :

> « La primauté du réalisateur, en tant que principal artisan, animateur et meneur de jeu d'un film, s'affirme aux États-Unis en 1914 et en France, trois ans plus tard. Le metteur en scène devient roi, il prend chaque jour une importance plus considérable. Sur les affiches et aux frontons des salles, on

[61] Alexandre Tylski, « Le générique au cinéma : Regard sur un « lieu fantôme » », *Positif*, n° 504, février 2006, p.51.

commence à citer son nom comme celui d'un auteur, les films deviennent des œuvres d'art. »[62]

Pour éclairer la situation générale du cinéma et de la position d'auteur du film, un article rédigé par Georges Dureau dans le *Ciné-journal* en janvier 1910 est particulièrement significatif:

« les spectateurs ordinaires du Cinéma qu'on retrouve chaque semaine dans les salles de projection ont été depuis un an mieux servis que jamais ; le prix des places n'a pas augmenté, le confortable s'est accru dans presque toutes les grandes installations et la qualité des programmes s'est fortement améliorée ; il nous faut féliciter les fabricants d'abord qui, selon la loi féconde de la concurrence, ont rivalisé d'efforts artistiques et de soins matériels pour amener leur production à un meilleur titre. Tout le monde doit reconnaître que le film est en progrès. Malgré la pénurie de sujets, hélas, désolante, il reste que les scénarios écrits par des hommes de goût ou des auteurs professionnels sont de mieux en mieux traités par les metteurs en scène ; que les interprètes, après de déplorables essais, comprennent l'expression cinématographique et ne se livrent plus- ou rarement- à cette épilepsie spéciale dont beaucoup de gens ont pu dire qu'elle était la cinématographie elle-même. »[63]

Effectivement, contrairement à une œuvre d'art plastique comme un tableau ou une sculpture, qui est l'ouvrage d'un seul homme, un film est le fruit du travail d'une équipe. Néanmoins, c'est tout de même le réalisateur que le public des cinéphiles considère comme l'auteur du film. Comme nous en avons parlé précédemment, les premiers films étaient identifiables par leur titre et par le nom de la firme productrice.

À la fin des années 1910 et au début des années 1920, les génériques de film aussi servent progressivement « une cause collective autant qu'une reconnaissance du « réalisateur » - entre autres sous l'impulsion de quelques artistes phares, notamment David W. Griffith et Charlie Chaplin (dont les noms apparaissent plusieurs fois dans les cartons introductifs d'un même

---

62 Jean Charles Tacchella, dans préface de *L'auteur du film : Description d'un combat,* auteur : Jean-Pierre Jeancolas, Arles, Coédition : Institut lumière/Actes sud, 1996, p. 11

63 Georges Dureau, « Soignons le public », *Ciné-journal,* n°74, 16-22 janvier 1910, p.1-2.

film.) »[64] Griffith utilise sa signature dans un concept décoratif et entrelacé au cadre, dans plusieurs cartons noirs au cours d'un seul film. *Orphans of the Storm* en 1921, *Way Down East* en 1920 ou *Broken Blossoms* en 1919, tous sont des exemples d'utilisation de ces cadres décoratifs avec la signature de Griffith. Ainsi, presque tous les participants sont mentionnés dans ces génériques. Ceux-ci deviennent donc assez longs (une minute voire plus) par rapport aux cartons simples d'ouverture des années précédentes.

Cette présence des participants dans le générique était assez remarquable alors qu'une dizaine d'années auparavant, en 1913 dans *The Mothering Heart* produit par le Biograph Company, le plan de démarrage n'était qu'un simple carton cadré et illustrant un aigle, sans même indiquer le nom du réalisateur qui était Griffith. Mais durant les années vingt, lorsque les interprètes eux aussi ont imposé leur présence au générique, la partie d'ouverture des films a eu besoin de plus d'espace pour la présentation des protagonistes. Celle-ci a donc nécessité de multiplier les plans d'ouvertures. Ce qui, en revanche, a fait gagner de plus en plus d'espace à la créativité des pages de démarrage des films : les génériques sont devenus plus complexes et plus inventifs.

Mais l'apport des arts graphiques au cinéma ne se résume pas aux affiches de film ou au dessin des cartons d'intertitres. Ils sont au service du cinéma lorsque, pour composer les plans d'un film, le dessin est nécessaire. C'est ce que John Halas remarque en abordant ce sujet. Ce dernier nous rappelle que depuis les débuts du cinéma, les plus grands réalisateurs ont eu recours au dessin. John Halas explique à ce sujet :

> « Eisenstein estimait devoir composer chaque plan, suivi en cela par Jean Cocteau et Carl Dreyer. Certains chefs-d'œuvre comme *Alexandre Nevsky*, *Orphée*, *La belle et la bête* ou *Jeanne d'Arc* ont été volontairement conçus en fonction d'exigences graphiques permettant, plus que tout autre moyen, de souligner des caractères ou des situations. »[65]

---

[64] Alexandre Tylski, *Le Générique de cinéma histoire et fonctions d'un fragment hybride*, *op.cit.,* p.27.
[65] John Halas, Walter Herdeg, *Film & TV Graphics An international survey of film and television graphics*, Zurich, *op.cit.,*73

Les années 1920-1940 : son, montage et animation

Les années 1920 sont l'époque durant laquelle le cinéma muet avec des intertitres et la musique vivante a commencé à avoir des changements essentiels. Les films ne sont plus des séquences courtes qui étonnent le public à travers l'affichage d'images animées. Désormais, les films de certains réalisateurs comme Murnau, Ebstein, D.W. Griffith et Charlie Chaplin ont établi des histoires plus complexes avec plusieurs plans.

Par ailleurs, à partir de ces années le graphisme, en général, subit également des évolutions techniques et artistiques, et celui lié au cinéma se rapproche de plus en plus d'une forme aujourd'hui familière. La typographie du titre des films également devient de plus en plus soignée et occupe une place centrale (par exemple, dans les films expressionnistes) .L'un des films remarquables des années 1920 est sans doute le mélodrame d'*El Dorado* de Marcel L'Herbier(1921). Celui-ci met en œuvre beaucoup d'effets visuels qui font sa force : flous, déformations optiques, jeux de lumière et d'ombre, etc. L'Herbier utilise aussi dans ce film beaucoup de raccords visuels et plastiques, inspirés par sa spécialité de photographe. Son point de vue plastique s'est manifesté dès le début du film et dans le générique, ce qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de cette recherche. Procédé inédit à son époque, dans ce générique, le titre est intégré dans le décor. Il apparaît au début en forme de courbe et dans le plan suivant où se raccorde en fondu enchaîné l'axe d'un plan rapproché à un plan d'ensemble, Le plan de titre se révèle être alors en réalité un plan rapproché de l'entrée d'une maison de danse en forme d'arc voûté sur lequel est écrit le nom de la maison : *El Dorado*, qui est aussi celui du film.

Tous les plans de ce générique se relient en fondu enchaîné alors que les formes courbées se superposent. Finalement, dès que le film commence on retrouve encore cette forme de voûte dans le décor et dans les arcs du plafond à l'intérieur de la maison de danse. Cette forme courbée soulignée au début du film se réfère peut-être (comme une sorte de la justification visuelle) à la féminité du récit.

L'idée d'intégration d'un titre dans le décor est très originale et inédite à l'époque où les cartons d'ouvertures se séparent du corps du film. Pour le début des années vingt *El Dorado* débute d'une manière inédite. Rappelons que même selon des recherches de Tylski [66],

[66] À ce sujet lire, Alexandre Tylski, *Le Générique de cinéma histoire et fonctions d'un fragment hybride*, *op.cit.,* p. 34.

l'intégration de titre dans le décor apparaît plutôt dans les génériques des années quarante, par exemple dans *You'll never get rich* [67] (Sidney Lanfield, 1941) et dans *My Darling Clementine*[68] (John Ford, 1946) où les mentions sont écrites sur des panneaux au bord de la route.

En outre, dans les années 1920, la question d'auteur du film est déjà abordée. Dans les génériques, parmi toutes les mentions écrites, le nom du réalisateur bénéficie d'un seul carton avec des caractères de grosseur égale à ceux des stars principales. Jean Pierre Jeancolas explique donc que dès la fin des années trente, on voit que les affiches et les pavés publicitaires mentionnaient le réalisateur et cela « soit en petits caractères, comme une obligation un peu formelle quand le nom était peu connu, soit en lettres plus conséquentes s'il s'agissait d'un cinéaste assimilable, pour quelque raison, à une vedette. On lisait : « réalisation de », ou plus simplement : « un film de ». » [69] Effectivement, comme le nom du peintre, qui se situe statistiquement plutôt sur la périphérie de la toile, celui du réalisateur est placé sur celle du générique.

En 1923 dans *The Ten Commandments* de Cecil B. DeMille, des textes blancs se poursuivent en fondu enchaîné sur un arrière-plan fixe qui représente une partie d'un mur avec de grandes pierres en cube rappelant les pyramides d'Égypte. Dans ce générique, le nom du réalisateur est mieux mis en valeur que les années précédentes,ce qui confirme désormais, la reconnaissance, petit à petit, de son rôle comme auteur de film . En plus, la durée de ce générique est assez longue (01 : 50), il contient également 3 pages d'intertitres avant le début du film, ce qui veut dire que désormais les génériques transfèrent beaucoup d'informations écrites.

Les développements informatifs dans le monde du cinéma ne se limitent pas aux plans des génériques, mais ils concernent également les affiches du film. Dès la fin des années 1930, non seulement on voit les noms des interprètes, mais encore les affiches exhibent le visage des acteurs ou actrices, comme c'est le cas dans *Morocco* réalisé par Josef von Sternberg, sorti en 1930 ou encore dans *Adrienne Lecouvreur* de Marcel L'Herbier en 1938.

---

[67] Titre français ; *L'Amour vient en dansant*
[68] Titre français ; *La Poursuite infernale*
[69] Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy, Vincent Pinel, *L'Auteur du film : Description d'un combat,* Arles, Coédition, Institut lumière /Actes sud, 1996, p. 119.

Figure 15 - *Adrienne Lecouvreur*, Marcel L'Herbier, 1938

Figure 16 - *Morocco*, Josef von Sternberg, 1930

Les génériques sonorisés

> « Certains génériques sont soutenus par des chansons, d'autres se donnent à lire dans le silence. D'autres encore mêlent des bruits à la musique. Moins nombreux sont les génériques dans lesquels on ne perçoit que des bruits. Assez peu nombreux aussi les génériques où domine la voix. » [70]

Tout comme les arts graphiques, au début de ce qu'on appellera plus tard le « 7ème art », la musique était aussi utilisée à l'extérieur des salles pour attirer le public. Elle entre ensuite dans la salle pour « sonoriser » les images animées. Giusy Pisano explique :

> « L'histoire ancienne des spectacles lumineux déborde d'exemples qui prouvent la présence constante du son et particulièrement de la musique : des expérimentations acoustiques et musicales de la fantasmagorie Robertson, en passant par le théâtre optique d'Émile Reynaud- pour qui le compositeur

[70] Nicole De Mourgues, *Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 137

> Gaston Paulin écrivit en 1892 la partition de *Pauvre Pierrot* – jusqu'à la sonorisation des films muets par les disques. »[71]

Dans une revue professionnelle des années trente, on peut lire ceci : « On essaya de remplir le vide acoustique des cinémas par une « illustration musicale » qui tâcha de s'adapter aux sentiments suggérés par les événements qui se déroulaient sur l'écran. »[72] À chaque projection, dans la salle de cinéma, un orchestre ou un pianiste placé près de l'écran accompagnait le film en direct. Les ouvertures musicales donnent le coup d'envoi des films et peuvent être considérées à ce titre comme une forme de générique pour des films ayant un simple carton d'amorce comme une forme de ponctuation du générique lorsque celui-ci est développé. Comme l'affirme Alexsendre Tylski : « il arrive aussi que le générique d'ouverture du film soit projeté, puis qu'un prologue musical sur scène fasse la transition entre le générique et le film. »[73]

Effectivement, avant que le cinéma ne devienne parlant, la musique était un « élément cinématographique-non-filmique », selon la terminologie de Christian Metz, cité par Dominique Noguez.[74] Ce qui n'a pas empêché certains pionniers du cinéma comme Griffith, Chaplin, Eisenstein, Gance, etc. de bien connaître la musique et d'y accorder beaucoup d'importance, voire de composer eux-mêmes la musique de leurs films.

Dès le début du cinéma sonore, les génériques sont très tôt musicaux avec, par exemple, des thèmes d'opéra, des chansons populaires, etc. et une musique particulière est associée à l'apparition du logo du studio producteur. Cette relation entre générique et musique devient plus élaborée au passage du cinéma dit muet au cinéma sonore.

Par ailleurs, c'est évidemment l'un des grands avantages du son optique que d'éviter l'aléatoire : indissociablement lié à la pellicule il ne peut, en principe, subir de changements d'une projection à une autre. La musique devient dès lors « élément cinématographique

---

[71] Giusy Pisano, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », *1895*, Musique !, n°38, octobre 2002, p. 15.
[72] Guido Bagier, « Deux industries-un seul but », *Machines parlantes et Radio, Phone-Ciné,* n°146, janvier 1932.
[73] Alexandre Tylski, *Le Générique de cinéma histoire et fonctions d'un fragment hybride*, *op.cit.,* p. 29.
[74] Dominique Noguez, « La Musique au-dess(o)us du cinéma », *Musique Film*, Paris, Scratch/Cinémathèque française, 1986, p. 39.

filmique »[75]. La mise au point de sons enregistrés, reproduits en synchronisme avec l'image, a ouvert pour le cinéma un nouvel horizon.

En effet le générique s'est transformé au fur et à mesure de l'évolution du cinéma. L'invention du son a été un élément indispensable pour le développement de la conception du générique. Le son a aidé le générique à transformer sa fonction initiale, purement informative, par des capacités beaucoup plus introductives, narratives et esthétiques. Désormais, avec l'élimination des cartons noirs d'intertitre et des pages informatives, les plans des titres ont commencé à trouver une véritable identité fonctionnelle et se présentent en tant que passage de transition vers le récit du film.

À cette période, le thème musical de certains génériques de films comme *M le Maudit* de Fritz Lang (1931), devient, par la suite, le leitmotiv du film et du héros. Dans ce film le tueur siffle la même mélodie à chaque fois qu'il est en proie à ses pulsions meurtrières. Le fait de lier un thème musical à un personnage ou à une situation est très courant ou cinéma. C'est un héritage wagnérien. Comme le remarquent Adorno et Eisler cités par Nicole de Mourgues :

> « L'idée de leitmotiv est devenue populaire depuis Wagner, dont l'énorme succès a toujours été lié à cette technique : ses leitmotive fonctionnent déjà comme une marque de fabrique permettant de reconnaître personnages, sentiments et symboles. »[76]

Dès le début, la musique de générique a eu une importance particulière. C'est en effet elle qui renseigne éventuellement sur le genre, l'époque ou l'atmosphère générale du film. Et cela est encore valable bien des décennies plus tard. À ce sujet, Michel Marie, dans son étude sur *Muriel* (1963) de Resnais, remarque que :

> « dès le générique, le film se présente comme texte musical […] La musique du générique de Muriel […] dure près de deux minutes (1 mn 58 sec.). Sa trame sonore particulière la distingue des musiques d'exposition traditionnelles ; et, surtout, elle n'intervient pas ici en supplément décoratif,

[75] *Ibid*.
[76] Théodor Adorno et Hans Eisler, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972. p. 13.

mais va s'intégrer au texte filmique comme premier élément de la chaîne qui prendra fin avec la musique sur écran noir, après le dernier. »[77]

Effectivement, la musique joue un rôle essentiel dans les ouvertures filmiques. À côté des mentions écrites, elle est un élément déterminant de la séquence du générique. Concernant le choix musical, certains réalisateurs préfèrent des musiques préexistantes et le plus souvent des répertoires de la musique classique[78], alors que d'autres cherchent à ajouter des musiques composées qui répondent aux besoins de leurs concepts filmiques.

Au cours des années 30, en plus de la musique, les autres possibilités sonores comme la voix, la parole et même les bruits font leurs apparitions dans le monde du cinéma ainsi que dans les séquences de générique. Ces possibilités ouvrent l'espace d'un énorme potentiel qui change essentiellement les fondations de cette industrie. Surtout au début du cinéma sonore beaucoup de réalisateurs concentrent leur attention sur cette nouvelle opportunité magique. À cet effet, parmi les génériques créatifs et remarquables des années 30, il faut citer le chef-d'œuvre *Le roman d'un tricheur,* l'un des premiers grands films parlants du cinéma, réalisé par Sacha Guitry en 1936. Ce dernier propose dans son film un générique « parlé ». Le titre du film ainsi que les mentions de production apparaissent sous la forme de cartes et les mentions restantes des ont citées vocalement. Dans ce film, Guitry a utilisé cette nouvelle possibilité sonore : toute l'équipe est présentée oralement par lui-même qui reste hors champ.[79] Il a d'ailleurs parfaitement maîtrisé et présenté cette nouvelle alternative dès l'ouverture de son film dans le générique assez long (03:20 minutes environ)

En 1937 Sacha Guitry a réalisé également *Désiré*, avec un générique « écrit » puis « parlé » qui commence par quelques mentions techniques écrites, en présentant la compagnie de production des films sonores Tobis ainsi que les studios d'enregistrement et de tournage du film. Il est également accompagné d'effets sonores comme des bruits de porte, de pas, une sonnerie ainsi que de phrases musicales qui scandent avec humour la présentation du film. Tout cela sur un arrière-plan illustré et décoré par les notes et les portées. Dès le début en fait,

---

[77] Michel Marie, « Un film sonore, un film musical, un film parlant », *Muriel,* (ouvrage collectif de C. Bailblé, M. Marie, M. –C. Ropars) Paris, Galileé, 1974. p. 73, 74

[78] Godard par exemple a utilisé au moins deux fois et à vingt ans d'intervalle les *Quatuors* de Beethoven en ouverture *d'Une femme mariée* (1964) et de *Prénom Carmen* (1982).

[79] Portant les génériques « parlés » seront utilisés par la suite dans d'autres films pour lesquels la référence au théâtre n'est pas valable. Ce procédé sera adapté plus tard par Orson Welles pour le générique « parlé » du film *The Magnificent Ambersons* (1942). C'est par la voix du réalisateur qui dit « My name is Orson Welles » que l'équipe du film est mentionné. Autre exemple le générique « parlé » du film *Le Mépris* de Jean-Luc Godard (1963).

la voix manifeste sa présence même avec des signes visuels. Ensuite le plan suivant apparaît avec un effet d'ouverture à l'iris en forme de note, une croche : c'est le gros plan d'une main qui dessine les lignes portées sur une page blanche. La musique accompagne les mouvements visuels en suivant les gestes de la main. Puis cette dernière commence à écrire quelques notes sur la portée. La musique la suit en respectant les intervalles entre les notes dessinées. Puis un moment de silence, et la musique reprend en même temps que la main recommence à dessiner les notes. De plus, le temps musical est en harmonie avec les gestes de la main. Ensuite la main finit par écrire le titre du film en bas de la portée d'une façon encore musicale : Do – Si – Ré.

La croche revient et cette fois elle ferme le plan à l'iris et nous amène au suivant dans lequel le nom du réalisateur apparaît sur un fond blanc. Encore un effet d'ouverture à l'iris en croches puis un plan moyen de Guitry qui s'inclut lui-même dans le générique et qui présente les membres de son équipe en invitant les spectateurs à voir un album des portraits des acteurs ainsi que les noms des autres participants et techniciens (monteur, décorateur et…). Parmi eux il présente Adolphe Burchard le compositeur, quelqu'un qu'on ne voit pas dans le film, mais qui est assez important. Guitry ajoute ensuite : la musique que vous entendez en ce moment est de lui.

Ce générique parlé contient effectivement toutes les informations que l'on attend d'un générique, pourtant Nicole de Mourgue pense que : « il est extrêmement bavard : il porte la trace du style « boulevardier », (et) « salonnard » dont S. Guitry est empreint. Ce style de génériques, qui avait tout d'un homme de théâtre, il n'est pas étonnant qu'il ait fait ce choix, qui consiste à donner à la voix un rôle prépondérant. »[80]

Évidemment, les génériques de Guitry donnent à ses films un caractère théâtral notable. Comme Noel Herpe l'affirme également :

> « C'est le théâtre qui produit le théâtre, dans un incessant jeu de miroirs auquel nul fragment de réel n'est autorisé à se dérober. On peut dès lors moins parler d'une mise à distance que d'une surenchère dans l'artifice, comme si, dès le départ, Guitry nous invitait à user du conditionnel qui est le

[80] Nicole De Mourgues, *Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 277.

mode des jeux enfantins : il ne faut pas prendre au sérieux ce que je vais vous raconter, mais il faut y croire. »[81]

On parle de la musique et de la parole, mais il y a également « le bruit » que l'on peut étudier comme faisant partie du domaine du son et qui peut apparaître dans le générique. À ce sujet, le western *Once Upon A Time In The West (C'era una volta il West)*[82], réalisé par Sergio Leone en 1968, signe une séquence générique très remarquable grâce à une bande sonore originale sans musique ni parole, mais juste des bruits. Ce film commence en fait avec une longue scène d'ouverture qui dure environ 12 minutes dont 2 de pré-générique. Dans cette ouverture narrative, les lieux et les personnages sont présentés de manière très originale surtout par son style sonore, avec une véritable collection de bruits : grincement de porte, bruits de bottes, porte qui claque, roue à aube qui gémit, chant d'oiseaux, vent qui souffle, coq qui chante, coups de feu, télégraphe, bruits du fauteuil à bascule, d'une goutte d'eau qui tombe et des pas qui se rapprochent, doigts qui craquent, bourdonnement exaspérant d'une mouche, train qui roule, siffle, freine et s'arrête bruyamment, bruit d'un colis jeté qui tombe à terre... Évidemment, ce genre d'ouverture sans musique est très rare, cependant son impact est d'autant plus fort.

Les techniques de montage et d'animation

Au début des années 1920, grâce aux progrès des techniques de montage (par exemple utilisation de surimpression), les textes sont séparés du fond immobile noir. Ainsi, les cartons noirs sont transformés en fond gris texturé (par exemple dans *The Hunchback Of Notre Dame* de Wallace Worsley en 1923) ou en un simple plan fixe de film (comme dans *The Phantom of the Opera de* Rupert Julian en 1925) ou encore en fonds illustrés (comme dans *The Cabinet of Dr. Caligari* en 1920 ou *Never Weaken* en 1921).

Concernant la typographie de cette époque, les caractères du titre sont de plus en plus en harmonie avec le sujet du film. Cependant, au tout début, la question du mouvement dans le générique n'a pas été encore sérieusement abordée. Les mouvements sont plutôt limités et primaires. On voit le plus souvent de simples déroulements verticaux et généralement de bas en haut. Comme en 1922, dans *Nosferatu* de F.W. Murnau, les noms des participants traversent tout lentement l'écran et se déroulent de bas en haut. De ce fait, la durée des

[81] Noël Herpe, « Les Génériques de Guitry Voulez vous jouer avec moâ ? », *Positif*, n° 411, Mai 1995, p. 86.
[82] *Il était une fois dans l'Ouest*

génériques s'allonge, car les informations deviennent de plus en plus complètes. Dans *Nosferatu,* le générique du film dure environ 1 minute et 30 secondes, ce qui est bien long par rapport aux films des années 1910. Dans ce film en premier plan, nous avons le nom du directeur au-dessous du titre du film, puis ensuite la liste de l'équipe participante entière comprenant le scénariste, l'écrivain, le photographe et le directeur artistique, puis celle des noms des acteurs qui se déroulent de bas en haut de l'écran. D'autre part, à la vue de ces exemples, on peut dire que le but principal du générique de film au cours de cette période était d'afficher le titre du film, de présenter le directeur, d'établir la hiérarchie des acteurs et même de présenter les autres membres de l'équipe. Afin de remplir toutes ces missions, des séquences de titre plus longues et même ennuyeuses ont été nécessaires.

Dans les années 30, de nouvelles possibilités techniques et d'animation d'images se mettent en place au sein du générique. Le genre du film commence à être souligné de par le générique lui-même.[83] Cette décennie privilégie également la succession d'inscriptions en fondus, pendant toute la durée du générique, sur un même support enluminé ou dessiné. En France en 1932, Julien Duvivier utilise dans le générique d'ouverture de *La tête d'un homme* un effet déroulant pour les mentions et des mouvements de volets. La même année, dans le cinéma américain, le film d'horreur de *White Zombie,* réalisé par Victor Halperin, consacre une séquence entière au générique. Le titre, illustré dans un effet de trois dimensions et suivant une courbe, apparaît directement sur le premier plan du film qui représente une sorte de rituel accompagné d'une musique et d'un chant choral qui introduit l'ambiance d'horreur du film.

En outre, le choix de la typographie en tant qu'élément essentiel dans les conceptions des génériques commence à être influencé par le genre du film.

La conception du mouvement dans le générique, très limitée encore dans les années 1920, se développe grâce à de nouvelles techniques d'animation d'images. Le dessin animé s'est imposé comme un champ essentiel à l'application de nouvelles techniques et de nouvelles idées. Par exemple Oskar Fischinger, réalisateur de cinéma d'animation allemand, réalise notamment dans les années 1920 et 1930, des films abstraits d'animation avec le concept de visualisation de partition musicale. Ce dernier influence beaucoup les conceptions des génériques d'animés. On voit cette influence par exemple dans le générique animé de Saul

---

[83] John Halas, *Film & TV Graphics*, *op.cit.,* p.27.

Bass pour *The Man With the Golden Arm* en 1955 et plus contemporain dans *Monsters, Inc.* conçu par Susan Bradley en 2001.

D'autre part, on peut dire (peut-être), que c'est en 1927 que la conception graphique moderne est apparue pour la première fois dans le titre d'un film. Dans *The Lodger: À Story of the London Fog*, le troisième film d'Hitchcock (mais le premier à être vu par le public), E. McKnight Kauffer, un graphiste américain vivant à Londres, est engagé pour la création du carton de titre. Ce dernier est un carton de titre animé simple qui profite du langage graphique moderne vu auparavant dans les affiches et autres médias du graphisme imprimé, mais pas dans les génériques de film. Une silhouette et son ombre sont illustrées dans une forme géométrique particulière (un triangle renversé) puis ce triangle va se refermer sur la silhouette.

Figure 17 - *The Lodger: A Story of the London Fog*, Hitchcock, 1927

Au fil des années 1930, les génériques de film noir ouvrent également une nouvelle ère typographique, par leurs titres dessinés à la main et en trois dimensions avec des effets de lumière. Les graphistes engagés dans les studios pour peindre les arrière-plans ou les portraits des acteurs utilisent leurs propres styles et donnent naissance à ce nouveau mouvement de typographie picturale. Les artistes concepteurs ont essayé d'établir une ambiance dans leurs travaux pour attirer plus l'attention du public avant le début du film. La séquence d'ouverture de *King Kong* en 1933, par exemple, présente une séquence animée qui dure presque deux minutes. Son style de conception était d'ailleurs très à la mode à cette époque. Dans *La charrette fantôme* de Julien Duvivier en 1939, la typographie est dessinée en effet en 3D pour le titre ainsi que pour tous les noms des participants qui se déroulent de bas en haut sur un arrière-plan sombre.

Figure 18 - *King Kong,* Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933

À partir des années trente, dans certains génériques, les acteurs principaux sont présentés dans leurs rôles, dans des extraits du film, avec leurs noms superposés sur leurs images.

En outre, grâce aux technologies de montage et d'animation d'images en 3D, petit à petit des mouvements animés et des effets 3D apparaissent également dans les logos des compagnies productrices qui payent pour faire dessiner leurs logos animés de manière fascinante et mémorable. Ces évolutions techniques en images douées de mouvement au début du film pénètrent progressivement dans les génériques. En 1933, *The Invisible man* de James Whale commence avec le logo animé de la compagnie « A Universal Picture ». Ce logo représente la planète terre illustrée en 3D : un avion tourne autour de la terre qui tourne aussi sur elle-même, puis le nom « A Universal Picture » apparaît sur la planète avec un effet volet. D'ailleurs, ce générique est assez dynamique. Sur un arrière-plan foncé représentant des vapeurs ou des nuages se déplaçant de droite à gauche, le titre et les mentions prennent un effet de mouvement : à chaque plan, au tout début, on ne voit qu'une partie des mots en flou, ensuite, avec un zoom vers l'arrière (relativement rapide), les textes reculent et se placent au centre du cadre. Autrement dit, au début, les mots sont flous et invisibles au-devant de l'écran puis en reculant ils deviennent focus et visibles par un simple jeu de visibilité et d'invisibilité qui convient également au sujet et au titre du film. Par contre, malgré tous ces efforts pour dynamiser les génériques d'ouverture, et les harmoniser avec le sujet du film, ceux-ci gardent

encore les formes des cartons noirs au niveau du style de la typographie et de la mise en page des mots.

D'autre part, les années 1930 sont un passage important pour la typographie des génériques de films dont les développements se sont accélérés à cette époque, les concepteurs spécialisés dans la peinture et l'art de la typographie s'étant tournés vers le métier de créateur de génériques. Pourtant, à ce moment-là les textes des crédits et les images de fond ne sont pas étroitement métissés. Les mots sont souvent imprimés en noir ou blanc (parfois avec des ombres portées) et se séparent absolument de l'arrière-plan. Les plans d'ouverture du film *Annie Oakley* (réalisé par George Stevens en 1935) sont dans ce style avec les crédits sur les images fixes illustrées. On peut citer d'autres films qui ont également utilisé cette méthode, par exemple en 1935, *Woman Wanted* de George B. Seitz et *The Adventures of Sherlock Holmes* d'Alfred L. Werker en 1939. (Voir annexe 1933- 1935)

En 1933 Jacques Tourneur propose un générique sous forme de dessin animé pour le film *Toto*, où le titre, conçu en trois dimensions, apparaît en mouvement. [84] À cette époque, des effets de volets pour les transitions et l'agencement du texte en diagonale sont très à la mode. Plusieurs exemples qui suivent cette forme de mise en page peuvent être cités. Dans le générique de *The Vampire Bat ,* réalisé en 1933 par Frank R. Strayer, le titre et les mentions (mises en page en diagonale) s'affichent sur un fond gris illustré par une chauve-souris. Le même principe de mise en page en diagonale se retrouve dans *Mystery Liner* de William Nighen en 1934 ou encore la même année dans *Girl o' My Dreams* de Ray McCarey et *The Scarlet Empress* de Josef Von, dans lesquels les textes sont illustrés en effet d'ombré. Là aussi, on retrouve des fondus enchaînés et des effets de volet.

Même si les techniques d'animation n'ont pas été très avancées au début, de nouvelles possibilités et trucages d'images ont fait évoluer les génériques de film. De plus, pendant des années, l'animation des images devient progressivement de plus en plus complexe et créative. Ces nouvelles techniques ont ouvert un champ plus vaste de possibilités visuelles et de création dans le monde cinématographique.

Grâce notamment aux animations inventives de Norman McLaren, grand maître du cinéma d'animation des années 30 et 40, le générique d'ouverture au cinéma se meut et se transforme.

---

[84] Alexandre Tylski, *Le Générique de cinéma histoire et fonctions d'un fragment hybride*, *op.cit.,* p. 32.

McLaren a travaillé à l'Office national du film[85] canadien pendant plus de trente ans. Il a exploré, élaboré et affiné des techniques d'animation de film à partir de dessins manuels et a réalisé et animé des films novateurs utilisant des effets d'optique sur des caractères. Il a expérimenté de nombreuses techniques comme le grattage de pellicule, la peinture sur pellicule, la prise de vue réelle, le stop motion et le dessin animé. De plus, McLaren a toujours recherché une symbiose entre son et image. Ces images dansent sur la musique. Ses expérimentations entre le son et l'image ont influencé les génériques des années à venir.

Au fil des années 30 et grâce aux technologies de montage et aux appareils optiques de trucages comme « Truca »[86], on voit fréquemment que les textes de générique sont ajoutés sur les images filmiques en surimpression. À propose de la Truca, Maurice Bessy, dans *Les truquages au cinéma* explique que :

> « Cette machine permet de réaliser des fondus et des enchaînés spéciaux d'une grande précision, grâce à la facilité de contrôle dont elle dispose. Elle rend possible également, à l'aide de caches, la superposition de textes sur l'image ou la substitution de ceux-ci, quand ils sont rédigés dans des langues différentes dans un film américain doublé, les lettres et les entrefilets des journaux sont écrits en français et non anglais. Enfin, elle sert surtout à la confection des titres fixes ou mobiles qui composent le générique des films et à la réalisation d'images composites en plusieurs morceaux. »[87]

Grâce aux technologies de trucage optique et à la facilité d'intégration des textes sur les images filmiques, on voit désormais des génériques plus réfléchis ainsi qu'une coopération plus élaborée entre le côté visuel et celui textuel du générique. Certains réalisateurs à l'époque filment quelques plans juste dans le but de les utiliser dans le générique. On peut citer ces deux films de 1936 : *Yellowstone,* film américain réalisé par Arthur Lubin et *La Belle Équipe* de Julien Duvivier. Tous les deux ont pratiqué l'agencement diagonal des mentions dans la mise en page. Dans *Partie de campagne* de Jean Renoir en 1936, les textes sont présentés en

---

[85] L'Office national du film du Canada (ONF), est une agence culturelle fédérale canadienne, créée en 1939. En tant que producteur et distributeur public d'œuvres audiovisuelles, l'ONF s'efforce de présenter un point de vue typiquement canadien au monde entier par l'entremise de documentaires à caractère social, d'animations d'auteur, de fictions alternatives ou encore par divers contenus numériques.

[86] C'est une tireuse optique, fabriquée en France par les Établissements André Debrie. Le terme déposé par Debrie est couramment utilisé pour désigner toute tireuse optique. Aux U.S.A. on la désigne sous le nom de « Optical Printing Machine ».

[87] Maurice Bessy, *Les Truquages au cinéma,* Paris, éditions Prima, 1951, p. 105.

noir. Ils défilent en surimpression sur un plan fixe de l'image d'une rivière qui traverse l'écran de haut en bas. En 1939, *Stagecoach* de John Ford a également présenté son générique en mouvement : divers plans montrent l'évolution de la cavalerie, des Indiens et de la diligence dans un paysage désertique alors que les mentions écrites s'inscrivent en surimpression.

Malgré une majorité de génériques aux structures semblables qui suivent une forme stéréotypée riche de clichés, il y a toujours eu des travaux inventifs et originaux. Par exemple, en 1938 George Cukor dans le film *Holiday* propose un générique qui a toutes les caractéristiques pratiquées à cette époque comme des textes en diagonale avec effets ombrés, de simples fondus enchaînés, ou encore le fond fixe et illustré. Mais la seule et grande différence est qu'il fait disparaître l'écrit blanc sur fond noir. Il propose ses mentions en gris foncé sur un fond illustré en gris clair. Plus tard, en 1944 dans *Dark Waters*, André De Toth utilise l'effet négatif pour obtenir le résultat d'un texte noir sur fond blanc.

En outre, dans certaines œuvres, les astuces pour la présentation des génériques vont même beaucoup plus loin. En 1935, par exemple, Henry Edwards présente dans le générique d'ouverture de *Scrooge* les mentions de son film tout en tournant les pages d'un livre. Ce film est en fait la première version sonore du grand classique de Charles Dickens et donc la représentation des pages d'un livre qui tournent semble un choix bien approprié pour son ouverture. Pourtant, là aussi, on retrouve la mise en page de quelques parties des textes en composition diagonale. Par ailleurs comme nous allons l'expliquer plus loin, le style du générique-livre est un des modèles clichés les plus utilisés dans l'histoire du générique de films et est devenu tendance surtout dans les années quarante.

L'entrée de la couleur dans le monde cinématographique à la fin des années 1930 enrichira la conception des génériques, ouvrant la voie à de nouvelles possibilités. On le voit notamment dans les œuvres de Normann McLaren qui impressionneront profondément l'univers du générique, par une technique d'animation et un aspect visuel particulier.

À ses débuts, alors même que l'image animée était sa spécialité, ses ouvertures de film ne se nourrissaient pas techniquement de ses capacités d'animation : utilisant des cartons fixes, elles restaient simples avec le moindre mouvement. Malgré cela, on reconnaissait facilement la touche unique de McLaren, son goût esthétique et ses capacités techniques auxquels il associera la couleur et qui auront une influence considérable sur les créateurs de génériques de films. On le voit dans *Spook Sport* où la structure du générique reste fixe et très simple, où

les cartons de titre et d'intertitres aux caractères colorés sur fonds noirs se succèdent. Ce générique sans le moindre mouvement tranche nettement avec le film au dynamisme étonnant ; les formes y dansent au rythme de la musique. Sorti en 1940, *Spook Sport* est le résultat de sa collaboration avec la cinéaste d'animation américaine Mary Ellen Bute qui a réalisé des séquences animées par le procédé du dessin sur pellicule.

Figure 19, Plan de titre*, Spook sport*, Mary Ellen Bute, Norman McLaren, 1940

Avec toutes ces évolutions d'images et avancées techniques dans le générique de films, on pourrait croire que le simple blanc sur fond noir aurait disparu, mais ce n'est pas tout à fait le cas. Il reste une forme classique pouvant s'adapter au langage visuel de son temps.[88] Des années plus tard, beaucoup de concepteurs (si ce n'est tous) ont créé des génériques très artistiques en utilisant des caractères blancs sur fond noir. On peut citer parmi eux le formidable générique de Dan Perri pour *All the president's men* de Alan j. Pakula en 1976, ou encore l'excellent travail de Geoff McFetridge pour *Adaptation* de Spike Jonze en 2002.

Les années 1940 - 1960

La fin des années 1930 et le début des années 1940 sont marqués par l'apparition de la couleur. On voit donc apparaître les premiers cartons de titres en couleur comme *A Star Is Born* réalisé par William A. Wellman en 1937 et *Drums Along the Mohawk* de John Ford en 1939*,* les deux longs métrages d'animation des studios Disney en 1940*: Fantasia* et *Pinocchio,* ou *Heaven Can Wait* de Lubitsch en 1943.

[88] G. Solana, A. Boneu, *Uncredited*, *op.cit.,* p.20.

En revanche, il faut noter que même si la plupart des films essayaient de faire des génériques un peu plus intéressants pour le public, on ne peut pas nier que de nombreux films, à cette époque, ignoraient complètement la séquence d'ouverture. Par exemple en 1940, *Fantasia* de Walt Disney ne commence avec rien de plus qu'un simple plan de titre coloré avec une ligne d'information « In Technicolor ». Dans ce contexte, de nombreuses salles de cinéma ont même gardé les rideaux fermés pendant les plans d'ouvertures.

Figure 20, Plan de titre*, Fantasia*, Walt Disney, 1940

Dans les années 1940, de nouvelles techniques se lancent dans la conception du générique. On voit encore plus de titres directement intégrés dans le décor, par exemple dans *My Darling Clementine* de John Ford en 1946 les mentions sont écrites sur des panneaux sur le bord de la route. En 1943, Dale Tate utilise le concept d'enrobage typographique dans *The outlaw* de Harward Hughes.[89]

Entre autres, dans ces années-là, les évolutions des techniques d'animation d'image intégrée dans les génériques sont encore plus remarquables. Par exemple, le générique de *The wolf man* de J. Wagner en 1941 commence avec le logo animé de « A Universal Picture ». Le progrès technique d'animation d'images est tout à fait notable surtout en comparant ce logo animé et celui du film *The Invisible man* qu'on a étudié précédemment. Ici un ballon métallique tourne dans un espace plein d'étoiles lumineuses et brillantes. « À Universal Picture » dessiné à la façon 3D tourne autour d'un ballon qui reflète à la fois des effets, des mots et des étoiles. En plus, dans ce générique, on voit que la typographie du titre va se spécialiser par rapport au sujet du film, les lettres ressemblant à des poils d'animaux (rappelant le loup).

[89] *Ibid.*, p.36.

Figure 21, Plan de titre, *The wolf man* de J. Wagner, 1941

De plus dans le générique, J. Wagner profite des images filmiques pour présenter ses acteurs. Après le plan de titre nous avons une série de plans du film qui se poursuivent en fondu enchaîné, dans lesquels des personnages apparaissent à l'écran et en même temps on voit les noms des acteurs en sous-titrage. Un autre point intéressant dans ce générique est l'utilisation des intertitres à travers des pages de dictionnaire. À la fin de la présentation des mentions du générique, nous avons un insert de gros plan sur un dictionnaire et une main qui tourne la page, cherchant un mot. Ensuite, un très gros plan sur du texte qui montre le terme « *LYCANTHROPY* (*Werewolfism*) » ainsi que sa description à propos des humains qui deviennent loup-garou selon d'anciennes légendes.

À cette époque, ce genre d'intertitres affirme d'ailleurs que, même si le cinéma est devenu sonore, les pages d'intertitres sont loin d'avoir disparu. Par contre, les réalisateurs essayent de présenter ces inserts textuels d'une manière de plus en plus originale, par exemple en les intégrant dans les images filmiques. Par ailleurs, dans le cadre de nos recherches, la présence du texte dans l'image nous intéresse particulièrement, ce que Drik Delabastita désigne sous le nom « d'éléments visuels verbaux »[90] et Frédéric Chaume, quant à lui, les nomme « codes graphiques ».[91] Effectivement, les intertitres permettent d'expliciter les informations nécessaires au développement de l'intrigue du film. Ils peuvent apparaître à l'écran en faisant partie de l'univers narratif sur lesquels l'attention du spectateur est attirée, par exemple au moyen d'insert à l'époque du cinéma muet. Ces inserts permettaient de remplacer les cartons de dialogues ou des intertitres et leur voix narrative omnisciente. Par contre cette existence

[90] Dirk Delabastita, « Translation and the Mass Media », Susan Bassnett et André Lefevre (dir.), *Translation, History and Culture*, Londres, Cassell, 1990, p.101, (Traduit par moi-même)
[91] Fredreric Chaume, *Audiovisual Translation : Dubbing*, Manchester, St.Jerome, 2012, p.172, (Traduit par moi-même)

des intertitres ne se limite pas au cinéma muet. Datant des débuts du parlant en 1931, *Vampyr* de Carl Dreyer est un bon exemple de film dont l'intrigue repose essentiellement sur les inserts textuels. Les plans pages d'un livre sur les vampires jouent un rôle primordial quant à l'exposition du récit. Par la suite, les réalisateurs ont continué à utiliser ces intertitres en cherchant des idées pour les libérer de la surface plate et fermée des cartons noirs, et les présenter comme un élément intégré dans les images. Par cet aspect et afin de créer des effets de mise en scène et pour communiquer les éléments narratifs essentiels, on voit largement des textes intégrés dans l'image filmique avec la forme d'inserts de titres de journaux, de lettres, de télégrammes, d'affiches, de pages de livre ou de dictionnaire ou encore plus récemment, d'écrans de téléphones portables et d'ordinateurs. Surtout à l'âge d'or du cinéma classique, ils étaient très présents dans les œuvres de cinéastes tels que Fritz Lang ou Hitchcock. Par exemple en 1936, Hitchcock dans son *Sabotage*, commence son film en donnant la définition du dictionnaire du terme « sabotage ».

En 1941, l'un des meilleurs et des plus remarquables commencements de film, qui reste inoubliable dans l'histoire de cinéma, est celui de *Citizen Kane*, chef-d'œuvre d'Orson Welles.

Il semble que la partie présentative (en texte) dans ce film soit très brève, comprenant la présentation de la compagnie de production, du réalisateur et un plan fixe de titre blanc sur fond noir. En revanche, la séquence de début de ce film est intéressante parce qu'elle correspond tout à fait à la caractéristique d'un générique de film, dans une forme beaucoup plus impressionnante que de simples pages listant les participants.

Voici les raisons pour lesquelles on étudie ce commencement en tant que générique alors qu'il n'a que quelques plans simples d'intertitres : il a une remarquable indépendance narrative, visuelle et musicale. Par conséquent il est absolument autonome de la partie principale du film. Il se différencie surtout par ses qualités visuelles, plastiques et poétiques ainsi que par son ambiance mystérieuse. Cette dernière est créée notamment grâce aux mouvements et aux angles spéciaux de caméra et aux plans étranges et fantomatiques qui se lient avec le fondu enchaîné. De plus, comme dans la majorité des génériques, dans ce début de film il n'y a que la musique et l'image et pas d'autre son comme la voix de la scène ni même le dialogue. Toutes ces qualités nous amènent vers les autres dimensions et vers le fonctionnement du générique en tant que prologue et introduction du film. De plus, dans cette introduction, Welles, avec sa caméra omnipotente, nous a donné (en tant que spectateurs) tous

les pouvoirs et permissions. Nous entrons par effraction malgré la pancarte « Défense d'entrer ». Un château apparaît derrière une série de grilles portant la lettre « K ». La musique renforce l'ambiance mystérieuse de l'image. Elle s'arrête tout d'un coup, lorsque la lumière s'éteint (c'est un signe pour convaincre le spectateur qu'il *est* arrivé quelque chose). Elle recommence encore alors que les lumières se rallument lorsque nous pénétrons dans la chambre où Kane se meurt en prononçant : « ROSEBUD » (la seule voix à part la musique). Cette ambiance continue jusqu'à la fin de la séquence de sa mort, ensuite avec un fondu en noir, tout à coup tout va changer.

Un dynamisme s'installe avec une marche militaire et c'est en fait ici que le film commence réellement avec les pages d'intertitres (qui apparaissent cette fois en forme de titres d'actualités) et une voix off de présentateur qui annonce la mort de Kane.

Si on oublie le texte et le rôle informatif du générique, le commencement de *Citizen Kane* a parfaitement tous les caractères d'un magnifique générique. Plus tard nous aurons pas mal d'extraits comme celui-ci dans lesquels le texte ne joue pas le rôle principal dans le générique : et c'est plutôt l'image avec ou sans musique qui a la responsabilité de l'introduction des films.

Parmi les génériques les plus remarqués des années 1940, il faut citer également le film français *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, sorti en 1945. Au début du film qui commence par un prologue, on voit le cinéaste Jean Cocteau écrire sur un tableau noir les mentions et à chaque fois sa main efface le nom inscrit pour en écrire un autre ; puis, une claquette entre dans le champ et une voix annonce : « *La Belle et La Bête, 1, 1ère fois* ». Cocteau intervient à nouveau pour ajouter un carton écrit de sa main. Ce générique est l'un des premiers à avoir utilisé le style de manuscrit, d'une manière innovante et différente de la tendance typographique dans les films de l'époque. Il faut noter que l'originalité de ce générique est affectée sans aucun doute par le fait que Cocteau était un dessinateur très créatif. Ce générique qui correspond d'ailleurs à son propre style de dessin représente parfaitement l'univers poétique Jean Cocteau.

Figure 22 - Plan de titre, *La Belle et la Bête*, Jean Cocteau (1945)

Le tournant : Saul Bass

1945 est une date clé dans l'histoire du générique ; date à laquelle Saul Bass a réalisé son premier générique pour le film d'Otto Preminger, *Carmen Jones*. « Bass instaure avec ce travail sa conception très personnelle du générique, conçu comme un « film dans le film » et non comme une simple accumulation d'informations artistiques et techniques. »[92] Il souligne d'ailleurs cet événement lui-même : « Ma première rencontre avec le film a été lorsque je me suis rendu à Hollywood, à la demande du metteur en scène Otto Preminger, pour travailler sur le programme publicitaire du film *Carmen Jones*. »[93] Par cette rencontre, Bass n'a pas voulu créer une simple séquence pour informer l'audience, ni effectuer un travail graphique de fantaisie qui montrerait ses talents et qui n'apporterait rien au film. Dans ce générique Bass venait de dessiner la fameuse rose noire caressée par une flamme, symbole de Carmen, « en bon publicitaire, il explique alors la nécessité d'imposer pour un film donné une image graphique destinée à être reproduite sur tout le matériel publicitaire (affiches, bande-annonce, pochettes de disques éventuellement) »[94]

Né à New York en 1920, Bass a été très influencé par le Bauhaus et le constructivisme russe. À la fin des années 1940 et au début des années 1950, il a conçu les divers matériaux de publicité pour les films y compris les affiches ou d'autres types de publicités. Ses affiches de

---

[92] Nicolas Saada, « Saul Bass l'art de l'ouverture », *Cahiers du cinéma*, n° 504, juillet / août 1996, p. 35
[93] Gérard Blanchard, « Saül Bass: génériques et films », *Communication et langages*, n°40, 4ème trimestre 1978. p. 83.
[94] Nicole De Mourgues, *Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 58.

films ont suivi le style de ses créations graphiques imprimées et différant du graphisme qui caractéristique les films hollywoodiens avant les années 1950. Elles ont toujours eu une régularité et une approche très personnelle, hors du commun, alors qu'auparavant, les affiches de film illustraient tout simplement les portraits des stars principales ou représentaient un moment culminant du film ainsi que son titre et les noms des stars. Bass diverge de ces conventions avec ses affiches très stylées. Par exemple, il affectionne une préférence pour l'image divisée en surfaces monochromes violemment opposées et il n'utilise le plus souvent qu'une seule couleur en plus du noir et du blanc élémentaire de l'affiche. Il n'est pas rare, alors, qu'il réserve cette couleur à la typographie des crédits officiels. Mais il joue comme personne avec le blanc du papier, souvent utilisé « par défaut », pour suggérer une image absente, et avec les typographies systématiquement créées pour les besoins du film et qu'il affectionne grasses, irrégulières et non alignées. *Bunny Lake Is Missing* (1965) présente en cet aspect un cas de figure très original où le lettrage du titre participe conceptuellement à l'image symbolique puisque les dernières lettres du mot « missing » s'effacent littéralement dans la matière de l'affiche. Pour Bass, l'affiche demeure avant tout un support de papier, ainsi qu'il le démontre avec sa création magistrale pour *Exodus* (1960), où le logo occupant le centre se voit lui-même dévoré par des flammes qui consument même le titre, laissant le spectateur devant une affiche où l'image est en train de disparaître. Ce regard singulier de Bass dans son style de design de graphique imprimé et statique s'intègre dans un graphisme animé à travers des génériques de film.

Figure 23 - Générique réalisé par Saul Bass pour *Bunny Lake Is Missing*, Otto Preminger (1965)

Figure 24 - Générique réalisé par Saul Bass pour *Exodus,* Otto Preminger (1960)

Généralement la plupart des génériques à l'époque du « pré-Saul Bass » étaient assez ennuyeux, mais Bass a changé cela en utilisant le potentiel de la narration dans ses génériques d'ouverture ainsi qu'en intégrant certaines techniques dans le métier comme les traitements particuliers d'effets visuels ainsi que les dessins animés. Le travail de Bass utilisait souvent des dessins animés abstraits, en donnant à cette technique une renaissance dans l'ouverture des films.

Rappelons-nous que dans les années 1920, des films d'avant-garde tels que *Anaemic Cinema* de Marcel Duchamp (1926) ou *Ballet mécanique,* le film français expérimental dadaïste post-cubiste réalisé par Dudley Murphy et Fernand Léger (1924), incorporaient des dessins animés abstraits, alors qu'ils ne s'étendaient même pas sur la séquence du générique.

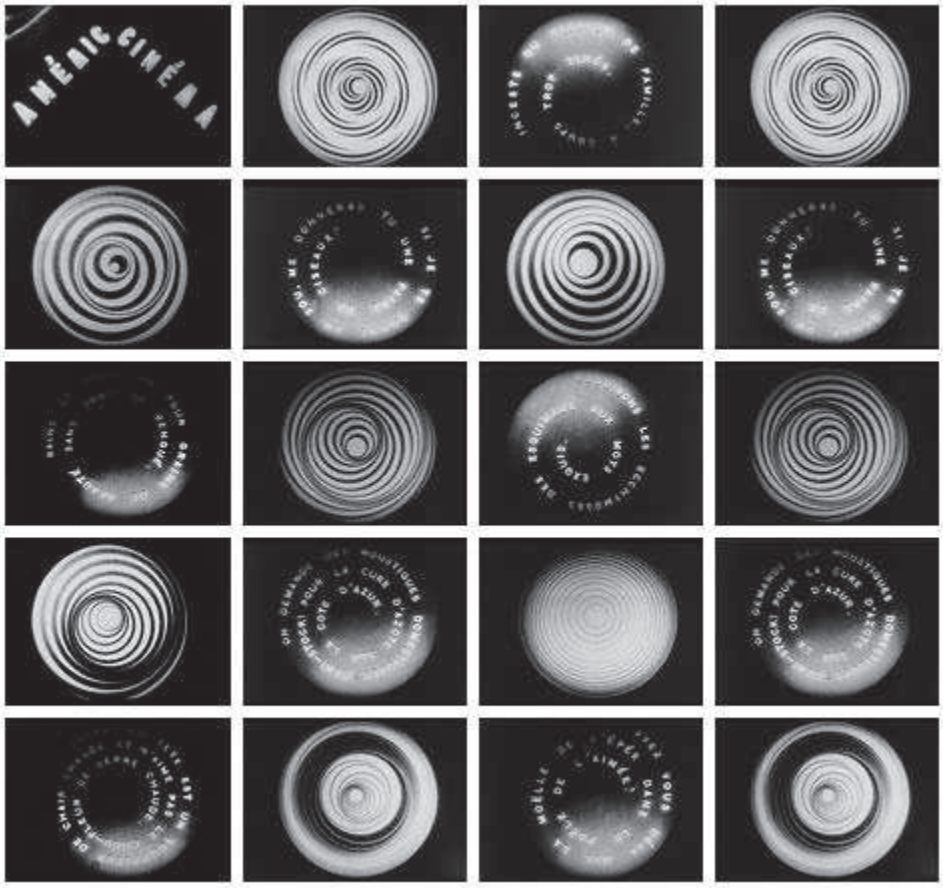


Figure 25 - *Anaemic Cinema*, Marcel Duchamp, 1926

Dans son livre *Le cinéma d'animation*, Sébastien Denis explique que globalement à partir des années 1950, le dessin animé devient de plus en plus graphique ; « on note une simplification du trait et des couleurs, pour raisons économiques et artistiques. »[95]. Durant cette période, comme on le voit dans certains dessins animés ou dans des films publicitaires, le graphisme devient une référence. Ces films prouvent que le graphisme issu de la publicité et du design peut passer à l'écran. En effet, suite au développement commercial, aux progrès industriels et à l'émergence du marketing des années 1950, la publicité et le graphisme en général connaissent un fort développement. Le graphisme contemporain se constitue, alors, en étroite corrélation avec l'architecture, le design et la peinture. Désormais, c'est le besoin de simplifier, d'éliminer les détails inutiles et le fouillis qui nous conduit au graphisme moderne. Autrement dit, à partir des années 1950, des techniques illustratives plutôt narratives et relativement réalistes sont remplacées par le langage moderne du graphisme de plus en plus simplifié, stylé et formel. Le graphisme donc peut être décrit comme une vision épurée des

[95] Sebastien Denis, *Le Cinéma d'animation,* Paris, Armand Colin Cinéma, 2007, p.71

choses, centrée sur des formes et des couleurs et c'est dans ce contexte qu'il peut s'approcher du monde de l'abstraction. L'abstraction, quant à elle, est une vision des choses qui ne s'arrête pas à leur forme ni à leur couleur intrinsèque. Elle se dégage de toute référence à un motif pour retenir une vision autre et si possible personnelle. On peut montrer des sentiments humains par une composition graphique et l'on peut également développer des concepts abstraits à travers de l'art graphique.

Donc Saul Bass, en profitant des possibilités techniques et visuelles de l'art graphique, l'a intégré dans les génériques de films, à travers des dessins animés et des images qui se rapprochent parfois de l'abstraction.

Malgré les développements et les mutations du graphisme dans les films entre les années 1940 et 1950, ce n'est qu'au cours des années 1950 que le générique prend l'ampleur que nous lui reconnaissons de nos jours. Effectivement, « Des années 1950 aux années 1960, s'impose une dynamique internationale autour des génériques, avec ses graphistes et ses dessinateurs, mais où émergent aussi les questions de genre, de fragmentation et de la résistance. » [96] Au cours des années 1950, les génériques ont commencé à aller au-delà de la communication informative et ils ont évolué pour établir l'ambiance et le caractère visuel du film. Walter Herdeg soutient que :

> « Le monde occidental a connu dès le début des années 50 une véritable explosion graphique, qui s'est matérialisée dans le domaine de la création de titres et génériques de films par une approche réfléchie et provocatrice à la fois. Le mérite d'avoir frayé cette voie revient à Saul Bass, qui inspira bientôt nombre de graphistes. Inévitablement, les titres et génériques nouvelle vague ne tardèrent pas à envahir un média nouveau, consommateur vorace d'images animées : la télévision. »[97]

Au milieu des années 1950 et jusqu'à la fin des années 1960, une vogue s'est installée chez les cinéastes traditionnels pour ouvrir les films avec des séquences de titre liées au style tendance de la conception graphique statique de l'époque. Les génériques qui faisaient partie de ce mode sont tout à fait distincts des styles traditionnels du cinéma hollywoodien. Au début du XXe siècle, un langage graphique vernaculaire a émergé dans les grands studios. De

---

[96] Alexandre Tylski, *Le Générique de cinéma histoire et fonctions d'un fragment hybride, op.cit.,* p. 39.
[97] Walter Herdeg, *Film & TV Graphics*, Zurich, The Graphic Press, 1976, p.173 (Traduit par moi-même)

plus, comme les génériques d'ouverture sont devenus de plus en plus longs en raison de l'élargissement des équipes de réalisateurs à présenter, la conception graphique et la typographie se sont de plus en plus intégrées dans les génériques de film.

D'autre part, les années 1950 marquent une période de difficultés financières pour le cinéma qui ne fait que débuter, la télévision gagnant du terrain et la fréquentation des salles commençant à chuter. Peter Hall raconte que « entre 1947 et 1957, le cinéma américain perd 75% de son public, au moment où les familles se retranchent dans leurs salons de banlieue pour regarder la télévision et faire des enfants. » [98] Hollywood tente donc de répondre à cette menace par des spectacles encore plus incroyables, une esthétique encore plus spectaculaire en utilisant les nouvelles technologies de l'époque. Par exemple la qualité des productions est améliorée et Graeme Turner explique que « les budgets publicitaires ont augmenté, en réponse à la diminution des spectateurs, mais aussi en réaction aux changements d'habitudes concernant le cinéma. »[99] Par cet aspect, « ce n'est peut-être pas par hasard que l'apparition de bons génériques graphiques coïncide avec la période de forte concurrence de la télévision. »[100]

D'autre part, le graphisme, un art initié aux supports papier comme les affiches, s'est rapidement imposé dans les génériques de films et dans les publicités, mais également dans les habillages de chaînes télévisées. Effectivement comme John Hallas l'explique, il a fallu cinquante ans à l'industrie cinématographique « pour admettre l'utilisation des arts graphiques dans la production de films. »[101]

Cependant, quelle que soit la raison pour laquelle les producteurs et les cinéastes s'intéressent de plus en plus aux séquences d'ouvertures de leurs films, c'est encore Saul Bass qui marque, en 1955, une étape mémorable de l'histoire du générique avec celui du film *The Man With the Golden Arm*. Il est vrai que depuis longtemps, dans les salles américaines, le rideau de scène restait fermé pendant toute la durée du générique et ne s'ouvrait qu'au début du film, en raison de la longueur des génériques mentionnant un nombre croissant d'intervenants. « Ces longs crédits étaient tellement ennuyeux que les rideaux restaient parfois

---

[98] Peter Hall« Opening Ceremonies: Typography and the movies, 1955-1969 », Mark Lamster, *Architecture and film,* Princeton Architectural Press, New York, 2000, p. 130. (Traduit par moi-même)
[99] Graeme Turner, *Film as social practice*, London, Routledge, 1999, p. 8.
[100] John Halas, *Film & Tv Graphics : Répertoire international de l'art graphique au cinéma et à la télévision*, *op.cit,* p. 139. (Traduit par moi-même)
[101] *Ibid*.

fermés durant le générique avant que le film ne commence » [102], et ce jusqu'à *The Man With the Golden Arm*. Au moment de sa projection, son réalisateur, « Otto Preminger demande aux exploitants de lever le rideau dès le début de la projection. Traduisant la déconstruction mentale du héros par un graphisme déstructuré de *The Man With the Golden Arm* fait date.»[103] Preminger voulait que son public regarde le générique comme une partie intégrante du film et une inscription sur les bobines du film *The Man With the Golden Arm* demandait au projectionniste d'ouvrir les rideaux avant le générique.[104] À propos de cette œuvre, Saul Bass lui-même explique : « j'ai traité le nom des artistes comme les autres éléments graphiques. En les intégrant ainsi, j'ai tenté de rendre la présence obligatoire des noms intéressante. Pour moi, un film commence dès la première image du film. »[105]

Dans ce magnifique générique, tout est dit en une minute quinze secondes. Des lignes blanches descendent verticalement sur un fond noir. D'autres barrent l'écran en diagonale, au son de la musique d'Elmer Bernstein, et convergent soudain dans l'évocation d'un bras brisé, symbole du jazzman héroïnomane du film.[106]

Figure 26, Générique réalisé par Saul Bass pour *The Man With the Golden Arm* de Otto Preminger, 1955

---

[102] Nicoles De Mourgues, *Le Générique de film*, *op.cit*., pp. 20-21.
[103] *Génériкart*, documentaire réalisé par David Perissère, 27.08.2009, Canal + et dans Nicolas Saada, « Saul Bass l'art de l'ouverture », *op.cit*, p. 35.
[104] Jr. Robert McGill Thomas, « Saul Bass, 75, Designer, Dites ; Made Art Out of Movie Titles », *The New York Times*, 27 April, 1996.
[105] Saul Bass, cité par Gérard Blanchard, « Saul Bass : génériques et films », *Communication et langages*, n° 40, 1978, p.84.
[106] Interprété par Frank Sinatra et sa partition très novatrice marque le début d'une façon d'utiliser le jazz au cinéma

Tous les spécialistes reconnaissent en Saul Bass le père de tous les génériques d'aujourd'hui, car il a transformé le début des films en œuvre d'art absolue. C'est notamment grâce à lui que le générique de début est devenu une véritable introduction au film. Il lui donne une dimension narrative et artistique qui n'est plus une simple liste de noms, mais un court métrage en soi-même.

Ce que Bass a apporté dans l'art de la conception de la séquence générique peut être résumé comme suit : le plus important c'est qu'il a changé sa fonction communicative comme espace pour afficher le titre du film et les noms des participants, en une fonction narrative de niveau supérieur. Il a intelligemment établi l'esprit et le caractère visuel du film dans le générique. L'autre apport de Bass était d'impliquer des techniques de film d'animation comme les séquences génériques. À ce sujet, Pat Kirkham pense que :

> Bass « a développé la séquence de générique comme un prologue avec le temps avant le début du récit. Il a non seulement apporté une unité visuelle pour les films publicitaires et la promotion, mais a aussi radicalement modifié le rôle des plans des titres et des crédits pour une partie intégrante de la réalisation de films. Il les a utilisés pour établir une ambiance et motiver l'engagement du public aux séquences d'ouverture. »[107]

Gérard Blanchard aborde également le sujet dans la revue de *Communication et langages* :

> « Avant Saul Bass, les génériques de films sont, pour la plupart, réalisés de façon statique par « cartons » séparés et sans autres effets que des fonds peints apparaissant en transparence ou des effets éclairage profilant sur ces fonds l'ombre des lettres peintes en blanc sur des vitres. Il est facile de comprendre les raisons de beaucoup de génériques médiocres réalisés en séries et économiquement dans des pays comme la France, qui assure la diffusion postsynchronisée de l'énorme production hollywoodienne, par exemple. Les films muets, par la manipulation qu'exigent les « intertitres », n'échappent que rarement à cette loi économique. Les versions originales ont au moins le mérite de conserver les génériques d'origine. ».[108]

---

[107] Pat Kirkham, « Looking for the Simple Idea », *Sight and Sound*, n° 2, february 1994, p. 16.
[108] Gérard Blanchard, « Saül Bass : génériques et films », *Communication et langages*, *op.cit*., p.85.

Saul Bass a réalisé en particulier de nombreux génériques pour Alfred Hitchcock, parmi lesquels on peut citer celui de *Vertigo* en 1958, *North by Northwest* en 1959 ou encore *Psychose* en 1960.

Vertigo commence avec un gros plan sur une bouche féminine et puis des spirales de couleurs tournoient dans l'œil d'une jeune femme. Les spirales infernales symbolisant le fameux vertige dont le héros est atteint, tout prend sens dans ces deux minutes, comme un condensé de ce qui suivra dans le film. En plus, l'image des spirales tournant en sens inverse et provoquant de multiples variations de couleurs évoque la névrose du personnage central et donne au spectateur une sensation de vertige.

Figure 27- Générique réalisé par Saul Bass pour *Vertigo* de Hitchcock (1958)

North by Northwest est sans doute le générique le plus marquant de la filmographie hitchcockienne. Des lignes verticales et horizontales se croisent et dessinent un quadrillage purement abstrait. Mais bien vite la surface ainsi découpée se mue en façade de building vitrée où l'on entrevoit un ballet de taxis jaunes. Suivent des plans de rues bondées, des entrées de métro où se bousculent des hordes de travailleurs jusqu'aux bus refusant un ultime passager, Alfred Hitchcock lui-même. Cette mise en bouche souligne l'urbanisme moderne qui noie les individus, leur anonymat intrinsèque, leur quasi-perte d'identité, problématique centrale de *North by Northwest* où un publicitaire lambda est pris pour un espion à éliminer. Jeu sur les apparences, sur le rôle qu'on joue tous socialement, le film et le générique sont ainsi parfaitement au diapason.

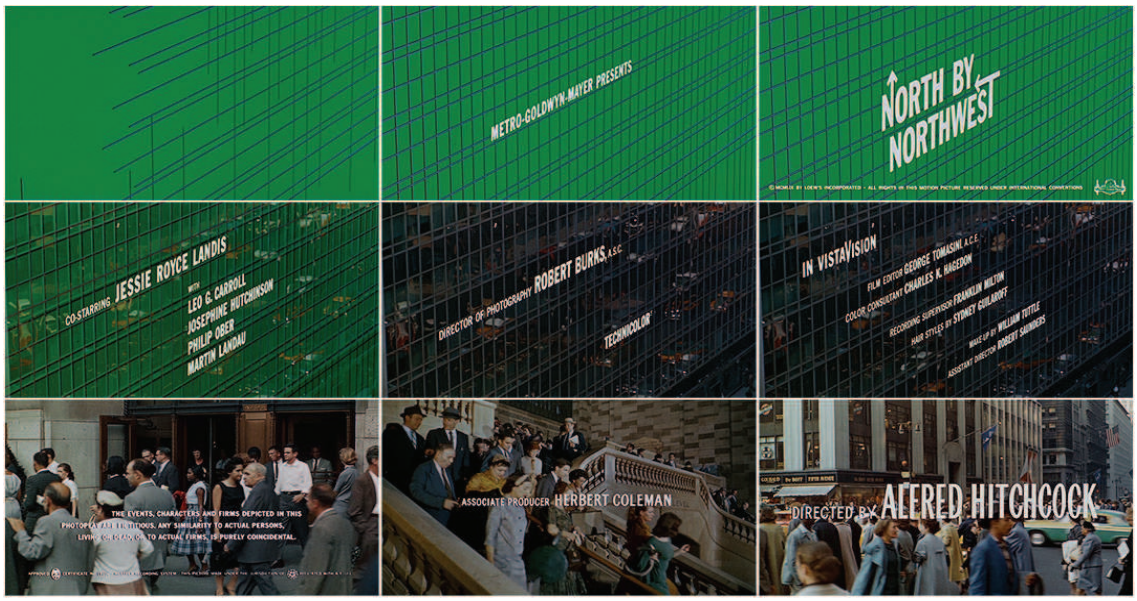


Figure 28 - Générique réalisé par Saul Bass pour *North by Northwest* de Hitchcock, 1959

Dans celui de *Psychose*, c'est l'impuissance paranoïaque et la maladie mentale du personnage principal qui est rendu. On oscille entre lisibilité et illisibilité des éléments visuels et des mots ; des bandes grises défilent horizontalement ou verticalement sur l'écran, jouant avec les caractères typographiques.

En plus de son travail sur les génériques, Saul Bass travaille comme conseiller technique et artistique notamment dans les films d'Hitchcock. Il serait même à l'origine de certaines des scènes tournées par ce cinéaste, par exemple la séquence du rêve de *Vertigo* ou surtout la fameuse scène de la douche de *Psychose*. Concernant sa collaboration avec Hitchcock dans *Psychose,*[109] Bass explique dans un entretien avec Frédéric Temps en 1993 : « En effet, j'ai fait le générique, la scène de la douche et aussi celle de la découverte du corps dans les

[109] Pour en savoir plus, Stephen Rebello explique que dans *Psychose*, Bass n'est pas seulement chargé de concevoir le générique, mais aussi de proposer un traitement visuel original des deux scènes de meurtres (de Marion Crane [Janet Leigh] sous la douche, du détective Arbogast [Martin Balsam] dans l'escalier) et de la découverte de la momie de la mère à la cave. Ce sont les éléments que Hitchcock a identifiés comme cruciaux et il discute à plusieurs reprises de la conception qu'il en a avec Bass, avant de laisser celui-ci chercher des idées. Plus tard, après la fin du tournage, il y ajoutera la nécessité de rendre la maison de Norman Bates (Anthony Perkins) plus menaçante, ce que Bass proposera d'obtenir en projetant derrière une miniature de la maison, des nuages accélérés dans leur déplacement. Bass sera payé 10 000 dollars en tant que *pictorial consultant*, à quoi viendront s'ajouter 2 000 dollars pour la création des *storyboards* du meurtre sous la douche et 3 000 dollars pour le générique, dont la réalisation coûtera au total 21 000 dollars à la production. (Stephen Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of « Psycho »*, London, Boyars, 1990, p. 57.)

escaliers. Très franchement, j'ai aussi travaillé sur la maison et j'ai conçu la scène avec Anthony Perkins quand il est au commissariat à la fin du film. »[110].

Figure 29 - *Story board* original de Saul Bass pour la scène de la douche de *Psychose*

[110] Frédéric Temps, « Entretien avec Saul Bass, réalisé par téléphone le 16 Sept. 1993 », *Cinéphage,* n° 15, Nov/Déc 1993, p.32-35

En outre Saul Bass a exploité un certain nombre de styles : animation, prises de vues directes et ornementation des textes, pour créer une grande variété de génériques tels que *Goodfellas,* 1990, *The age of Innocence*, 1993 et *Casino* en 1995 tous réalisés par Martin Scorsese, ou encore dans son magnifique générique en dessin animé de *It's a Mad Mad Mad Mad World* réalisé par Stanley Kramer en 1963.

Saul Bass n'hésite pas à faire évoluer encore son regard artistique très novateur. On voit par exemple ses idées avant-gardistes dans les génériques d'ouverture et de fin de *West Side Story*, le célèbre film musical américain sorti en 1961. Les deux génériques de début et de fin, assez uniques et différents, sont un exemple de plus de son énorme capacité de création. Le générique d'ouverture commence dans une ambiance abstraite minimaliste et plutôt instrumentale : c'est une composition graphique fixe dont le fond plat change et enchaîne les couleurs vives. Le titre et les mentions n'apparaissent pas tout de suite. À chaque couleur correspond une musique différente, ce qui fait penser à des cultures différentes. Ce générique assez long dure environ 04 : 50. C'est seulement dans les 20 dernières secondes que le titre apparaît et l'on comprend à ce moment-là que la composition graphique n'était que des contre-formes de la « skyline » de New York qui s'assemblent et deviennent une photo réelle d'une vue de la ville. Ce générique situe alors l'action et met en avant la multiplicité des cultures existant à New York que l'on verra dans le film.

Figure 30 - Plan de titre conçu par Saul Bass pour *West Side Story,* Robert Wise, 1961

En revanche, le générique de fin, assez long et très bien travaillé, porte plus les caractéristiques classiques des génériques d'ouvertures. Ici les mentions s'intègrent dans le décor. Cette longe séquence de fermeture est décrite en fait comme une « chambre de décompression » par Saul Bass. Après le meurtre violent des personnages, ce générique aide le spectateur à reprendre ses esprits en arpentant encore les rues. Il a donc intelligemment un but psychologique de dédramatiser et de neutraliser les effets du choc que vient de subir le

spectateur. On voit dans ce long générique un environnement visuel identique à la rue ainsi que des signes urbains. On se glisse dans une rue, un quartier, et on croise sur les murs les noms des protagonistes et des participants du film.

Figure 31 - Générique de fin, *West Side Story* de Robert Wise, réalisé par Saul Bass (1961)

Par ailleurs Blanchard explique que ce générique est remarquable, car il marque une nouvelle phase dans la carrière de Bass. Il passe des dessins animés aux « génériques réels ».

> « Le passage – que lui-même a souligné auprès de ses auditeurs de « communication et langages » – à des images filmées et non plus à des bouts de papier animés. » Dans ce travail « Saul Bass passe d'un espace figural graphique à deux dimensions à un espace à trois dimensions. Les lieux du texte deviennent réellement des lieux de la cité, en occurrence une sorte de dépôt de matériel des ponts et chaussées américains où se trouvent entassés pêle-mêle des panneaux de signalisation et des éléments disparates de palissades. Ils représentent symboliquement une sorte de ville imaginaire déserte, un lieu ludique où les adolescentes du quartier s'infiltrent pour jouer. Tout est recouvert de graffiti, trace de passage humain, urbain. » [111]

À propos de la longueur exceptionnelle de ce générique de fin, Saul Bass lui-même explique dans son fameux entretien dans « *Bass on Titles* » :

[111] Gérard Blanchard, « Saül Bass : génériques et films », *op.cit.,* p. 91

> « *West side story* avait un problème supplémentaire. Le film se termine de façon très intense par la mort violente des personnages principaux. Nous avons pensé que le public pourrait apprécier que les crédits soient présentés à la fin du film de sorte qu'ils aient le temps de se ressaisir avant que les lumières ne se rallument. Il servait en quelque sorte de chambre de décompression. » [112]

Saul Bass a réalisé des génériques qui non seulement ouvraient et introduisaient les films, mais qui en étaient également une partie intégrante. Chaque séquence était en elle-même un court-métrage, un véritable prologue, qui préparait le spectateur à ce qui allait venir. D'après Nicole de Mourgues, ses génériques « ont aussi un rythme -presque toujours fort bien soutenu par la musique-, un dynamisme qui ne peuvent que galvaniser le spectateur. S. Bass, c'est sûr, est un magicien, c'est le Méliès des génériques. »[113]

Mais on se demande pourquoi ce que ce magicien a fait est devenu si important. Qu'est- ce qu'il a apporté de plus que les autres (tels que McLaren) dans cette matière ? En vérité, on sait que « les expérimentations audiovisuelles de McLaren, en particulier sur la typographie rythmée et animée, contribuent à favoriser un certain climat graphique et audiovisuel. »[114] McLaren a non seulement donné « une identité » au générique en tant qu'œuvre audiovisuelle, il a su ouvrir des horizons nouveaux dans la création de ce dernier. Il a fait du générique une partie intégrante de ses animations. Alors que Saul Bass, en a fait sa spécialité. Il l'a imposé en tant qu'introduction de l'œuvre cinématographique. De cette manière, son aspect visuel a été généralisé très tôt et par conséquent son style graphique a révolutionné l'univers cinématographique. À la suite de cette révolution audiovisuelle, il arrive même parfois que le générique renforce la qualité visuelle des films médiocres. À ce sujet, Tylski raconte :

> « Le dynamisme insufflé aux génériques de cette époque est une énergie donnée au champ des films, puisque l'idée principale de ces « créateurs de génériques » est d'explorer les possibles dynamiques de l'ouverture narrative des films, comme l'a répété Bass. Son générique d'ouverture, conçu pour le

[112] Un documentaire de 32 minutes, produit par Saul Bass lui-même en 1977
[113] Nicole De Mourgues*, Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 66.
[114] Alexandre Tylski, *Le Générique de cinéma histoire et fonctions d'un fragment hybride, op.cit.,* p. 39.

film *La Rue chaude* [115](Edward Dmytryk, 1962), fut salué unanimement, au point que les critiques trouvèrent le générique meilleur que le film. » [116]

Ce courant initié par Bass était si puissant que, presque tous les génériques marquants des années 50 à 70 ont été profondément influencés par son style. Il créait, pour chaque film, un thème graphique personnalisé comprenant un logotype et un symbole transposable et utilisable en tant qu'image fixe ou animée. De plus, il aimait jouer avec les symboles et les signes, surtout dans ses premiers génériques où il en utilisait beaucoup[117]. Parmi ces éléments symbolisés on peut citer le bras brisé dans *The Man With the Golden Arm*, le corps découpé dans *Anatomy of a murder* ou la fameuse rose noire en flamme qui symbolise *Carmen*. À propos de cette dernière, lui-même raconte: « Le premier dessin était une publicité pour le film. Il s'agissait de trouver un dessin, un graphisme, qui pouvait symboliser l'ensemble du film, pourquoi ne pas l'utiliser comme générique ? »[118] À la suite de cette question, Bass développe l'idée d'un concept qui englobe l'ensemble des aspects graphiques d'un film. Cela signifie qu'il donnait une unique identité graphique au générique d'un film ainsi qu'à l'ensemble du matériel publicitaire du film (affiches, bandes-annonces, pochettes de disque, etc. …). Comme Nicole de Mourgues l'explique :

« S. Bass a su transposer au cinéma certains usages de la publicité, utiliser des techniques variées, réaliser des dessins à l'encre ou à la plume, oser mêler ou juxtaposer documents fixes (photos, illustrations découpées dans des catalogues ou des livres du XIXe siècle ou encore des journaux…) et images animées. Bref, il s'est très vite fait connaître grâce à son talent et à son inventivité, il a su imposer son style si bien que très vite d'autres réalisateurs parmi les plus grands comme Hitchcock, Kubrick, Aldrich, Wise et d'autres ont souhaité qu'il réalisât les ouvertures de leurs films. »[119]

De cette façon, Saul Bass a pu définir le métier de concepteur de générique en tant que nouvelle branche des arts graphiques. Ensuite, beaucoup de graphistes ont évidemment suivi cette voie qui consiste à gérer des images fixes à travers le mouvement et le son. Depuis cette

---

[115] *Walk on the Wild Side*
[116] Alexandre Tylski, *Le Générique de cinéma, histoire et fonctions d'un fragment hybride, op.cit.,* p. 41.
[117] Gérard Blanchard, « Saül Bass: génériques et films », *Communication et langages*, *op.cit.*, p.80
[118] *Ibid.*, p.84.
[119] Nicole De Mourgues*, Le Générique de film*, *op.cit.*, P. 58 -59.

époque, des techniques graphiques et des caractères de l'image fixe sont entrés largement dans le monde cinématographique.

Maurice Binder

Dans les années 1960, Maurice Binder, lui aussi américain, fonde une maison de publicité et se spécialise, à l'instar de Saul Bass, dans la fabrication des génériques. En revanche s'il est un peu moins célèbre que celui-ci, son œuvre n'en est pas moins immense. En 1960, il a réalisé les génériques de *Once More, With feeling* et celui de *The grass is greener* pour Stanley Donen. C'est ce dernier qui l'a rendu célèbre en tant que concepteur moderne de génériques.[120]

Figure 32 - Générique d'ouverture réalisé par Maurice Binder pour *James Bond contre Dr No*, Terence Young (1962)

En 1962, Maurice Binder crée le fameux générique de *James Bond contre Dr No* de Terence Young, avec l'idée du « gun barrel »[121] : la vision au travers d'un canon de pistolet et le personnage en silhouette qui marche au loin et tire dans la direction des spectateurs pendant que l'écran se couvre de sang. Cette image accompagnée par le thème musical inoubliable de James Bond est devenue la marque de fabrique et l'emblème de la série. Le son au début est

[120] G Solana, A. Boneu, *Uncredited*, *op.cit.,* p.177.
[121] Laurent Bouzereau, *James Bond l'art d'une légende du story-board ou grand écran*, Paris, Flammarion, 2006, p. 216. (Traduit par moi-même)

le même que toutes les autres versions de générique, mais celui-ci est modernisé par une musique thématique à chaque épisode de James Bond. De cette façon, le célèbre emblème de James Bond créé pour le premier film sera repris ultérieurement pour annoncer les épisodes suivants. Nicole de Mourgues confirme : « Il est tellement réussi qu'il est choisi pour préparer la série, il en devient en quelque sorte la bande-annonce. »[122]

Par cet emblème, l'idée de Binder était de dire au public que James Bond était un homme traqué, et chaque jour menacé de mort, ceci renforcé par l'idée de la silhouette, ce que les romans montraient très bien.

Dans ce premier épisode de *James Bond*, les premières images sont suivies par des points colorés sur un fond noir qui se déplacent en jouant avec des mentions en caractères blancs. Des silhouettes de femmes dansantes apparaissent, ensuite, monochromes, puis des superpositions de nouvelles couleurs se manifestent. Le générique se termine par la silhouette noire de trois aveugles liés au récit du film. Binder réalisera successivement quatorze génériques pour les films de James Bond.

En outre, Binder a travaillé avec des cinéastes internationaux comme Franco Zeffirelli, Roger Vadim, Bernard Bertolucci ou encore avec Nagisa Oshima. Il faut citer aussi le générique de *Repulsion* pour Roman Polanski en 1964 où Binder film le gros plan d'un œil apeuré et nerveux et invite le spectateur à rentrer dans les méandres d'un esprit dérangé et malade. Citons également son très original générique pour *The Mouse That Roared* (La Souris qui rugissait) de Jack Arnold en 1959 dans lequel la statue de la liberté du « Columbia Pictures » s'enfuit de son piédestal paniquée par une souris.

Mais Maurice Binder a également participé à l'élaboration du générique de *Goldfinge*r (le troisième volet des aventures de James Bond réalisé par Guy Hamilton et sorti en 1964) en collaboration avec Robert Brownjohn. Images fantasmatiques de corps féminins appâtant le public-cible masculin, surimpressions d'images tirées du film, qui donnent un avant-goût du spectacle, colorimétrie psychédélique, *Goldfinger* représente la quintessence du générique Bond, souvent imité, rarement égalé.

Pendant les trente années de sa brillante carrière au sein du monde du cinéma, Binder ne se limitera pas à la création de génériques. Comme Frédéric Temps nous le rappelle, il a aussi

---

[122] Nicole De Mourgues*, Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 67.

été le conseiller visuel pour, par exemple, le *Dracula* de Badham (1979). [123] Il s'est d'ailleurs distingué dans le monde du cinéma par la qualité de ses affiches. Maurice Binder meurt le 4 avril 1991 à Londres d'un cancer du poumon.

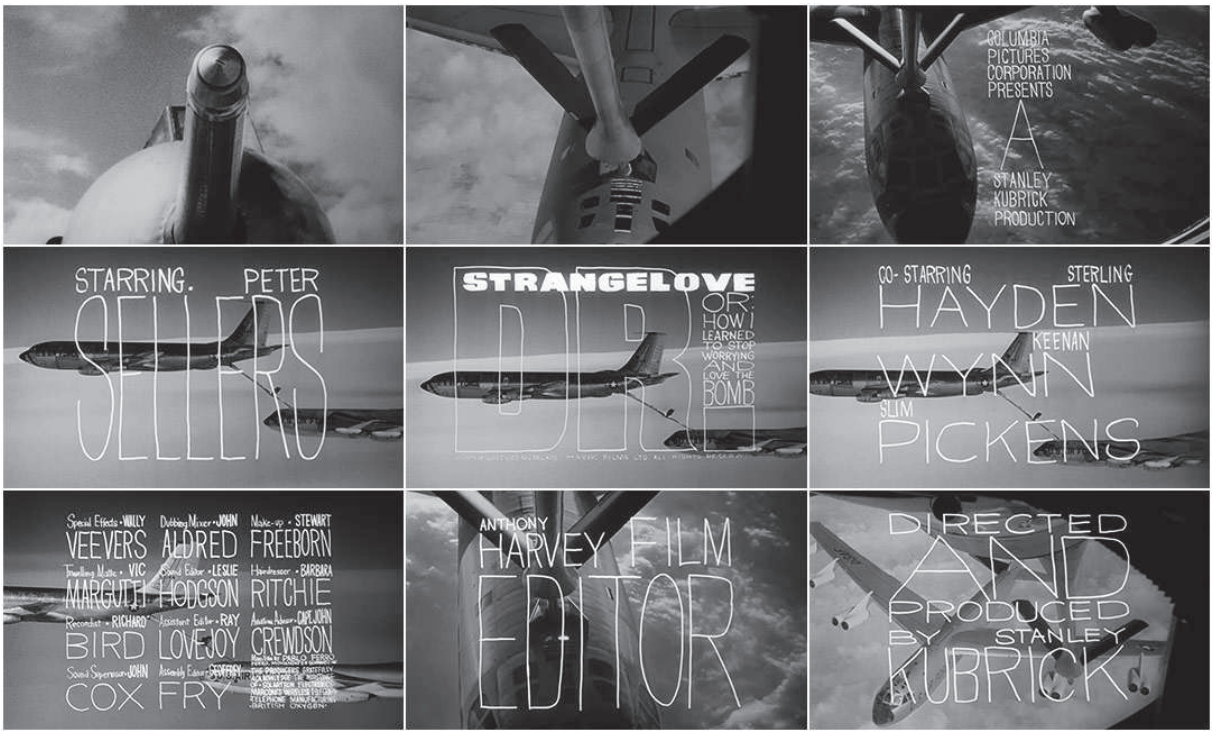


Figure 33 - Générique d'ouverture réalisé par Pablo Ferro pour *Dr. Folamour* de Stanley Kubrick (1964)

Pablo Ferro

Un autre nom inoubliable dans la création de génériques de film est sans doute celui de Pablo Ferro. Ce dernier est né à Cuba, a grandi à New York et y a créé sa propre entreprise de courts métrages publicitaires, *Pablo Ferro Films*, en 1964. La même année, Pablo Ferro crée le générique de *Docteur Folamour* pour Stanley Kubrick pour lequel il convainc Kubrick d'utiliser de vraies images de bombardiers. Dans celui-ci, il écrit les mentions à la main et de façon très spécifique, ce qui était très original à son époque. En effet, Ferro a été l'un des pionniers dans l'utilisation de la typographie manuscrite et en mouvement pour la télévision. Ces techniques originales ont attiré l'attention de Stanley Kubrick qui lui propose, en 1964, de prendre en charge la bande-annonce et le générique de *Dr. Folamour.* À propos de son expérience de travail avec Stanley Kubrick, Ferro explique :

[123] Frédéric Temps, « Habillés chic », *op.cit.,* p. 34.

« Stanley Kubrick, j'ai travaillé avec lui pour la première fois sur *Dr. Strangelove*, qui est génial. J'ai fait d'abord une bande-annonce. Quand j'ai créé ce générique, ça s'est passé à la dernière minute. On était en train de discuter, il me demandait ce que je pensais des êtres humains. J'ai répondu : « Et bien les humains inventent des choses qui sont toujours très sexuelles. » C'est comme ça qu'on a décidé de montrer un B-52 qui se ravitaille en plein ciel. Il était tellement emballé par l'idée. On avait moins d'un mois pour tourner le film, ce qui évidemment n'était pas suffisant. Alors je lui ai proposé de regarder des stocks de films de l'armée. Les avions y étaient filmés sous tous les angles possibles. Et il y avait un plan en particulier, où deux avions étaient connectés ; une sorte de plan large où les avions viraient de haut en bas. Alors j'ai dit à Stanley : « Tu penses qu'on peut faire ça, utiliser ces plans ? ». Il m'a répondu : « Hors de question », mais nous les avons quand même utilisés. Après le montage il est arrivé avec la chanson « Try A Little Tenderness » et ça collait parfaitement avec l'avion. C'était incroyable avec la musique. »[124]

Depuis ce travail, son style de lettrage fin et dessiné à la main est devenu sa marque de fabrique et a, bien évidemment, beaucoup influencé la typographie du générique. Ferro est devenu très vite célèbre parmi les autres cinéastes et ceci grâce à sa vision plastique très particulière et assez éloignée du style classique du graphisme. Plusieurs critiques affirment qu'il « était l'un des premiers artistes à reconnaître l'importance de la typographie dans la création de génériques efficaces. »[125]

Ferro a été à la fois un concepteur et réalisateur de cinéma très novateur et différent pour chaque film. Il a représenté, par son travail, le futur. Il a inventé des techniques basées sur le « Quick Cut »[126] et le « Stop Motion »[127] ce qui était sans aucun doute très en avance sur son temps [128] ; techniques qui inspireront plus tard Kyle Cooper. En outre, Ferro maîtrisait bien son style de typographie manuscrite ainsi que les techniques d'effets spéciaux visuels, telle

---

[124] Pablo Ferro, interview avec le site *We Love Your Names* : *l'art du générique,* disponible sur : *http://weloveyournames.com/fr/pablo-ferro,*(Traduit par moi-même)
[125] Holly Willis, cité par Lionel Dutrieux, *Typographie & cinéma*, Mémoire Master pour l'INSAS, Bruxelles, 2009-2010, p. 115. (Traduit par moi-même)
[126] *Fast cutting* (en anglais) ou technique montage rapide du film.
[127] *Stop motion* et *go motion* (en anglais) est une technique d'animation permettant de créer un mouvement à partir d'objets immobiles
[128] *Ibid.*

que la multiplication de plusieurs images[129] ; nouveau style que l'on retrouve aussi dans le travail de Kyle Cooper.

En 1968, pour le générique de *The Thomas Crown Affair* de Norman Jewison, Ferro divise l'écran en plusieurs parties par un effet de *Split Screen* [130] conduisant à raccourcir le temps. Ce film a par ailleurs été considéré comme l'un des premiers longs métrages du cinéma dans lequel la technique du *Split Screen* est utilisée.

Figure 34 - Plan de titre du film *The Thomas Crown Affair* de Norman Jewison réalisé par Pablo Ferro (1968)

Afin de réaliser cette séquence, Ferro a rassemblé toutes les photos de la production et celles de la publicité de ce film. Lui-même d'ailleurs explique à ce propos :

> « Pour ce générique d'ouverture, j'ai pris tous les clichés, ils étaient tous en noir et blanc, aucun en couleurs. Et j'ai commencé à mettre différents clichés à différents endroits. Bien sûr je ne peux pas m'empêcher de faire bouger les choses, donc on a fait ça en animation. C'était quelque chose de complètement différent de ce qu'on avait l'habitude de voir au cinéma ou à la télévision à cette époque. »[131]

Ferro considère en effet que dans un générique, tout doit faire partie du film : « Même si ça attire l'œil, si ça ne correspond pas au film il faut le jeter à la poubelle et tout

---

[129] Jon S. Krasner, *Motion graphic design: applied history and aesthetics,* Boston et Londres, Focal Press, 2008, p. 23.
[130] Comme Alexandre Tylski le rappelle, il existe tout autant d'appellations pour définir ce procédé technique, selon les cas et selon les commentateurs : « écran splité », « écran divisé », « écran scindé », « écran multiplié », ou encore « écran fractionné » : Alexandre Tylski, « Le « split-screen » audiovisuel. Contemporanéité(s) d'une figure », *Positif,* n. 566, 2008, p. 56
[131] Pablo Ferro, Interview avec le site : *We Love Your Names* : *l'art du générique, op.cit.*

recommencer. »[132] Ferro réalisera également les génériques des films *To Die For* de Gus Van Sant (1995), *A Clockwork Orange* de Kubrick (1971), *L.A. Confidential* de Curtis Hanson (1997), *Men in Black* de Barry Sonnenfeld (1997) et *Napoleon Dynamite* réalisé par Jared Hess (2004)

Comme nous avons parlé de ces dessinateurs révolutionnaires du générique à cette époque, nous devons absolument citer un personnage très important, dont l'impact a été indéniable dans la création de beaucoup de génériques inoubliables : il s'agit d'Harold Adler, considéré (comme Matt Woolman et Jeff Bellantoni l'ont indiqué dans leur livre, *Typographisme* : *La lettre et le mouvement)*, comme « le père du graphisme de générique »[133] qui ouvrira la voie à Pablo Ferro et Saul Bass et qui influence même aujourd'hui un important nombre de jeunes créateurs de génériques. Assez peu connu, Adler a été un typographe spécialiste du lettrage à la main et a conçu plus de 100 titres de films depuis qu'il a commencé sa carrière en 1946. En tant que collaborateur fréquent de Saul Bass, il a fait presque toute la typographie de ses génériques. Décédé en 2002, à l'âge de 89 ans alors qu'il était encore actif dans le lettrage de titre de film, il était derrière la plupart des célèbres génériques de Bass, par exemple dans *Carmen Jones*, *the Man With the Golden Man, The Se7en Year Itch, Vertigo* et *North by Northwest* ainsi que *Bullitt* pour Pablo Ferro.

Les autres créateurs remarquables des années 1960

Suite aux nouvelles vagues de conception graphique et des aspects plastiques que Bass, Binder et Ferro ont créées dans le monde du cinéma, même des génériques, réalisés à partir d'une prise de vue réelle, continuent à se développer. Par exemple, en 1962, Stanley Kubrick offre aux spectateurs de *Lolita* un générique pervers à souhait. Le pied d'une femme ou d'une jeune fille, impossible de trancher, s'invite dans le cadre et se voit chouchouté par des mains d'homme. Les orteils sont écartés un à un pour permettre la pose d'un vernis. Subversif et sulfureux, comme le roman de Nabokov, le générique installe d'emblée le malaise et la fascination immorale que cette préadolescente exerce sur les hommes.

---

[132] « Every thing has to be part of the movie. No matter how eye-catching it is, if doesn't fit the movie you have to throw it out and start over. » Pablo Ferro cité par Adam Lee Davies, «Feature: Better than the film? », *Creative Review*, August 2009, p. 28. Ttraduit par moi-même)

[133] Matt Woolman et Jeff Bellantoni (traduit de l'américain par Isabelle Mennesson), *Typographisme* : *la lettre et le mouvement*, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 77

La même année, mais dans un genre différent, un autre publicitaire inscrit son nom au panthéon des designers de génériques. Stephen Frankfurt se voit confier la mise en image *To kill a Mockingbird* de Robert Mulligan. Délaissant les travaux abstraits de Bass, il opte pour un générique en prise de vue réelle où les différents éléments contenus dans une petite valise s'animent sous les mains d'un enfant. L'innocence induite par le choix des objets (crayons, billes, sifflet, poupée) prépare le public à la narration du film, conduite par les enfants du personnage principal. Encore une fois, le générique donne des indications sur l'histoire à suivre, tout en imposant une esthétique personnelle et pertinente.

Au cours des années 60, il y a évidemment d'autres génériques remarquables et illustres ; citons parmi eux le célèbre *The Pink Panther* (de Blake Edwards) créé par DePatie et Ferleng[134] en 1963. Notons que par ailleurs, le personnage de la Panthère rose (*The Pink Panther*) créé par Friz Freleng, apparaît pour la première fois dans le générique dessin animé de début et de fin de ce film. En effet, dans cette histoire, la « Panthère rose » désigne un bijou, objet de l'enquête de l'inspecteur parisien Clouseau, qui prend au générique la forme d'un félin rose. Le succès est tel que les producteurs décident de faire du personnage le protagoniste d'une série de courts métrages. Le premier film mettant en scène à part entière le personnage, *La Vie en rose* (*The Pink Phink*), a remporté l'Oscar du meilleur court-métrage d'animation en 1965.[135]

En 1963 citons également le générique de *The Birds* d'Hitchcock, créé par James Pollack, qui se souligne par sa typographie ingénieusement animée. Dans ce générique, des oiseaux noirs traversent rapidement le fond blanc de l'écran en attaquant les lettres des mots, le tout accompagné de piaillements et de bruits d'ailes.

---

[134] DePatie-Freleng Entreprise est créé en 1963 par Friz Freleng et David H. DePatie suite à la fermeture du studio d'animation de Warner Bros : la *Termite Terrace*. Freleng est un ancien employé des studios Disney dans les années 1920.

[135] *«* Put a Panther in Your Tank », *Time Magazine*, 1er october 1965. (Consulté en ligne : http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,834449,00.html) (Traduit par moi-même)

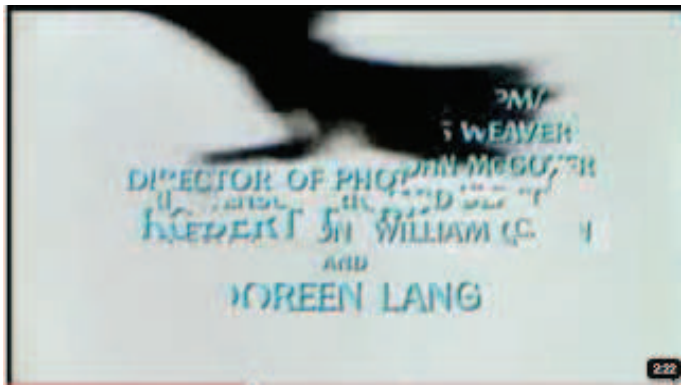


Figure 35 - *The Birds* d'Hitchcock, créé par James Pollack (1963)

L'histoire des années 1960 retiendra également le réalisateur Jean-Luc Godard qui a utilisé le texte et la typographie d'une manière particulière dans *Une femme est une femme* en 1961, *Pierrot le fou* en 1965 ou encore *Masculin féminin : 15 faits précis* en 1966. D'ailleurs, nous allons examiner prochainement quelques génériques remarquables de celui-ci. L'expression visuelle particulière de Godard a beaucoup influencé les séquences des génériques, comme Alexandre Tylski le souligne :

> En fait, « Un nombre incalculable de figures et de détournements de générique pourrait encore être identifié dans le cinéma Godard des années 1960 à nos jours. Ils ont une influence notable sur les commentateurs, mais aussi sur les cinéastes, qui dès cette période pouvaient se permettre de soumettre d'autres « styles » de génériques aux spectateurs. C'est aussi la démonstration par le son, l'image et le montage, de l'importance de la griffe, du style et de la signature de l'auteur, à l'heure même de la « politique des auteurs »… »[136]

[136] Alexandre Tylski, *Le Générique de cinéma, histoire et fonctions d'un fragment hybride*, *op.cit.,* p. 44.

Figure 36 - *Une femme est une femme*, 1961

Les touches et les techniques plastiques s'intègrent de plus en plus dans les séquences de génériques d'ouverture des films dès les années 1960. En 1966, par exemple, *Il buono, il brutto, il cattivo* [137] (réalisé par Sergio Leone), l'un des plus célèbres westerns de l'histoire du cinéma, commence par un générique qui puise dans le domaine des arts plastiques. Les images des personnages apparaissent à travers des tâches couleurs et les effets de pinceau de la peinture.

Figure 37 - *Il buono, il brutto, il cattivo,* 1966

Dans ce générique, les taches de peinture qui retentissent par le bruitage des tirs rappellent également le sang. Les images et la couleur rouge font aussi penser à la chambre noire des photographes, le rouge, le bleu, l'orange et le vert au pop art, notamment au style de l'artiste Andy Warhol. Des variétés de polices typographiques ont été utilisées ici tandis que la plupart

[137] Titre français : *Le Bon, la brute et le truand*

d'entre elles sont des caractères avec empattement [138] reconnus dans le genre western. Il ne faut surtout pas oublier d'admirer le thème musical remarquable de ce générique, qui est l'un des plus célèbres morceaux composés par Ennio Morricone. Ce thème de *Il Buono, Il Bruto, Il Cattivo* est assez unique en son genre, puisque Morricone l'a écrit pour imiter le hurlement des coyotes dans le désert. Véritable leitmotiv du trio, Morricone tient à rappeler ce thème par une évocation de quelques secondes au tout début du film, lorsque l'on découvre chacun des trois personnages : les images font alors une pause sur leur visage et leur nom apparaît. Ainsi pour que chaque personnage puisse posséder sa propre identité sonore, Morricone a décidé a d'associer à chacun d'entre eux un instrument différent.[139]

Des années 1970 jusqu'à aujourd'hui

Dans les années 1970, la technologie informatique a apporté une nouvelle vision à l'industrie du cinéma : elle a offert aux cinéastes la possibilité de concilier les techniques traditionnelles et le modernisme. Parmi les capacités plus riches que les nouvelles technologies ont apporté au monde du cinéma, on peut citer par exemple : le fait de situer un point de vue dans l'illusion d'espace et d'images ainsi que la manipulation de la typographie pour être dimensionnelle et apporter les techniques de la typographie cinétique ce qui était manuellement impossible.

Pourtant, il faut remarquer que, malgré toutes les possibilités des techniques impliquées dans la conception de graphique en mouvement ainsi que toutes les capacités que la sonorisation apporte aux mondes du générique, certains réalisateurs préfèrent se différencier à

---

[138] A ce propos lire la partie typographie de cette thèse.

[139] « Ennio Morricone utilise ici divers instruments, une trompette-piccolo, une guitare mexicaine, les sifflements du soliste Alessandro Alessandroni qui chante aussi un peu de yodel, une guitare électrique, des cris guerriers 'un choeur d'hommes ("Go", "Go", un son très reconnaissable dans les musiques western d'Ennio Morricone et que l'on retrouve dans les deux autres westerns-spaghettis de Sergio Leone), sans oublier la flûte à bec soprano, les instruments médiévaux aux sons parfois étranges, un harmonica, quelques chanteurs solistes tels que l'inévitable Edda Dell'Orso et bien sûr, l'orchestre symphonique traditionnel. D'emblée, la partition du maestro italien s'avère être particulièrement originale et recherchée - avec une instrumentation assez unique en son genre, reflétant l'inventivité incroyable du musicien et son goût pour les approches musicales souvent uniques, éclectiques et personnelles. Rappelons aussi que la composition de la partition d'Ennio Morricone débuta bien avant le tournage du film, un fait assez exceptionnel dans le sens où le maestro italien n'eut pas cette liberté sur les deux films précédents, pour des raisons purement budgétaires. Du coup, Sergio Leone en profita pour faire jouer la musique de Morricone sur le plateau du tournage, stimulant ainsi de façon plus active le jeu des différents interprètes du film. La partition de « *Il Buono, Il Bruto, Il Cattivo* » s'articule donc autour de ce célèbre thème principal constitué de deux parties, la première contenant le fameux motif en réponse, puis la seconde avec une mélodie de guitare électrique très cavalière, associée aux trois personnages évoqués par le titre du film. » (Quentin Billard, *Le bon, la brute et le truand,* article publié sur Site de Musique de film, Cinezik.fr, 15 Aout 2014 : http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=bon_brute_truand)

travers des génériques sombres et silencieux. En 1968, le générique du film français *Ma Nuit chez Maud* réalisé par Éric Rohmer, ne présente, pendant une minute, que des mentions écrites sur un fond gris sans la moindre musique et sans images non plus. De même, dans le générique d'*Annie Hall* en 1977, Woody Allen présente le titre et les mentions avec simplicité et dans le silence des lettres blanches sur fond grisé. Ce générique ne comporte ni musique, ni parole, ni aucune image filmée ou animée. Ces réalisateurs en effet choisissent une entrée simple et efficace sans la moindre affection sur les images de corps du film.

Parmi les génériques remarquables des années 1970, on peut citer celui de la comédie française *Le Grand blond avec une chaussure noire,* réalisée par Yves Robert en 1972. Le générique montre les mains du magicien Gérard Majax (également présent dans le film) qui manipule des cartes sur une table. Sur chaque carte retournée, figure le nom d'un acteur, puis celui du réalisateur. Les éléments écrits sont intégrés dans les images filmiques d'une manière très originale.

Figure 38, *Le Grand blond avec une chaussure noire,* Yves Robert (1972)

Pendant les années 1980, surtout après le succès de Macintosh en 1984[140], d'autres améliorations ont été effectuées, en relation avec l'ordinateur et la numérisation. Ce développement a été une grande aide pour les concepteurs dans l'expansion des capacités techniques et l'augmentation des expérimentations créatives. De plus, de nombreuses

[140] Owen W. Linzmayer, *Apple Confidential 2.0 : The Definitive History of the World's Most Colorful Company*, No Starch Press, San Francisco, Jenuary 2004, p. 94. (Traduit par moi-même)

approches différentes, de nouvelles techniques et de nouveaux styles ont commencé à émerger dans ce métier. Les films tels que *E.T.* en 1982, *Max Dugan Returns* en 1983 et *The War of The Roses* en 1989 en sont de bons exemples pour montrer la qualité de la conception de la séquence générique pour cette période qui a profité de ces avancées technologiques.

L'apparition de la chaîne MTV en août 1981 fut l'un des autres événements à avoir modifié le paysage des graphismes animés dans les années 1980 : en effet, grâce à cette « génération MTV », le montage avec la vitesse accélérée [141]est devenu populaire.[142] Les génériques de films ont également commencé à accélérer leurs rythmes. La culture populaire de la consommation et la publicité avec des montages rapides ont elles aussi affecté le style de conception des génériques. En effet, dans les génériques, plus la vitesse s'accélère, plus les crédits passent vite sur l'écran et donc deviennent de moins en moins visibles : dans de nombreux génériques, il n'est pas facile de se concentrer sur les textes parmi tous les autres éléments. Ce changement indique que l'importance de la transformation des informations a diminué tandis que celle de l'ensemble des éléments audiovisuels est amplifiée. En outre, il est désormais très rare de voir des séquences de génériques d'ouvertures avec des crédits étendus. Par contre, la majorité de ceux-ci apparaît à la fin du film, étant donné que la plupart des spectateurs n'ont pas la patience de rester assis pour les lire, ce qui expliquerait pourquoi ils quittent la salle avant même que le générique de fin ne se termine. D'ailleurs il semble que la plupart des informations représentées à l'écran ne soient même pas intéressantes ou utiles pour les spectateurs ; ces informations sont plutôt là pour l'industrie et sont destinées aux usages juridiques dans le marché du cinéma.

En 1977, les frères Robert et Richard Greenberg ont fondé une agence spécialisée dans les effets spéciaux, la publicité, et la conception de génériques de film. L'association de R/Greenberg a créé certaines des œuvres les plus remarquables et révolutionnaires dans les décennies qui ont suivi. À cet égard, Curran explique que :

> « leur société était parmi les premières à aborder la conception du film titre comme une collaboration de technologie et de talent de création.

---

[141] Le montage rapide de Pablo Ferro est connu sous l'appellation de « Quick Cut ». Vingt ans après que Ferro a mis cette technique au point, la chaîne musicale MTV l'adopte comme signature afin de représenter le rythme de vie trépidant de ses téléspectateurs âgés de 18 à 30 ans. C'est ainsi que Ferro se verra attribué le surnom de « père de MTV » : Woolman Matt et Bellantoni Jeff (traduit de l'américain par Isabelle Mennesson), *Typographisme* : *La lettre et le mouvement*, Thames & Hudson, 2001, p. 22.

[142] Frédéric Martel, *Mainstream : Enquête sur la guerre globale a de la culture et des médias*, Paris, Flammarion, 2010, p. 142.

> L'entreprise a innové ... Il a également généré de nombreuses innovations techniques qui ont changé l'industrie et a été le terreau favorable pour le talent exceptionnel dans le cinéma et la conception.»[143]

Nous pouvons remarquer par exemple le générique de *Superman* en 1978, qui fut créé par R/GA avec l'usage d'effets assistés par ordinateur. La culture Bauhaus a inspiré le style de la conception de générique de R/GA dans une forme artistique au travers d'œuvres d'animation graphique. Par exemple, le générique d'ouverture de R/GA pour *The World According to Garp* de George Roy Hill en 1982 est célèbre pour sa représentation d'un bébé flottant dans le ciel.

R/GA a également présenté de nombreux designers talentueux dans le domaine de la conception de génériques de film. Il a permis à de nouveaux talents de s'exprimer tel que Kyle Cooper qui (comme nous allons l'expliquer par la suite), a révolutionné le travail de pionnier de Bass. Le groupe R/GA, animé par l'esprit créatif de Cooper, sera à l'initiative des synthèses entre les multiples technologies nouvelles et l'innovation stylistique ; il produira des génériques de films de référence comme celui de *Se7en* et des graphismes d'effets spéciaux pour le cinéma et la télévision.

Effectivement, la mise en place d'effets *grunge* postmodernes et le style particulier de la typographie cinétique dans la conception du générique de film de Kyle Copper, a transformé ce domaine une fois de plus dans les années 1990. Autrement dit, si Saul Bass a été le pionnier dans ce travail, Cooper est allé encore plus loin. Grâce à sa connaissance des tendances mêlées au graphisme imprimé et à la publicité, il a combiné les différentes techniques du design classique avec les nouvelles technologies numériques. Après avoir obtenu une réussite individuelle pour ses créations de génériques à succès, Cooper a évolué et a fondé ses propres sociétés de design internationalement reconnues : *Imaginary Forces* et *Prologue Films*.

Dans les années 1990, l'avènement des ordinateurs personnels a également joué un rôle important, avec pour conséquence une grande vague de révolution technique. À cet égard Curran explique :

---

[143] Steven Curran, *Motion graphics: Graphic design for broadcast and film*, Gloucester, Rockport, 2000, p. 160. (Traduit par moi-même)

« Avant la disponibilité du montage vidéo numérique et des logiciels d'animation, la plupart des concepteurs de générique ont travaillé avec des story-boards. Le produit final a été réalisé avec la technologie qui était disponible uniquement dans les maisons optiques ou des entreprises de « *computer-effects* » qui leur laissaient peu de marge pour les modifications et l'exploration créative ». Des processeurs plus rapides et de nouveaux logiciels, tels que « *Adobe After Effect* » sorti en 1993 et « *Macromedia Flash* » en 1997, ont été très pratiques et faciles à utiliser pour les jeunes concepteurs de générique afin d'expérimenter de nouveaux effets spéciaux sur l'écran. »[144]

Comme nous allons le voir plus loin, certains de ces jeunes concepteurs comme Kyle Cooper, Danny Yount, Simon Clowes, etc, sont allés encore plus loin que la génération de Bass, Bider et Ferro, tout en mélangeant les techniques de design traditionnel et les possibilités offertes par la technologie informatique.

Aujourd'hui, chaque sphère de la vie contemporaine et l'industrie du cinéma en particulier sont affectées par l'ordinateur et la technologie numérique. Grâce à ces techniques avancées et aux concepteurs de la génération des années 80 et 90, de nouveaux horizons ont été ouverts, particulièrement en ce qui concerne le générique.

Actuellement, la conception du générique de films contemporains est non seulement respectée par les individus, mais aussi par les groupes de création. Par exemple quelques grandes agences de design multidisciplinaires (*imaginery force, proligue***,** *Deborah Ross Film Design*, *Big Film Design*, *yU + co*, *The Picture Mill* et *Computer Café)* réalisent chaque année de nombreux et magnifiques génériques de film.

Au fil des décennies, les génériques de cinéma sont devenus de plus en plus créatifs, modernes et leur durée s'est allongée sensiblement. Ceci tient principalement à la croissance permanente des budgets de production et à une maturation des techniques de réalisation tendant vers une plus grande professionnalisation et une plus grande diversification des différents métiers. En revanche, alors que de nombreux cinéastes ont commencé à apprécier l'importance d'une séquence de générique d'ouverture puissante, au cours de ces dernières

---

[144] Steven Curran, *Motion graphics: Graphic design for broadcast and film, op.cit.*, p. 129

années, il y en a aussi beaucoup qui ont complètement éliminé les crédits d'ouverture en faveur d'un début immédiat et d'une entrée directe dans le récit sans aucune interruption. À cet égard, Lionel Dutrieux pense que « certains réalisateurs se passent de générique et de toute mention écrite afin de ne pas dévoiler l'histoire. »[145] En 1979, Francis Ford Coppola commence son film *Apocalypse Now* sans aucune mention écrite – ni même le titre – afin de mieux renforcer l'état de délabrement du Capitaine Willard et de mettre en avant le flux musical. *Batman Begins* en 2005, *The Mummy Returns* en 2001 ou encore *Inception* de Christopher Nolan en 2010 sont d'autres exemples de films qui ont éliminé toutes les mentions et même le titre du film à la séquence d'ouverture. Danny Yount, réalisateur du générique d'*Iron Man* (de Jon Favreau, 2008), explique ce phénomène par l'importance du marketing effectué avant la sortie du film : « Le public connaît déjà tellement du film avant sa sortie en salle que les studios sont portés à penser qu'il n'est plus nécessaire [de placer un générique au début.] »[146] Michel Chion pense que certains auteurs de films ont créé et conservé un style de générique personnel, généralement sobre, sur fond neutre, souvent noir, afin d'affirmer leurs signatures.[147]

Afin de clore cette partie, il est important de noter aussi que l'art graphique, à travers les génériques de films, s'intègre dans les salles de cinéma. En retour, le cinéma sort également des salles obscures et envahit des espaces urbains grâce aux arts graphiques. À travers les affiches du film ou d'autres éléments publicitaires chacun présente des éléments spécifiques. Par exemple, conserver le même style typographique pour l'affiche et le générique n'est parfois pas approprié. En plus, comme Philip B. Meggs l'explique : « chaque conception doit avoir sa propre identité, car trop de monotonie ou de redondance deviennent ennuyeuses. »[148] Par exemple dans le cas de *2001 : À Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick, le même caractère, mais avec deux graisses différentes a été utilisé pour le titre film : fin pour le générique et gras pour l'affiche afin d'obtenir une meilleure lisibilité. En plus, les affiches sont généralement traduites et s'accordent aux cultures des différents pays. Ces derniers d'ailleurs fournissent différentes interprétations de ces films dans les affiches. Pourtant, il faut

---

[145] Dutrieux Lionel, *Typographie & cinéma*, Mémoire Master pour l'INSAS, Bruxelles, 2009-2010, p.116 (Traduit par moi-même)

[146] Danny Yount, cité par Adam Lee Davies, « Feature: Better than the film? » *Creative Review*, August 2009. (Traduit par moi-même)

[147] Michel Chion, *L'Ecrit au cinéma, op. cit*., p. 46.

[148] Philip B. Meggs, *Type and Image: The Language of Graphic Design*, New York, John Wiley & Sons, 1992, p. 41. (Traduit par moi-même)

que les affiches et les objets promotionnels conservent une certaine unité en rapport au film dont ils assument la diffusion.

Comme nous l'avons expliqué ci-dessus, de nombreux facteurs ont marqué l'évolution des plans d'ouverture des films depuis les débuts du cinéma. Depuis des années, les génériques d'ouverture sont devenus progressivement de plus en plus importants pour l'industrie du cinéma et les grands concepteurs ont réalisé des œuvres révolutionnaires. Avec les développements de la technologie et les différents changements historiques dans l'industrie du cinéma, différentes tendances continuent de façonner l'avenir de la conception du générique de film.

Chapitre II : Définitions et fonctions du générique de film

Dans ce chapitre, nous proposons un état des lieux des diverses théories dont le générique de film a fait l'objet. Ainsi de simple support pour présenter ceux qui sont à l'origine de la fabrication du film il s'est vu attribuer au fil du temps des fonctions à la fois dramatiques et esthétiques. D'où la nécessité d'introduire le générique dans l'analyse du film lui-même.

> « Si le film est déjà commencé avant la première image diégétique, pourquoi ne pas remonter à son commencement effectif – l'apparition sur l'écran du premier photogramme – et inclure le générique, le titre, dans l'analyse ? »[149]

Le générique, « *crédits* », « *title sequence »* ou encore « *main titles* » en anglais, recense l'ensemble des personnes physiques ou morales qui ont participé à la création d'une œuvre cinématographique et présente leurs noms au début ou à la fin du film. Le générique d'ouverture, qui est le sujet de notre recherche, se définit en anglais par « *opening titles* », « *opening title sequence* », « *head creadits* » ou bien « *opening credits* ».

Selon *Le Petit Robert*, il est la « présentation d'un film, faisant partie de la bande cinématographique (généralement au début) et où sont indiqués les noms des auteurs, collaborateurs, producteurs, etc. »[150]. Jean-Louis Leutrat considère le générique comme le « lieu institutionnel où chacun des collaborateurs se voit rétribué selon son dû sous forme d'une « nomination ». »[151]

D'un point de vue étymologique, le terme « générique » prend ses racines dans la famille du « genre » et devient un adjectif « qui appartient au genre, qui convient à un ensemble de personnes ou de choses. »[152] Selon Nicole de Mourgues, on peut rapprocher ce terme, qui porte en lui l'idée de création et de transmission, des verbes « générer », « engendrer ». Pour elle, « Un générique de film mentionne les noms de ceux qui, au sein d'une équipe, ont

---

[149] Thierry Kuntzel, « Le Travail du film », *Le Texte, de la théâtre à la recherche*, Communication, n° 19, 1972, Paris, Le Seuil, p. 28.
[150] Petit Robert, 1989.
[151] Jean-Louis Leutrat, « Il était trois fois », *Revue belge du cinéma*, n° 16, été 1986, p. 65.
[152] Larousse de poche, 2006, p. 356.

contribué à la genèse, à la production, à la fabrication de cet objet culturel. C'est donc bien d'une affaire de gènes qu'il s'agit. » [153]

Selon les recherches terminologiques d'Alexandre Tylski sur ce mot, il serait originellement né en 1582 pour désigner ce qui appartient à la compréhension logique du genre : « Le générique est donc à la base un mot « général » opposé par nature au spécifique, au particulier et à l'individuel, il a une résonance résolument globale, collective et publique. Lorsque le " générique " est devenu au début du XXème siècle un terme lié à la technique et à la théorie cinématographique, il en a conservé les fondements, dont celui d'être le produit visible (public) d'une œuvre collective. »[154]

Vincent Pinel, dans son dictionnaire technique, considère le générique plutôt comme une action de réalisation qu'il définit de cette façon : c'est la « présentation du film mentionnant son titre, ses principaux collaborateurs et toutes informations utiles au spectateur… généralement placé en tête du film… »[155]

Indiqué dans le *Cinéma d'hier cinéma d'aujourd'hui*, René Clair pense que le terme générique est une étrange appellation. Il explique que: « le cinéma en a fait un substantif et l'on peut se demander pourquoi est ainsi désignée la liste des collaborateurs qui apparaît au début ou à la fin d'un film. Ce qu'en anglais on appelle avec plus de justesse « crédits ». »[156]

Compte tenu du mélange simultané des trois éléments du lisible, du visible et de l'audible dans le générique du film Nicole de Mourgues propose de le définir comme le lieu filmique par excellence du « livisaudible ». Elle explique que :

> « Les trois modalités perceptives du lire, du voir et de l'entendre sont en effet généralement mises en œuvre dans la séquence-générique. Cette « séquence codée » a pour mission, on l'a dit, de tenir un discours informatif sur le film. Pour « parler » de la fabrication du film, le générique recourt à la langue, le plus souvent sous sa forme écrite. Les inscriptions graphiques

[153] Nicole De Mourgues*, Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 12.
[154] Alexandre Tylski, *Le Générique de cinéma, histoire et fonctions d'un fragment hybride, op.cit.,* p. 10-11.
[155] Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand colin, 2008, p. 135.
[156] René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p .337

peuvent figurer seules sur des cartons à fond uni, mais très souvent le lisible se mêle à du visible, […] »[157]

C'est bien cette définition qui nous semble la plus complète et s'adaptant au mieux à la recherche qui est la notre. Le générique est certes un des éléments sur la genèse du film, mais également sur son contenu et son esthétique. Commençons par ses éléments constructifs.

Trois éléments constituent le générique : l'image, l'écriture et le son, autrement dit, le visible, le lisible et l'audible. Ces trois composantes se superposent avec des positions bien définies.

Les éléments lisibles

Certains génériques de film se contentent de présenter une simple liste de noms qui défile interminablement et dans ce cas ce moment peut devenir monotone et ennuyeux pour le spectateur. Mais lorsqu'il est particulièrement réussi et présenté avec une esthétique assez stylisée, le générique devient à lui seul une petite œuvre d'art à part entière, avec des images attrayantes qui préparent le spectateur à entrer dans l'ambiance du film.

Alexandre Tylski identifie ce qui compose le générique par plusieurs éléments. Il cite d'abord « les éléments informatifs » qui sont de son point de vue, soit visuels soit oraux et extra diégétiques ; puis, il y a l'aspect « administratif » du film comme les logos et les noms des producteurs, réalisateurs, interprètes et autres participants, le titre du film, etc. Ensuite, il propose « les éléments relevant du montage » comme le rythme, la durée, le nombre de fragments, etc. Dans cette liste, il cite les éléments liés à « l'image », comprenant des éléments plastiques comme le cadre, la lumière, la couleur et enfin les éléments de « la bande sonore » comme les bruits, la musique ainsi que les paroles. Par ailleurs, il indique aussi des éléments narratifs précisant le « projet » du film et du récit. [158]

En effet, dans le cadre de sa fonction informative, le contenu des séquences d'un générique est presque toujours le même. Il s'agit de mentionner le titre du film (qui est véritablement le nom propre) et de présenter les producteurs (en commençant généralement par les logos des maisons de production), les scénaristes et le réalisateur du film ainsi que les noms des acteurs qui tiennent les rôles principaux.

---

[157] Nicole De Mourgues*, Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 96.
[158] Alexandre Tylski, *Le Générique de cinéma, histoire et fonctions d'un fragment hybride, op.cit.,* p. 16-17.

Dans le générique de début également, parfois certains participants techniques comme le directeur de la photographie, le compositeur de la musique, le décorateur ou le créateur de costumes peuvent être mentionnés. Cet ordre est le plus typique, mais il n'est pas toujours respecté. Par ailleurs, comme nous le rappelle Nicole de Mourgues, il y a également certaines « mentions linguistiques péritextuelles » qui reviennent souvent dans les génériques, par exemple lorsqu'un film obtient un prix ou une récompense, ceci sera annoncé dans le péritexte filmique. [159] Cependant, le générique de fin doit contenir les noms de tous les autres membres de l'équipe du film, faire la liste des morceaux de musique employés, indiquer l'année de production et autres mentions légales, contenir d'éventuels remerciements. Il est souvent un peu négligé, car il aura bien moins de spectateurs. Enfin, on peut dire que le générique est un espace dans lequel tous les éléments informatifs et programmatiques concernant le processus de création et de production du film sont rassemblés afin de présenter et de proposer au spectateur des pistes pour la lecture du film.

Au début du cinéma, le visible se limitait à un écran noir sur lequel venaient s'inscrire le titre et le nom des personnages. Puis une image fixe est venue se substituer à cet écran noir. Dans *M le Maudit* de Fritz Lang (1931), par exemple, la lettre M inclinée sur la gauche, déchirée comme une marque d'anormalité, semble inscrite à la craie sur le sol sur lequel se projette une ombre noire, elle-même inclinée sur la gauche et déchirée. Cette superposition entre un signifiant et un signifié annonce le monstre désigné par cette même lettre M qu'un de ses poursuivants écrira à la craie sur son dos pour le désigner à la vindicte populaire.

À partir des années 40, des images animées finiront par s'imposer jusqu'à constituer un film dans le film, avec son scénario propre et son réalisateur. C'est ainsi que nous retenons un certain nombre de génériques fort célèbres comme les œuvres de Saul Bass.

Les éléments audibles

La troisième composante du générique est celle de l'audible ou de l'élément sonore qui se limite très souvent à la musique.

[159] Nicole De Mourgues, *Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 263.

La musique de générique d'un film a un statut particulier, elle est en quelque sorte la représentante de l'identité musicale ou la signature sonore du film. Par ailleurs, certaines de ces musiques d'ouvertures ont eu un destin propre, indépendamment du film lui- même. Parmi ces musiques réussies et particulièrement inoubliables, on peut citer par exemple, *Over the Rainbow*, interprétée par Judy Garland et considérée comme l'une des chansons les plus connues de la fin des années 1930. C'est Harold Arlen qui a composé la mélodie de cette chanson pour le célèbre film musical américain de Victor Fleming, *The Wizard of Oz* (1939). Pour beaucoup de personnes, cette chanson incarne les espoirs et les rêves d'une jeunesse aspirant à un monde idéal d'amour et de joie. *Over the Rainbow* figure en tête de nombreux classements américains (chanson du siècle, meilleure chanson de film de tous les temps...) et a obtenu des prix prestigieux, notamment l'Oscar de la meilleure chanson originale en 1940. De plus, cette chanson a eu une carrière cinématographique assez exceptionnelle dans diverses versions et a été reprise par des dizaines d'artistes ; elle continue d'ailleurs à cartonner dans le monde entier. En effet, depuis les années 70, on la retrouve dans près d'une trentaine de films, comme *Sleepless in Seattle* (1993), *Face/Off* (1997), *Meet Joe Black* (1998), *King Kong* de Peter Jackson (2005), *Harvey Milk* de Gus Van Sant (2008)....

On peut citer également des mélodies inoubliables de Maurice Jarre qui ont marqué l'histoire du cinéma, comme les thèmes de *Lawrence of Arabia* (1962) ou de *Doctor Zhivago* (1965). Maurice Jarre, compositeur de nombreuses musiques mythiques de films est d'ailleurs le plus récompensé par les Oscars avec trois statuettes pour *Lawrence of Arabia*, *Doctor Zhivago* et *A Passage to India.*

Pour *Docteur Jivago*, Maurice Jarre a composé ce qui va devenir la référence classique pour Hollywood, le leitmotiv de cette partition – la célèbre « Chanson de Lara » – constituant le plus sûr garant du romanesque. On peut lire d'ailleurs dans le *Dictionnaire des Musiciens*, que Jarre déclare : « Il me semblait important d'avoir un thème principal unique que l'on pouvait ensuite décliner à l'infini plutôt que de perturber le public avec une multitude de thèmes différents. » [160]

Tout comme l'aspect visuel du générique de film, sa musique peut également mettre le spectateur dans un contexte, une ambiance particulière et l'emmèner dans d'autres lieux ou

[160] Juliette Garrigues, « JARRE MAURICE - (1924-2009) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 novembre 2014. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/maurice-jarre/

d'autres temps. Cette ouverture audiovisuelle, comme nous l'avons expliqué auparavant, est en effet un moment essentiel pour le spectateur, véritable transition entre le monde réel et l'univers dans lequel le film se propose de l'entraîner.

La musique apporte en effet une information supplémentaire aux images du générique et renforce les émotions qu'elles transmettent et le visuel du générique n'aura pas le même sens si on enlève le son ou la musique d'accompagnement.

Par ailleurs, la musique de générique d'un film présente souvent les thèmes musicaux principaux que l'on trouvera développés dans le film. Elle est une partie essentielle de la création sonore et de l'ensemble de la musique d'un film.

La musicologue polonaise Zofia Lissa dans son *Ästhetik der Filmmusik* qui est l'un des ouvrages les plus rigoureux sur les fonctions de la musique dans les films, présente douze fonctions principales pour la musique de film. Dérivant du terme « Musique thème », (*Title music*), qui est utilisé pour désigner la musique conçue pour le générique d'un film, Zofia Lissa a défini trois fonctions principales pour les thèmes d'ouverture du film.[161]

1. *Fonction de réveil* : s'apprête à commencer.

2. *Fonction préparatoire* : quelque chose d'une nature particulière, dans le cadre d'un environnement tout aussi particulier, mettant en scène certains types de personnage et d'atmosphère, s'apprête à commencer.

3. *Fonction mnémonique* : un type de production récurrent et reconnaissable s'apprête à commencer, par exemple, un autre *James Bond* ou un autre *Beverly Hills Cop*.

La fonction mnémonique est celle que l'on voit également et même le plus souvent en opération à la radio et à la télévision, par exemple dans les séries télévisées. Cependant, la plupart des musiques thèmes opèrent dans la fonction préparatoire. Certains films s'appuient presque entièrement sur celle-ci pour faire passer le message musical pendant le générique.

Dans les débuts du cinéma, des plans d'ouvertures primitives avec des cartons fixes et les mots blancs immobiles étaient souvent accompagnés par un piano ou même par un orchestre.

---

[161] Zofia Lissa*, Ästhetik der Filmmusik*, Henschel, Berlin, 1965.

La musique pour de telles séquences était inspirée davantage des ouvertures classico-romantiques, que de celles d'un opéra ou toute autre présentation dramatique. À l'arrivée du son optique, les ouvertures des films, en ce qui concerne l'aspect musical, ont été influencées par les œuvres romantiques de R. Wagner, J. Brahms et R. Strauss. Ainsi, il était courant de trouver des structures musicales narratives proches de celles employées dans les poèmes symphoniques.

Petit à petit, la musique du générique dépasse le rôle de simple accompagnement sonore pour apporter une dimension supplémentaire chargée de sens. Au-delà de son apport esthétique, elle participe à la mission de visuel du générique pour conduire le spectateur vers l'univers du film. Elle détermine aussi souvent le rythme et le type des coupures visuelles, du moins dans le cadre de la durée des séquences et de l'atmosphère générale de la production visuelle.

Même si elle peut parfois se faire discrète, la musique joue un rôle souvent fondamental et contribue certainement au succès d'un générique. Elle a souvent le rôle d'accompagnement pour les supports visuels du générique, pourtant il existe des exceptions très marquantes qui changent ce principe. Citons par exemple le très long (4.50mn) générique d'ouverture de *West Side Story* de Robert Wise (1960), dans lequel l'image est au service de la musique dans le but de faire entrer le spectateur par la musique et non par le visuel. Dans ce générique, Saul Bass propose volontairement un visuel abstrait, détaché de la figuration en faveur de la fonction sonore et adapté au rythme de la musique, composée par Leonard Bernstein.
Les couleurs varient en même temps que la musique, ce qui est étonnamment moderne pour l'époque. Ainsi on distingue de petits traits noirs qui à la fin deviennent les buildings de New York. Les couleurs changent, et à chaque couleur, la musique est différente, symbolisant des différences culturelles. Ce générique, comme nous l'avons précédemment remarqué, met en avant la multiplicité des cultures à New York, que l'on verra dans le film, grâce à son originalité sonore et visuelle.

En outre, certaines ouvertures de film sont axées principalement sur les aspects musicaux alors qu'elles possèdent des visuels assez simples et même ordinaires. Certains génériques, même, ont marqué l'histoire du cinéma uniquement grâce à leur musique inoubliable. Dans ce cas généralement, c'est le thème ou le motif principal de tout le film qui est présenté dans le

générique.[162] Citons comme exemple le thème musical de Francis Lai sur la scène d'ouverture de *Love Story* d'Arthur Hiller (1970) où l'on voit un homme assis de dos sur un banc enneigé. Lai a d'ailleurs obtenu l'Oscar de la meilleure musique originale pour ce film et sa musique a beaucoup contribué à la popularité du film.

La musique possède effectivement une importance particulière dans le générique, pourtant, comme nous l' avons dit auparavant, l'élément sonore du générique se présente à part de la musique à travers la parole et le bruit.

Nous avons déjà cité le film de Sacha Guitry, *Si Versailles m'était conté*, dans lequel la voix de l'auteur énonce les noms de toutes les personnes engagées, à titres divers, dans la réalisation de son film. De même, Jean-Luc Godard, dans *Le Mépris,* remplace l'écrit par le parlé.

D'un point de vue audible très particulier et original, nous avons vu que le western *Once Upon A Time In The West*, réalisé par Sergio Leone en 1968, ne profite que du troisième élément sonore, donc le bruit, dans son générique.

Les logos des firmes de production

Généralement aussi lisible que visible, le premier élément qui apparaît à l'écran dans le générique est le logo des firmes de production du film. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, les films des premiers temps (sauf citation probable d'un titre) ne comportaient pas de génériques avec des mentions écrites ni le nom des fabricants. Cependant, on s'aperçut bien vite qu'il était nécessaire de se protéger contre toutes sortes de fraudes, particulièrement contre la fabrication de copies à partir de pellicules originales.

En effet, pour les firmes de production, marquer et nommer les films devient une nécessité commerciale. Au cours des premières années de l'industrie cinématographique, les grandes compagnies ont créé leur style, se présentant par des logos caractéristiques qui, « avec une grande diversité dans la combinatoire linguistique, iconique, voire sonore et un graphisme artistique percutant, avaient en commun de borner le texte filmique. »[163] Ces marques sont un label de reconnaissance, initialement pour se protéger contre les fraudes, que les firmes

[162] Dans ce contexte, la musique de générique peut s'apparenter à l'ouverture d'opéra qui dès le début, met le spectateur dans un contexte, une ambiance ou l'emmène dans d'autres lieux ou d'autres temps. Celle-ci présente souvent les thèmes musicaux principaux que l'on trouve développés dans le cours de l'ouvrage.
[163] Linda Dewolf, « Reviewed work », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 5, n° 3, 1995, p.191.

productrices pionnières introduisirent au début de leurs films ou dans les décors des symboles de leur compagnie : la marguerite *Gaumont*, le coq gaulois dressé sur ses ergots de *Pathé Frères*, le « V » de *Vitagraph,* le « AB » de *Biograph,* etc. sont autant d'exemples d'emblèmes placés en début de film. Les logos des studios, comme *Universal*, *Paramout*, *United Artists*, *MGM* ou *Warner Bros*, permettent une identification rapide auprès du public.[164]

Emmanuelle Toulet écrit dans *Cinématographe, invention siècle* : « Par un coq, un aigle, une marguerite, une étoile noire ou des initiales dissimulées dans les décors des films, les premières maisons de production tentent de contrôler une industrie encore sans lois. »[165]

À partir des années vingt, les firmes se signalent au spectateur à l'ouverture du film par une image emblématique animée, puis sonore. Chaque compagnie a su créer un style, chacune se présente au début de ses films par un logo caractéristique.

Les logos des firmes de production constituent l'un des moyens de différenciation qui crée une unité dans une multitude de produits différents et multimédias. Le logo de *Paramount* avec ces 24 étoiles symbolise les contrats signés avec le même nombre de stars. Celui de la *Metro-Goldwyn-Mayer* est une tête de lion rugissant, et comme Jean Loup Bourget l'écrit, ce logo « cerclé de la devise *Ars Gratia Artis*, « L'art pour l'art », est flanqué du masque souriant de la comédie. Par un jeu de mots, le lion renvoie à « Loew's » (« lion » en allemand), propriétaire de marque MGM, mais le choix du roi des animaux affirme, bien sûr, une prétention à l'hégémonie en même temps que la devise affiche avec le même orgueil, l'ambition artistique. »[166]

---

[164] Lionel Dutrieux, *Typographie & cinéma*, *op.cit.,* p. 72.
[165] Emmanuelle Toulet, *Cinématographe, invention siècle*, Paris, Gallimard, Collection Découvertes, 1988, p.77.
[166] Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 95

Figure 39, Logo de *Metro-Goldwyn-Mayer*

Le dernier logo de la Warner (jusqu'en 2012) est un bouclier de « WB » teinté en or, et présenté sur un fond composé d'un ciel bleu, nuageux. Jean Loup Bourget écrit à propos de ce logo : « il constitue une image de marque appropriée, placée, à un triple titre, sous le signe de l'action : la vitesse tient lieu de style ; la confrontation n'est pas évitée ; mais la recherche de la polémique contemporaine peut se muer aussi en goût de l'aventure, l'écusson se refaisant blason médiéval. »[167]

Figure 40, Logo de *Paramount*

Ces logos de studios, en plus, certifient la qualité d'une expérience cinématographique qui se renouvelle avec un produit filmique différent. En effet, chaque studio se spécialise dans

[167] Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, *ibid.,* p. 99

certains types de films et peut ainsi être identifié ; de cette façon, ces logos deviennent des indicateurs du style du film comme une sorte d'image de marque. Ainsi, le logo de la Warner faisait référence directement aux films de type « réaliste».

En effet, « les logos étaient associés à un répertoire d'attentes particulier, façonné par la dynamique concurrentielle et le style des maisons de production du système des studios. »[168]

Normalement, les logos, symboles des compagnies cinématographiques, sont des éléments inchangeables dans tous les films, sauf évidemment les transformations qui peuvent être apportées dans leur graphisme, au fil des années. Cette évolution, d'ailleurs, est due le plus souvent à une modernisation de la compagnie, mais elle s'explique également, parfois, par le rachat de la compagnie par une autre société. Par exemple, le logo de la Warner Bros Pictures a largement changé avec le temps, on en compte plus de dix différents. Par ailleurs, certains réalisateurs les modifient pour les adapter au contexte de leurs films. Roman Polanski par exemple dans *The Fearless Vampire Killers*[169] (1967) a remplacé le lion du logo « MGM » par un vampire pervers qui fait un clin d'œil au spectateur.

Figure 41, *The Fearless Vampire Killers* de Roman Polanski (1967)

Dans *The mouse that roared* en 1959, une souris fait fuir la célèbre femme portant une torche de Columbia Picture. Ainsi, Alice Vincines-Villepreux remarque à propos des génériques de Tim Burton :

> « apposer sa griffe sur les logos de sorte que ce lieu d'observation critique de la marque institutionnelle dans l'espace d'exposition devient site de questionnement de la création esthétique, prise entre commande et invention, par réappropriation d'un sigle reconnu, métamorphosé par la fantaisie de celui

[168] Paul Grainge, *Brand Hollywood: selling entertainment in a global media age*, New York, Taylor & Francis, 2008, p.73.(Traduit par moi-même)
[169] *Le Bal des vampires*

qui s'affirme comme démiurge absolu en s'emparant de la création dès la première image. »[170]

Figure 42, *The mouse that roared,* (1959)

Dans l'ouverture d'*Edward Scissorhands* (1990), il neige sur le logo de la 20th Century Fox ou encore dans *Mars Attacks* (1996), une soucoupe vole à travers le ciel derrière le logo de la Warner.

Aujourd'hui, les logos adaptent de plus en plus leurs formes pour se fondre dans le récit du film et pour mieux faire partie du spectacle. Comme Lionel Dutrieux l'explique, en général ces logos, typographiquement, représentent le summum de la grandiloquence, avec des mots en trois dimensions, lumineux et aux reflets dorés.[171] Avec leur graphisme artistique percutant, les logos de firmes situent le film dans l'industrie cinématographique et déclenchent le spectacle.

Ronald Levaco et Fred Glass ont consacré au logo une étude détaillée, dans laquelle ils démontrent que ces différentes images font l'objet de compositions subtilement agencées de signes iconiques, génériques et linguistiques bien précis. Pour eux :

« le logo participe déjà de la fonction narrative globale des films hollywoodiens : la structure même et l'enchaînement du récit commencent

[170] Alice Vincines-Villepreux, « Les Génériques chez Tim Burton : Poétique et poétique des commencements », *Les Cinéastes et leurs génériques*, *op.cit.,* p. 56
[171] Lionel Dutrieux, *Typographie & cinéma*, *op.cit.,* p. 101.

avec lui. Les films hollywoodiens élaborent divers codes leur servant de matériau par un travail précis et raffiné qui produit des formations mythiques singulières ; et le logo lui-même ne procède pas autrement : les mêmes processus y sont à l'œuvre sous une forme extrêmement concentrée. »[172]

Le titre du film

« Le titre est un « objet paratextuel » qui joue un rôle très important dans le dispositif de prise de contact entre le film et son spectateur. Il est l'élément du « champ liminaire » de l'œuvre qui a stratégiquement la charge d'attirer le lecteur, de le séduire. »[173]

L'élément lisible le plus important du générique est le titre du film. Celui-ci est l'enseigne du film qui est mis en valeur au sein du générique par une position plus ou moins inaugurale (le plus souvent après la nomination des stars principales), par la taille des caractères et un graphisme particulier. Généralement le titre apparaît après le logo de la firme productrice ou d'autres informations concernant la production. Pourtant dans certains films, les noms d'acteurs célèbres s'affichent avant lui. En outre, Michel Chion rappelle que « au début du muet, le titre coexiste avec différentes mentions, comme sur une couverture de livre, et ce n'est que progressivement qu'il va occuper à lui seul tout un carton isolé, se faire ostensible. »[174]

Le titre est dépendant du texte filmique avec lequel il fait corps, mais il possède également une autonomie propre en ceci qu'il représente le film à l'extérieur, par exemple dans le cadre des campagnes publicitaires, sur les affiches, dans les articles et même dans les émissions de télévision ou de radio.

Il existe une grande variété de constructions syntaxiques dans les titres, mais leur caractéristique constante est une relative concision, un caractère elliptique. On relève dans leur constitution, une nette prépondérance des syntagmes nominaux, même si certains sont parfois des phrases grammaticales complètes. À ce sujet, Jean-Luc Godard a affirmé :

---

[172] Ronald Levaco et Fred Glass, « Quia ego nominor Leo », in Raymond Bellour (sous la dir.), *Le Cinéma américain, analyse de films,*. tome I, Paris, Flammarion, 1980, p. 22.
[173] Nicole De Mourgues, *Le Générique de film*, *op.cit.*, p.192.
[174] Michel Chion, *L'Ecrit au cinéma, op.cit*., p. 43.

« Je pense que le titre est quelque chose d'important, peut-être plus pour celui qui le fait, parce que cela lui donne une direction et une indication, une fois qu'il a trouvé un titre qu'il aime bien…enfin, c'est un lieu, c'est un peu comme la partie du film. »[175].

Le titre donne effectivement une clé d'interprétation du film et peut également être (mais pas systématiquement) un indicateur de genre, autant par son aspect visuel que par son aspect littéraire. Effectivement, dans le choix d'un titre de film, il faut respecter le sujet et l'idée du film ainsi que tenir compte des paramètres commerciaux. Comme Nicole de Mourgues l'affirme, le choix d'un titre est une opération commercialement stratégique, « c'est parfois aussi une des conditions nécessaires à la mise en route du processus de création. Certains cinéastes, comme certains écrivains (Giono par exemple), ne peuvent commencer leur œuvre qu'une fois le titre trouvé. D'autres préfèrent la solution inverse. »[176] Le générique d'ouverture a une incidence considérable sur la compréhension que le spectateur pourra avoir du film. Surtout, lorsqu'il a une valeur symbolique, par exemple dans les génériques de Kyle Cooper, l'interprétation qui en est faite illumine tel ou tel aspect du récit filmique. En outre, il comporte bien évidemment un pouvoir publicitaire de séduction. Il possède un statut particulier : il fait corps avec la fiction, car il s'y rapporte, mais il lui est dans le même temps extérieur, car il la désigne, un peu comme le statut de générique dans son ensemble, qui est à la fois dans et hors du film. Pourtant, si l'on peut trouver des films sans générique, il est presque impossible de trouver des films sans titre. À ce propos, Nicole de Mourgues nous éclaire :

« S'il arrive, au début du cinéma, que le titre ne figure pas sur la pellicule elle-même, il est en tous cas mentionné dans les catalogues des maisons de production qui circulent pour faire connaître les « vues animées » aux exploitants et lors des projections, il revient au bonimenteur de proclamer le titre du film ; si un film ne comporte qu'une ou peu de mentions écrites, le titre est alors toujours de la partie. »[177]

---

[175] Jean- Luc Godard, *Jean- Luc Godard par Jean- Luc Godard*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1985, p. 458.
[176] Nicole De Mourgues, *Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 218.
[177] *Ibid*., p. 192.

Par ailleurs, en ce qui concerne l'esthétique et l'aspect visuel du titre d'un film, le graphisme des mots et le choix typographique jouent un rôle très important, et c'est pourquoi nous allons développer le sujet de la typographie du titre de film en détail plus loin.

Les noms des participants

Le générique est un lieu institutionnel où tous ceux qui ont participé sont réunis. De manière rituelle, les dénominations des fonctions professionnelles sont suivies du nom de celui ou celle qui les a assumées le temps d'un film. Tout film est le fruit d'un travail d'équipe et le générique a lieu de nomination.

> « L'ensemble des « ouvriers » du film participent au tournage, mais ils travaillent dans l'ombre ; on lira tout au plus au générique leur nom et leur fonction, mais on ne connaîtra jamais leur visage. »[178]

Le réalisateur a généralement un statut particulier dans le générique et cela a été reconnu peu après le début du cinéma avec Méliès ou Griffith. En tant qu'auteur, le nom du réalisateur bénéficie parfois d'une situation privilégiée aussi bien par la place qu'il occupe que par la taille des lettres qui écrivent son nom. De même, le nom des acteurs principaux prend généralement une place considérable dans les génériques. Pourtant, au début du cinéma, le nom des acteurs n'est inscrit nulle part.

Nicole de Mourgues explique :

> « À cette époque, rappelons-le, la plupart des acteurs de cinéma viennent du théâtre, parfois du cirque, des cabarets…, bref de toutes les formes possibles de spectacle. Faire du cinéma n'a alors rien de glorieux, bien au contraire, et beaucoup d'acteurs ne souhaitent surtout pas que leur nom soit associé à tel ou tel film de crainte d'être discrédité au sein de l'opinion publique. »[179].

Apparemment, les premières mentions de noms sont apparues comme un « coup d'État »,[180] comme en témoigne le souvenir de l'actrice Renée Carl qui rapporte ses

---

[178] *Ibid.,* p. 231.
[179] *Ibid.,* p. 232.
[180] *Ibid*.

impressions lors d'une projection d'un film Gaumont qui eut lieu en présence de la famille Gaumont :

> « Au cours d'une soirée mémorable, quelle fut notre stupéfaction de voir apparaître le titre du film de la production Perret suivi des noms des deux protagonistes : le sien et celui de Suzanne Grandais. Ce fut une révolution ! Le « précédent » était créé. Après maints pourparlers, les artistes obtinrent la légitime satisfaction de lire leur nom sur les écrans, satisfaction que nous désirions depuis longtemps. Louis Feuillade n'aurait jamais osé pareille innovation dans la crainte de déplaire au patron. »[181]

Pour l'équipe artistique et technique, assurer sa place au générique est également une question de reconnaissance du public, mais surtout de sécurité de l'emploi. Lionel Dutrieux explique que « l'apparition du nom à l'écran fut plus tard précisée par contrat sous l'influence des syndicats des professionnels. »[182]

Par contre, il faut noter qu'au point de vue administratif, la taille des caractères et l'ordre dans lequel les noms apparaissent sont réglementés. À cet égard, la guilde des réalisateurs recommande que « le réalisateur du film doit être nommé sur un carton séparé dans une taille de caractère ne correspondant pas à moins de 50% de la taille du titre du film ou de la plus grande taille de caractère accordée à n'importe quelle autre personne, quelle qu'elle soit. »[183]

D'après René Clair, être cité sur l'écran n'est pas pertinent, même pour l'auteur et le réalisateur, car dans la plupart des cas, cela n'apporte rien de supplémentaire et ne signifie pas grand-chose pour le public. Par ailleurs, selon Clair, le générique prend une autre fonction et c'est après que les auteurs et les réalisateurs y aient été mentionnés que les techniciens ont également demandé à y apparaître :

> « C'est à partir de ce moment [que] le générique perd sa signification première pour prendre une autre fonction qui est de satisfaire, non pas le public, mais ceux dont l'écran mentionne les noms. C'était là le début d'une

---

[181] Renée Carl, « Le Dieu cinéma » (Extraits des *Souvenirs inédits* rédigés en 1935-36), *Gaumont, 90 ans de cinéma,* Paris, Ramsay, La Cinématique française 1986, p. 60.
[182] Lionel Dutrieux, *Typographie & Cinéma*, *op.cit.,* p. 72.
[183] Eve Light Honthaner*, The Complete Film Production Handbook*, Focal Press, Oxford, 2010, p.470. (Traduit par moi-même)

> erreur et des abus qui en naquirent. Une fois la porte entrouverte il était difficile de la refermer. Et les abus devinrent si nombreux qu'ils permirent de faire la constatation suivante : la validité ou l'importance d'une industrie cinématographique est en proportion inverse de la longueur[184] des titres génériques que cette industrie présente. »[185]

À l'inverse de ce que pensait René Clair, on constate aujourd'hui que le générique et les éléments qui le composent sont devenus acceptables et même indispensables pour les spectateurs. Ils sont familiarisés avec le générique d'introduction qui les prépare et les amène à se concentrer sur le début du film. De toute façon, généralement, les spectateurs font moins attention aux contenus du générique, sauf lorsqu'un effort esthétique est mis sur cette partie du film ou s'ils le trouvent particulièrement intéressant par la musique.

D'autre part, Christian Metz nous rappelle que le générique n'est pas seulement une liste de crédits imposés malgré son caractère informatif et présentatif : « C'est une forme discursive singulière, très spécifique, dépourvue ([lui] semble-t-il) d'équivalent véritable dans l'histoire des cultures. » [186]

Une partie intégrante du film (Un fragment du film)

Certaines définitions décrient le générique comme une partie intégrante du film. Par exemple, selon le *Dictionnaire Larousse du cinéma* dirigé par Jean loup Passek il est :

> « [La] Partie du film où sont indiqués le titre du film, les noms des principaux acteurs, les noms des principaux artisans de la fabrication du film (acteurs, réalisateur[s], techniciens, producteur[s], etc.) et diverses informations : studio de tournage, procédé de cinéma en couleurs, etc. ».[187]

---

[184] Aujourd'hui, et surtout dans le cinéma numérique, les génériques de fin sont devenus de plus en plus longs. Cela tient principalement à la croissance permanente des budgets de production et à une maturation des techniques de réalisation dans le sens d'une plus grande professionnalisation et une plus grande diversification des différents métiers.

[185] René Clair, *Cinéma d'hier Cinéma d'aujourd'hui*, *op.cit.,* p .338.

[186] Christian Metz, « Pour servir de préface », *op.cit.*, p. 9.

[187] Jean loup Passek, *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, Paris, 2001, p. 330.

Nicole de Mourgues le décrit comme un fragment filmique qui, « de manière rituelle et dans un style en général elliptique, apporte des informations sur le texte filmique qu'il encadre. » [188]

Pablo Ferro, lui aussi, affirme cette idée que le générique est la partie commencement du film. Lorsqu'on lui demande dans une interview, « que signifie le terme « générique » pour vous ? », il répond :

> « C'est la séquence qui ouvre le film et donne des informations sur les personnages. Il faut la faire correspondre au film. Ca ne peut pas être juste quelque chose d'ingénieux et qui rend bien. Une fois le film terminé, vous vous dites : « Qu'est-ce que je viens de faire ? » Pour moi, le générique fait partie du film et comme je suis cinéaste, je sais ce qui marche bien dans un film. »[189]

Le générique peut apparaître seulement comme ce fragment filmique qui fait défiler des mentions écrites, créditant les fonctions et noms propres de tous les participants à l'œuvre. Mais d'autre part, il peut être considéré comme une partie du film qui tient un discours sur celui-ci et ce statut complexe, réflexif, en fait un lieu extrêmement riche. Il est déjà du texte, tout en étant encore du hors-texte. Les informations qu'il dispense sont par conséquent d'ordres divers : phase de fabrication du film, annonce du genre, indices préfigurant l'histoire à venir…

Par ailleurs, certains approuvent également l'idée que le générique est un élément intégral de l'art cinématographique. En 1923, le critique et poète surréaliste Robert Desnos écrit que « tout ce qui peut être projeté sur l'écran appartient au cinéma, les lettres comme les visages. Tous les moyens sont bons qui donnent de bons films et c'est dans l'esprit plutôt que dans une technique accessoire qu'il convient de rechercher la pureté. »[190] Pour Roman Polanski également « le générique fait partie de la composition même d'un film, cela lance le style et

---

[188] Nicole De Mourgues*, Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 229.
[189] Pablo Ferro, interview avec le site *We Love Your Names* : *l'art du générique, op.cit*.
[190] Robert Desnos, « Musique et sous-titres », André Tchernia, *Cinéma*, Paris, Gallimard, 1966, p. 148.

annonce le film. Comme l'ouverture musicale où le compositeur doit dessiner les traits de sa pièce globale. »[191]

Christian Metz ajoute que le générique a une fonction d'adresse évidente, il est la partie du film qui dit au public qu'il est un film. Grâce à lui, le film « se signale en tant que film ».[192]

Mais ce point de vue (d'après lequel le générique semble être un élément intrinsèque du film) est-il vraiment acceptable par les théoriciens du cinéma? Pour répondre à cette question, il faut déjà s'interroger sur la question complexe relative au commencement du film dans le cinéma et posée par André Gardies: « Quand le film commence-t-il ? Avec la luminescence de l'écran ? Avec ou après le logo du distributeur ? Dès le générique ou après ? La question devient plus délicate encore si l'on ajoute l'interrogation corollaire : quand le film cesse-t-il de débuter ? » [193]

Quelle que soit la réponse, on pense que, même s'il fait partie intégrante du film, le générique est une séquence indépendante à part entière avec son histoire, ses traditions, son cadre légal, ses classiques et ses grands créateurs. Autrement dit, il est une œuvre dans l'œuvre. Laurence Moinereau pense aussi que même si le générique est un fragment du film, il est une « 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. »[194]

Ce statut d'extraterritorialité dérive entre autres de la forme même du générique de film, hybride, car empruntée aux arts graphiques et au théâtre.

---

[191]Roman Polanski, cité par Alexadre Tylski, dans « Cérémonies généalogiques », *Les Cinéastes et leurs génériques*, Paris, L'harmattan, 2008, p.224.

[192] Christian Metz*, L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991. p. 63.

[193] André Gardies, « Le Descriptif inaugural », dans *L'Incipit,* dir. Liliane Louvel, Poitiers, La Licorne, 1997, p. 347

[194] Laurence Moinereau, *Le Générique de film De la lettre à la figure,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 10.

Effectivement, le générique est un produit de « motion design »[195]. Il propose, en partant de l'histoire du cinéma, de questionner par l'animation le rapport du texte à l'image tout autant qu'à la musique et au son.

Par ailleurs, le design est défini dans le dictionnaire Le Robert comme « une recherche de formes nouvelles et adaptées à leur fonction ». Par cet aspect, le générique est un produit des arts graphiques qui se présente à travers l'écran du cinéma. Autrement dit, comme les autres approches du design, la conception du générique de film s'adapte à la fonction demandée au cinéma. Un travail de graphique cinétique, comme nous l'avons déjà indiqué, est nourri du regard expérimental du concepteur et d'une créativité technique infinie, qui reste d'autre part dans le cadre de l'objectivité d'un projet filmique. Le générique est en effet une partie du film qui a souvent un caractère hybride, c'est-à-dire qui est en combinaison avec plusieurs formes et techniques comme la prise de vues réelles, des animations ou de certains effets spéciaux. [196] Ces états hybrides sont notamment multipliés et fluidifiés aujourd'hui par les techniques numériques. Le générique du film est effectivement le lieu des figures graphiques du mouvement sous toutes les formes.

Mais quelles sont les fonctions pour lesquelles un film a besoin d'intégrer tel élément hybride hors-textuel ? C'est donc cette question que nous allons essayer d'aborder ici.

Le générique/rideau théâtral

> « Les génériques du cinéma servent de lever de rideau ou donnent aux spectateurs le temps de s'installer dans leurs fauteuils. » [197]

Selon des réflexions théoriques existantes, plusieurs fonctions ont été déterminées pour le générique de film, dont l'une des plus compatibles est de la définir comme une zone intermédiaire ou un espace de transition qui fait lien entre le monde réel et la fiction. De même, certains soulignent plutôt la fonction introductive et présentative du générique. Nous allons donc ici tenter de mettre en évidence ces aspects théoriques afin de mieux comprendre

[195] Motion design ou motion graphic design est l'art de la conception graphique en mouvement par addition de la typographie, graphismes, vidéos, 3D, sons.
[196] Sauf les génériques parlés réalisés en prise de vue réelle, qui peuvent être considérés comme le générique purement cinématographique, les autres formes du générique profitent au moins d'un élément graphique dont sera « élément écrit ».
[197] Walter Herdeg, *Film & TV graphics*, *op.cit.*, p.173

sa fonction ainsi que son statut au sein des images filmiques. Par ailleurs, Jean Loup Bourget dans *Hollywood, La norme et la marge* résume les fonctions du générique de cette manière :

> « Les fonctions du générique sont évidentes : il donne des indications de caractère, pour ainsi dire, juridiques sur les auteurs du film ; il oriente le spectateur, l'installe dans l'« horizon d'attente » du genre. Mais il le fait, le plus souvent, comme la couverture illustrée d'un livre ; il constitue un seuil, détaché ou du moins distinct du récit proprement dit, autonome à son égard. Il est, en plusieurs sens, archaïsant, parce qu'il renvoie, comme son nom l'indique, aux sources du film, à ce qui l'a précédé ; parce qu'il est un des lieux privilégiés de l'image archaïsante (gravure, photographie ancienne, tableau…) ; parce qu'il maintient vivants, au sein du cinéma parlant, le mode de communication écrit et l'esthétique dessinée des cartons du muet. »[198]

Nicole de Mourgues, qui propose plusieurs réflexions théoriques relatives à la fonction du générique dans un discours comparatif, décrit le statut du générique comme le rideau dans le théâtre ou le cadre dans la peinture. Cette idée repose sur l'effet que le générique ouvre et ferme le film ou autrement dit il borde, limite et encadre le film. De ce point de vue, elle remarque que :

> « Au théâtre, le rideau est un élément de la représentation : il peut s'ouvrir et se fermer à plusieurs reprises, il sert de cache au moment des changements de décor, il contribue à l'effet de surprise. Au cinéma, il n'est rien d'autre qu'un élément décoratif et donc inessentiel : il sert à attirer l'attention sur une portion d'espace. En peinture, où on a aussi utilisé des rideaux pour présenter les tableaux, il est habituel de les encadrer. Le cadre [...] est ce qui fait ressortir le tableau de son environnement, le met en valeur [...] »[199]

De plus, pour développer son idée, Mourgue fait référence à l'une des distinctions proposées par Jacques Aumont, celle du « cadre-limite » qui semble applicable au générique situé aux frontières des images filmiques : « le cadre est [...] ce qui manifeste la clôture de l'image, sa non-illimitation. Il est le bord de l'image, en un autre sens, non tangible, il est sa

---

[198] Jean-Loup Bourget, *Hollywood, La Norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005, pp. 249 -250
[199] Nicole De Mourgues*, Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 20.

limite sensible. »[200] Afin de compléter cette idée, nous allons citer également l''autre partie de l'approche de Jacques Aumont, qui a été légèrement modifiée dans la 3e édition de *L'image* : « le cadre-limite est ce qui arrête l'image, en définit le domaine en le séparant de ce que le vocabulaire de la théorie du cinéma a appelé un hors-cadre. »[201]

Par ailleurs, utiliser de l'image photographiée ou l'illustration du rideau de théâtre dans certains génériques, surtout dans les années 30 et 40, affirme cette idée que même des réalisateurs, à certaines époques, étaient influencés par la correspondance de l'usage du rideau théâtral avec la fonction du générique filmique en tant que dispositif d'ouverture, de fermeture ou de cadrage.

Zone intermédiaire aux résonnances émotionnelles

Si l'on veut décrire le générique au regard de sa fonction, on peut dire qu'il agit peut-être comme une chambre de préparation des spectateurs ou une sorte d'introduction au récit du film. Roger Odin pense aussi que : « Le générique, c'est vraiment ce qui permet l'entrée du spectateur dans la fiction. »[202]

À ce propos, Saul Bass confirme ce point de vue sur la relation à l'objectif du générique en expliquant sa méthode de travail :

> « Mon but au travers du générique est de préparer le spectateur à l'émotion du film, à lui ouvrir l'appétit, à le plonger dans l'ambiance de l'histoire, en abordant déjà, et de manière métaphorique, tous les thèmes présents dans le film. C'est une sorte de conditionnement, une expérience qui fait que lorsque le film commence, le public a déjà ressenti une résonance émotionnelle »[203].

En effet après les génériques révolutionnaires de Saul Bass, le but de la séquence de générique n'est plus de simplement afficher les noms et la conception du générique commence à se développer dans des objectifs plus complexes. Par exemple, le graphiste Louis

---

[200] Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990, p. 108.
[201] *Ibid*., p. 105.
[202] Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 77.
[203] Saul Bass, Entretien avec Palema Haskin pour *Film Quarterly*, automme 1996, p.10.

Dorfsman le considère comme une sorte de combinaison de l'intelligence et de l'émotion et il le décrit comme « une vision d'ensemble, à la fois littéraire et visuelle. »[204]

Par cet aspect, la fonction du générique est donc de mettre le spectateur dans l'ambiance du film et comme le décrit Haskins, de créer une « résonance émotive » chez le spectateur. Pour le dire autrement, Joachim Dupuis explique « Un générique sera d'autant plus proche du film qu'il n'essayera pas d'en être une transposition directe, mais plutôt une « ré-description » qui implique que le générique fasse événement, soit singulier, et qu'il ne se fixe donc pas dans des signes. »[205]

De toute évidence, le générique est une zone intermédiaire qui permet le passage d'un monde à un autre, de la réalité à la fiction. Ainsi, il isole le film et attire par là même l'attention sur le texte filmique. À cet égard, Nicole de Mourgues écrit que :

> « Tout l'intérêt du générique réside dans cette situation complexe, paradoxale et inconfortable qui consiste à faire frontière et lien entre les deux mondes, le monde réel et la fiction. (…) Il est dans l'œuvre et en même temps hors de l'œuvre puisqu'il réfère au processus de fabrication du film. »[206]

Ensuite sur son rôle de transition ou d'entrée, Nicole de Mourgues explique que

> « Le générique fait fonction de sas, il est le vestibule du film. Situé à l'orée du film, il est le lieu de passage obligé d'un monde à l'autre, du monde réel - qui est à la fois l'espace de fabrication du film et son espace de réception (la salle de cinéma) - au monde fictionnel, à l'univers diégétique. »[207]

Laurence Moinereau le décrit également comme un espace de transition :

---

[204] Louis Dorfsman, « Film Titles and Captions », *Graphis/Film & TV Graphis 2*, 1976, p.14. Ttraduit par moi-même)

[205] Joachim Dupuis, « Le Générique comme stratagème allusif », *Signes, Discours et Sociétés* [en ligne], La métaphore dans le discours spécialisé, 11 novembre 2013. Disponible sur Internet : http://www.revue-signes.info/document.php?id=3126. ISSN 1308-8378.

[206] Nicole De Mourgues*, Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 21.

[207] *Ibid.*, p. 22.

> « 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. »[208]

Vu ces différentes perspectives sur la fonction des génériques d'ouvertures, Steve Curran suggère qu'une séquence d'ouverture doit se conformer aux objectifs du film. Il exprime que selon l'intention du cinéaste et la nature du film, une séquence de générique d'ouverture peut avoir différents finalités :

> « Certains cinéastes veulent que ces premiers moments coupent le souffle ; ils créent des génériques avec un démarrage des glandes d'adrénaline et poussent le spectateur dans l'élan du film. Certains cinéastes à travers ces génériques posent une question ou fournissent un indice. D'autres directeurs préfèrent tranquillement tisser dans le début du film avec une séquence d'ouverture presque invisible, transparente. » [209]

À cet égard, le concepteur Nina Saxon pense que ce point de vue affirmant que le générique d'ouverture est un élément du film peut être considéré comme un critère pour juger de la réussite du film. Par conséquent, elle indique que « la séquence de générique doit sentir une partie intégrante du film, comme quelque chose qui a été écrit dans le script pour commencer. S'il semble déconnecté, je ne pense pas que ce soit un succès, même s'il est très complexe et merveilleux en soi même. »[210]

Dans ce contexte, il est important de se rappeler que les génériques doivent impérativement soutenir le reste du film. Comme cela se voit à travers ses travaux, Kyle Cooper croit également qu'une séquence de générique ne doit pas être graphiquement

---

[208] Laurence Moinereau, *Le Générique de film De la lettre à la figure, op.cit.*, p. 10.
[209] Steve Curran, *Motion Graphics: Graphic Design for Broadcast and Film.* Gloucester, Massachusetts, Rockport Publishers, 2000, p. 129.
[210] Laurie Halpern Benenson, «The New Look in Film Titles: Edgy Type That's on the Move. » *New York Times*. 24 Mar. 1996, p. 22.

innovante, seulement pour le plaisir de l'être. Comme l'explique Jeremy Myerson « Le travail de Cooper illustrait l'idée que la technologie devrait être au service de l'idée, et non pas l'inverse. »[211]

Par ailleurs Cooper lui-même décrit son point de vue sur la nature et les fonctions des séquences d'ouvertures :

> « L'importance des génériques dépend du film. Certains films n'en ont pas besoin, alors que d'autres nécessitent une première scène marquante. Les génériques deviennent en quelque sorte cette première scène, créant l'atmosphère et préparant les spectateurs à ce qui les attendent. Les très bonnes séquences génériques sont symboliques et pensées, embrassant l'histoire, clarifiant l'intrigue et établissant la personnalité ou la pathologie du personnage principal. Les génériques, bien entendu, ont aussi la fonction, utilitaire, de donner le nom des auteurs, ce que je tente de ne jamais oublier ; les gens veulent aussi pouvoir lire leurs noms sur le grand écran.
>
> Mon travail parfois est de prendre ce qu'un réalisateur a créé en deux heures de film et le consolider en deux minutes, apportant alors une vue d'ensemble et un présage du film, ou mettre en place un ton émotionnel. D'autres fois, je participe à la création d'une scène entièrement nouvelle, qui sert comme une partie du premier acte, comme un prologue. »[212]

En résumant ces points de vue, une séquence de générique d'ouverture doit servir le film qui le suit et agir comme une bonne introduction, il doit également fournir une atmosphère et mettre le public dans une ambiance expectative, ainsi qu'établir la caractérisation visuelle du film en s'appuyant sur certaines conventions du genre. Il peut également établir un style et si nécessaire peut préciser le contenu de l'histoire en présentant une référence abstraite ou symbolique de certains éléments du film. À côté de ces valeurs, une bonne conception du générique peut également stimuler considérablement l'intérêt du public et créer une atmosphère globale pour le film. À cet égard, Boris Henry explique :

---

[211] Jeremy Myerson, *Rewind: Forty Years of Design and Advertising,* New York, Phaidon, 2002, p. 316

[212] Propos de Kyle Cooper recueillis et traduits de l'américain par Alexandre Tylski en Septembre 2006, Cadrage, http://www.generique-cinema.net/histoire/cooper.html

« Le générique d'ouverture devient alors un élément de présentation à part entière, dont la fonction peut être similaire à celle du discours des bonimenteurs. Cet aspect est renforcé par le fait que le dernier plan du générique (presque toujours consacré à la distribution) se termine en fondu au noir, noir sur lequel s'ouvre le premier intertitre ou le premier plan de la diégèse et ce noir est le rideau qui s'ouvre sur le spectacle. »[213]

En analysant la séquence d'ouverture du film *Partie de campagne* de Jean Renoir (1946), Odin explique comment le générique affecte le spectateur et attire peu à peu, mais sûrement son attention au cœur du film :

« Tout est mis en œuvre, en ce début de film, pour capter mon regard, stimuler mon attention ; car le problème pour le film, à ce stade de la projection, est de me couper de tout ce qui me rattache encore à la salle de cinéma : mon siège dans lequel je ne suis pas tout à fait bien installé, les bruits environnants qui continuent à me distraire, mes voisins avec lesquels je dois cesser de converser… on peut admirer comment *Partie de campagne* sait ici faire preuve de patience, me laissant prendre mon temps pour m'amener peu à peu à me tourner vers le film, pour m'attirer dans le film et mobiliser tant au niveau cognitif qu'au niveau affectif, mon désir de fiction. »[214]

Cependant Odin affirme que le générique peut être l'ennemi de la fiction en l'introduisant avec les textes à lire et estime que sa fonction peut dévoiler ce que la fiction cache :

« La présentation de la structure énonciative du film, l'affichage de ce que la fiction prend tant de soin à masquer, le film comme objet construit, le film comme film [...] comment ne pas s'étonner dès lors de sa présence ostentatoire au début de la quasi-totalité des films de fiction ? C'est que ce rappel du statut art factuel du film est indispensable au bon fonctionnement de l'effet fiction. »[215]

---

[213] Boris Henry, « La nomination filmique chez Tod Browning », le cinéma en toutes lettres : jeux d'écritures à l'écran, textes réunis sous la direction de Nicile Cloarec, Michel Houdiard éditeur, Paris, 2007, p. 47.
[214] Roger Odin, *De la fiction*, *op.cit.*, p. 76.
[215] *Ibid.*, p. 77.

Odin propose de dénommer cet effet de positionnement préalable: « l'effet générique ».

Alexendre Tylski envisage une autre fonction des génériques d'ouvertures. Il les considère dans certaines situations comme « l'identité audiovisuelle » d'un film :

> « L'ensemble des éléments composant le caractère ou encore le fond et forme) d'un film, à savoir son « récit » (éléments narratifs), sa « diérèse » (pris ici non dans son sens antique, mais récent, à savoir l'univers fictif), son « scénario » (description de l'histoire dans l'ordre du récit) ou encore son « intrigue » ou « synopsis » (indication sommaire de l'histoire), ainsi que ses divers outils sonores (bande sonore), visuels (bande image) et structurels (montage), et diverses intentions(desseins et discours) du cinéaste – qui donnent ensemble leur identité audiovisuelle à un film. Cette expression d'identité audiovisuelle est volontairement générale (et laisse une part importante et revendiquée à la subjectivité), afin de permettre une large ouverture d'éléments en présence dans les films. »[216]

Certains cinéastes remarquables comme Orson Welles et Jean-Luc Godard utilisent leurs propres génériques pour aller à l'encontre des styles tendance du cinéma hollywoodien. Ces réalisateurs utilisent la séquence de générique d'ouverture pour faire une déclaration sur la nature de leurs films, car ils prennent une position transgressive contre les récits classiques du cinéma, tout au long de leur travail. Par exemple, en 1941 dans *Citizen Kane*, Welles refuse de mentionner les noms de ses acteurs et cette absence représente un « *défi de l'industrie du cinéma* ». Cette particularité se retrouve également dans les ouvertures originales de Godard avec son style typographique et des polices de types qui couvrent souvent la totalité de l'écran ou encore dans son générique parlé pour *Le Mépris* où il ignore les crédits écrits à l'écran. Godard va également à l'encontre des normes traditionnelles de la réalisation de films. Effectivement, comme la nature de ces films, ces génériques sont en quelque sorte déconstructivistes.

Le générique/paratexte

Le générique semble relever du « paratexte ». Les paratextes, qui donnent l'impression d'être une ligne de partage entre le texte et le hors-texte, désignent un type de relation plus

[216] Alexandre Tylski, *Le Générique de cinéma, histoire et fonctions d'un fragment hybride, op.cit.,* p. 17.

ambiguë, plus ou moins distante dans l'ensemble que forme une œuvre littéraire, le texte lui-même et tout ce qui l'accompagne pour le constituer en livre. Le mot forgé par Genette est constitutif d'un ensemble d'éléments qui invitent et préparent à entrer dans le texte. RandanSabry explique que le paratexte comme « tout cet appareil protocolaire entièrement organisé en vue de faire exister le texte, de lui donner forme et consistance, fournit au lecteur une somme d'informations plus ou moins variées et souvent déterminantes pour sa lecture »[217]

Joachim Depuis, dans sa thèse récemment soutenue, propose deux dimensions pour analyser le générique à savoir : *la dimension normalisatrice* et *la dimension ontologique* qui, à son avis, n'ont pas été suffisamment éclairées par les spécialistes. [218]Il cherche à travers ces deux dimensions, à constituer une méthodologie pour penser le générique à travers une approche philosophique. En conclusion de son travail, il préconise la possibilité de considérer le générique comme un type de diagramme très spécifique pouvant s'articuler aux films conçus, eux aussi,comme des« diagrammes » ou « technologie de pouvoir ». Selon Depuis, le générique permet de sortir de la normalisation qui s'exerce dans la salle de cinéma et par le film lui-même. Le générique serait donc une expression autonome du film.

Nicole de Mourgues dans un contexte comparatif à la littérature présente le générique en tant qu' « incipit filmique » :

> « La position inaugurale du générique dans le texte filmique permet de le comparer aux incipits de la littérature. Le mot « incipit » vient du verbe latin *incipere* et signifie « il commence » … en littérature, on appelle donc « incipit » les premiers mots d'une œuvre. Parallèlement, pourquoi ne pas appeler incipit les toutes premières images d'un film, celles qui, parfois, servent de support au générique dont les mentions écrites caractéristiques équivalent quant à elles aux pages de garde des ouvrages littéraires. »[219]

Comme des incipits de la littérature, il arrive souvent que le générique donne la clé de l'œuvre, d'un point de vue narratif ou esthétique. Dans certains cas, il est une séquence majeure, voire génératrice, du film entier. Mais les clés interprétatives qu'il donne parfois rejoignent le statut d'image « subliminale », car le spectateur ne peut, en même temps, lire

---

[217] Randan Sabry, « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique*, n°69, Paris, Seuil, février, 1987, p.83.
[218] Joachim Daniel Depuis, *Les gestes de Saul Bass : une vision du générique*, Thèse de doctorat soutenue en 2013 à l'Université Saint-Denis Paris 8, p.10.
[219] Nicole De Mourgues*, Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 37-38.

toutes les mentions écrites, écouter correctement la musique et les sons et regarder attentivement les images. Des éléments lui échappent nécessairement lors de cette première vision.

Le générique met en effet en conflit les différentes instances du lire, du voir et de l'entendre. Il est le lieu privilégié de l'écrit dans le film, mais lorsque les premiers plans de celui-ci servent de support au générique, le spectateur est clivé, car il ne peut à la fois tout lire et tout voir. Tandis que l'écrit l'informe sur la genèse du film et sa réalisation, l'image lui donne déjà des indications de lieu ou de temps sur l'univers diégétique. Nicole de Mourgues explique à ce propos :

> « Définir le générique de film comme le lieu filmique par excellence du « livisaudible » : ce mot-valise un peu barbare a le mérite de rendre compte de l'obligation faite au spectateur de percevoir simultanément du lisible, du visible et de l'audible. »[220]

D'autre part, on peut comparer le générique d'un film avec la couverture d'un livre, surtout que dans les deux cas, il s'agit d'un produit graphique.

> « Le titre exerce la même fonction que l'emballage ou la jaquette de livre – il faut se reporter à l'intérieur pour connaître le contenu. Il s'agit ici aussi d'accrocher le regard, de susciter de l'intérêt et d'évoquer de manière générale ce qui va suivre. Il y faut un design axé sur le concept, un graphisme dramatique, du style et souvent l'emploi imaginatif du son. Les possibilités inhérentes à la pellicule et à la bande vidéo deviennent alors proprement illimitées. »[221]

D'autre part, comme Gérard Blanchard l'explique dans *La communication et le langage*, le style de l'éditeur peut influencer la caractéristique de jaquette des livres en jouant le rôle d'une image ou d'une illustration.

---

[220] *Ibid.,* p. 96.
[221] Walter Herdeg, *Film & TV graphics*, *op.cit.*, p.173

« La « Série blanche » Gallimard maintient le style sévère de la primitive N.R.F. avec lequel transige habilement la collection « Folio », le livre au format de poche édité par Gallimard. La « Série noire » permet par son titre et la couleur signalétique d'identifier les romans policiers américains d'après Dashiel Hammett. L'atelier Faucheux impose par un style graphique l'unité de la série des Jules Verne en « livre de poche ». »[222]

Le générique de film, en revanche, est loin de se borner aux styles imposés par des producteurs même s'il y a lieu de présenter leurs logos. Pourtant certains cinéastes comme Woody Allen, exigent une tonalité personnelle dans l'habillage et une unité de style dans leurs génériques : « constantes de mise en page, de lettrage, d'illustration sonore, élégance et dépouillement rappelant le modèle du Livre, de la collection imprimée. » [223]

D'autre part et dans le sens inverse, un livre peut avoir lui-même à sa façon, son générique où l'on retrouve des mentions comme le titre, le nom de l'auteur, de l'éditeur, de la collection s'il y a lieu, du copyright achevé d'imprimer, etc. A contrario, Christin Metz a exclu ce rapprochement et explique que « ces indications, justement, ne présentent pas la forme d'un générique ; par la façon dont elles sont présentées, elles n'évoquent en rien mon encadré fantaisiste. »[224] Metz approfondit en expliquant le sujet :

« Une page imprimée est un objet sobre, ascétique même si on le compare à un écran de cinéma, où les mots écrits se « gonflent » d'une musique captatrice ou d'un bout d'intrigue en arrière-plan, qui leur communiquent une allure tragique, plaintive ou affairée, mais de toute façon un air d'importance.»[225]

Si on définit le générique de film uniquement dans le cadre de son aspect fonctionnel et en tant qu' élément informatif et juridique, l'ouverture d'un livre pourrait, peut-être, lui ressembler. Par contre, nous ne pouvons pas nier cette vérité qu'ils sont essentiellement très

[222] Gérard Blanchard, « Saül Bass Génériques et films », *La communication et le langage, op.cit.,* p. 81
[223] Daniel Sauvaget, « Les Génériques chez R. W. Fassbinder : de la calligraphie au récit », *Les Cinéastes et leurs génériques*, (collectif dirigé par Alexandre Tylski), Paris, Harmattan, 2008, p. 167
[224] Christian Metz, « Pour servir de préface », cité par Nicole De Mourgues, *Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 8.
[225] *Ibid.*

différents et que cette différence peut se référer par exemple, tout simplement à la question essentielle de la lecture sur support papier et au regarder écran du cinéma.

Les indications de lieu, de temps ou du thème du film

Le concept d'incipit repose sur des indications de lieu et de temps ou sur le thème du film. Beaucoup de films s'ouvrent sur des plans larges découvrant le lieu et l'époque où vont se situer l'action ou évoluer les personnages. Ces indications précises de lieu et de temps visent à donner une impression de réalisme et de la crédibilité au récit. À ce sujet Michel Chion écrit : « Dans les années 1960, on voit beaucoup de films où le nom de la ville est écrit sur l'image, mais dans ce cas, il est presque toujours associé à une indication de temps. »[226]

Dans les films où le temps est un élément significatif, une indication de l'heure, de la date ou du jour de la semaine attire l'attention sur son écoulement. Autrement dit, l'affichage d'un décompte temporel participe au rythme du récit dans les films où un détonateur est déclenché. C'est le cas dans *Cloverfield* de Matt Reeves en 2008, où une mention du temps en bas de l'écran ancre l'action dans un réel et crédibilise le récit. Dans le *Se7en* de David Fincher (1995) le générique d'ouverture est un plan d'ensemble de la ville sur lequel le mot *« Monday* » s'affiche en surimpression, ce qui déclenche l'écoulement de sept jours de l'histoire de film. De la même manière, l'écrit sera utilisé dans les films où les lieux doivent être précisés comme, par exemple, au début de *Walk on the Wild Side* de Edward Dmytryk, en 1962.

Les indications temporelles dans le générique indiquent parfois tout simplement les dates ou l'époque à laquelle commence l'histoire du film. Par exemple, dans le générique d*'Adieu Philippine* de Jacques Rozier (1963), après toutes les mentions, on peut lire ceci, écrit en blanc sur fond noir :

« *1960 Sixième année de guerre en Algérie.* »

Parfois les indications de temps ou de lieu sont utilisées pour préciser que l'histoire se passe dans le futur. C'est le cas de *Soylent Green*, un film américain d'anticipation réalisé par Richard Fleischer et sorti en 1973, qui place l'intrigue dans un avenir lourd de menaces, en l'occurrence celui de la surpopulation et de l'épuisement des ressources naturelles. Après

[226] Michel Chion, *L'Ecrit au cinéma, op. cit*., p. 20.

quelques diaporamas, le film commence avec ces mots écrits sur un plan fixe de la ville de New York plongée dans une étrange lumière jaune :

« THE YEAR: 2012
THE PLACE: NEW YORK
THE POPULATION: 40, 000,000 »

De même, dans *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), une indication de temps concernant le futur s'affiche avec fracas sur l'écran noir :

« Los Angeles, 2019 »

Parfois en plus de renseigner des indications temporelles ou de lieu, un générique peut aussi authentifier le récit filmique. Dans ce contexte, le film se justifie par exemple par cette simple indication : « D'après une histoire vraie ». C'est le cas dans le dernier plan de générique d'un film de Michael Cory Davis, *Svetlana's Journey* (2004), et conçu par Maxim Ivanov, où l'on peut lire : « *Based on a true story* ».

Le film français, *L'ennemie intime* réalisé par Florent Emilio et sorti en 2007, est un bon exemple de cette fonction indicative du générique. Ce dernier a été réalisé par Laurent Brett. Le film se termine par une scène sur une route en Algérie qui est suivie par les mentions. Ce générique de fin a tout à fait les caractéristiques d'un générique de début. Ce dernier, en revanche, se présente dans une forme très simple et dans une fonction plutôt indicative. Le film s'ouvre sur le plan fixe d'un simple fond noir sur lequel est écrit en blanc:

> « 1er novembre 1954, après 130 années de présence française, le Front de libération nationale (FLN) déclenche la lutte armée en Algérie. À la volonté du FLN de négocier l'indépendance, la France répond par l'envoi de 500 000 jeunes appelés. En 1959, alors que la France est critiquée par l'ONU, les opérations militaires s'intensifient en Algérie. »

Ensuite, suivi par le mouvement de la caméra qui s'avance vers les montagnes, le titre apparaît. La couleur dominante de ces images est le bleu qui reste omniprésent jusqu'à la fin de la première séquence du film et qui crée une parfaite liaison entre le générique et le film lui-même. En plus, grâce à cette liaison harmonique des couleurs, le spectateur plonge dans

l'ambiance du film, ce qui est d'ailleurs l'un des principaux buts d'existence du générique selon Saul Bass.

René Clair, dans *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui* propose les trois raisons pour lesquelles l'existence du générique semble nécessaire :

> « La première, qui est originelle, c'est de donner au public les renseignements qui peuvent éveiller ou satisfaire sa curiosité. Aucune objection à cela. La deuxième raison d'être, plus contestable, c'est que le générique peut attirer l'attention des professionnels sur le nom d'un collaborateur artistique ou technique. » [227]

Il pense que cette deuxième raison peut être utile dans une certaine limite. Cependant selon Clair, la troisième raison d'être du générique semble moins évidente, car « le générique présente les noms de collaborateurs dont il est impossible de distinguer l'apport qu'ils ont fait individuellement à l'œuvre commune. »[228]

En 1977, le générique de *Star Wars, épisode IV : a new Hope* de George Lucas, sans être révolutionnaire comme les innovations de Bass ou de Binder, marque un tournant. Conçue par Dan Perri, dans cette ouverture, la fonction utilitariste du générique pour présenter des noms est éliminée au profit unique d'une esthétique et d'un message qui fonctionnent comme un incipit thématique. Il s'agit d'un générique anonyme dont aucun nom, ni même le titre de *Star Wars*, ne sont affichés sur l'écran. Un long texte jaune expliquant les tenants et les aboutissants de la série défile sur l'écran, se perdant vers l'immensité de l'espace. [229]

---

[227] René Clair, *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui*, *op.cit.,* p .338-339.
[228] *Ibid.*
[229] Ce générique, par ailleurs, a déclenché une longue guerre entre George Lucas et la Guilde des réalisateurs, qui exigeait que le film débute sur un générique traditionnel présentant le nom des comédiens. Après avoir payé une amende salée, Lucas s'est retiré de l'association, ce qui lui causera des problèmes plus tard, lorsque Spielberg, toujours membre de la Guilde, sera obligé de refuser la réalisation de *Return of the Jedi*.

Figure 43, *Star Wars, épisode IV: a new Hope* de George Lucas (1977)

Les éléments qui composent le générique, visibles, lisibles et audibles, font l'objet de mises en forme qui au fil des années sont devenues des modèles type.

Chapitre III: Les formes clichées des génériques

Alors que certains génériques servent à plonger le spectateur dans l'ambiance du film, d'autres racontent une histoire qui relate des événements antérieurs au récit et il y a même des génériques complètement hors sujet. Quel que soit leur style (sur le plan fonctionnel ou technique) et malgré la variété des sujets traités, il y a des modèles qui sont vus et revus dans les génériques, au fil des années. En outre, il arrive parfois que ces modèles classiques, malgré leurs scénarios répétitifs, soient très créatifs et nouveaux. Voici les types de génériques d'ouverture constituant des modèles classiques du genre :

Le générique-livre ou générique-imprimé

Dans cette forme, le générique est présenté comme un livre dont les pages se tournent. Symbolisant le concept de l'ouverture, ce type de générique de film est utilisé surtout quand il s'agit d'adaptation d'œuvres littéraires. Bien évidemment dans ce contexte, ce modèle fonctionne également comme indication thématique et comme introduction. De plus, il aide le spectateur à entrer dans le monde du récit « livresque » du film, ce qui est d'ailleurs l'un de ses buts. Cet effet se poursuit d'ailleurs dans le générique de fin avec un effet de fermeture, grâce à l'image d'un livre qui se referme ou en finissant le film sur l'image de la dernière page du livre où est écrit le mot « fin ». Ce dernier peut servir pour *accompagner* le *spectateur* du monde de la fiction vers le monde réel.

Pour l'une des premières fois, nous voyons une ouverture dans cette forme en 1933 dans *Alice In Wonderland* réalisé par Norman Z. McLeod, d'après une adaptation très fidèle du roman de Lewis Caroll. Comme son style de film, son générique était relativement inédit en son temps. Afin de révéler qui se cache derrière les masques et les costumes, la production présente les acteurs avec leurs photos et leur personnage dans les pages d'un livre éponyme. Par conséquent, le générique atteint une longueur inhabituelle pour l'époque.

Figure 44 – deux plans du générique de *Heidi*, Allan Dwan (1937)

Cette forme de générique est devenue surtout tendance dans les années quarante. En 1937, *Heidi* réalisé par Allan Dwan profite de cette idée et la même année également, *Elephant Boy* réalisé par Robert J. Flaherty et Zoltan Korda. Sacha Guitry a également utilisé le générique-livre avec des pages qui se tournent dans l'ouverture de son film *Les Perles de la couronne* en 1937, dans lequel on voit à l'écran une main qui ouvre le livre une fois que la caméra a pris le temps de cadrer en plan fixe la couverture du livre sur laquelle le titre est écrit.

En 1941 *Sullivan's Travels,* la comédie américaine réalisée par Preston Sturges, s'ouvre sur le plan de couverture d'un livre illustré et sur lequel sont mentionnés le titre, le nom du réalisateur ainsi que le logo de la société de production. Ainsi, en 1942, *Jungle Book* de Zoltan Korda s'en inspire.

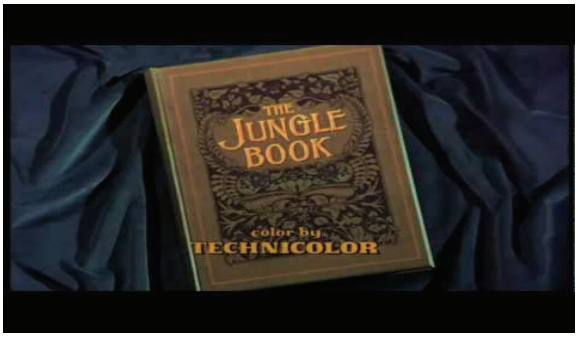


Figure 46, *Jungle Book* de Zoltan Korda (1942)

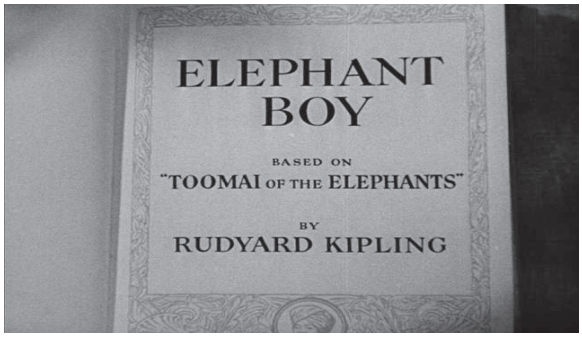


Figure 45, plan de titre, *Elephant Boy* de Robert J. Flaherty et Zoltan Korda (1937)

L'avantage avec l'ouverture de type « générique-livre » c'est que la plupart du temps, le titre ainsi que les autres mentions sont directement imprimés sur les pages du livre, et donc intégrés et diégétisés dans les images filmiques.

Le « générique-livre » peut également se transformer en « générique imprimé » quand les textes sont imprimés sur un autre support papier que les pages d'un livre, par exemple sur des feuilles ou sur des cartes de visite. En 1942, *A Letter from Bataan* de WIlliam H. Pine est un

mélodrame court ; sur la lettre d'un soldat, qui a été tué à Bataan, commence le générique, son titre est inscrit à la place du destinataire sur l'enveloppe alors que les autres mentions sont sur les feuilles de la lettre (annexe 1942). Dans deux films américains en noir et blanc de l'année 1946, le générique est présenté sous la forme d'une série de cartes de Noël décorées. Il s'agit de *It's a Wonderful Life* de Frank Capra et de *Lady in the Lake* réalisé par Robert Montgomery.

En 1952, *Scandal sheet* de Phil Karlson commence dans une usine d'impression de journal, le titre du film et les mentions sont présentés sous la forme d'articles de journaux. En 1951, dans un film de Stanley Donen, *Royal Wedding*, l'ouverture est exécutée sous la forme d'un carton d'invitation de mariage qui se déplie sur les informations du générique (image), de même pour le film anglais *Four weddings and a funeral* realisé par Mike Newell en 1994, où le Titre du film apparaît sur un carton identique.

Figure 47 - Plan de titre pour le film *Four weddings and a funeral,* Mike Newell (1994)

Une autre forme du « générique imprimé » se retrouve dans *The Sellout,* un film de Gerald Mayer, réalisé en 1952, dans lequel un journaliste d'une petite ville risque tout pour lutter contre un shérif peu scrupuleux. Son générique d'imprimé apparaît sous la forme de journaux qui viennent d'être descendus d'un camion. Le nom du film apparaît comme un des gros titres du journal et les autres mentions s'affichent dans les pages qui s'enlèvent l'une d'après l'autre.[230]

[230] L'idée d'utiliser des pages de journaux pour mentionner les informations de générique a été utilisée au moins une quinzaine d'années auparavant ; par exemple ce modèle se voit en 1937 dans *The Last Gangster* de Edward Ludwig.

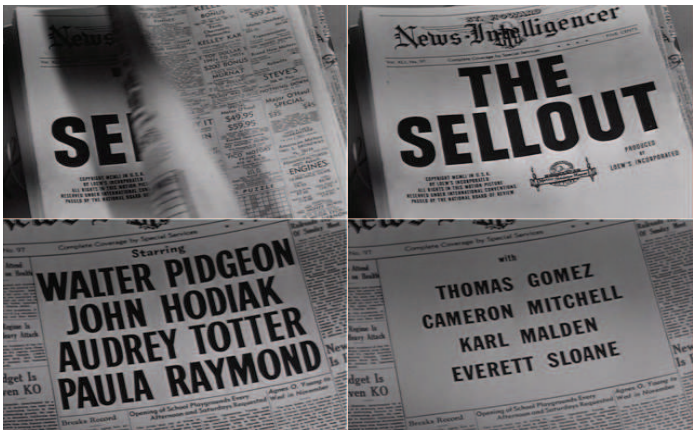


Figure 48 - *The Sellout,* Gerald Mayer (1952)

D'autre part, dans le générique-livre, jouer sur les effets de perspective de la forme du livre donne une profondeur de champ importante aux images alors que, durant les années précédentes, les images et les écritures informatives du générique se projettent plutôt sur des surfaces planes. Même dans les génériques où les textes s'ajoutent en surimpression sur l'image filmique, les textes se séparent des images filmiques et s'inscrivent encore sur une surface plane et invisible. En revanche, citer des mentions en les intégrant dans la perspective des pages d'un livre, favorise la mise en relief du texte dans un espace tridimensionnel plus original. Cet effet tridimensionnel se réconforte parfois, en jouant avec des ombres formées tombées sur les feuilles d'imprimés. Dans ce cas, en tournant les pages, les ombres prennent la forme de feuilles et renforcent encore la perspective de l'image. En1937, Leo McCarey dans l'ouverture de son film *The awful truth* utilise cet effet comme si l'ombre de quelques branches d'arbre tombait sur les pages de son livre de générique. Laurence Moinereau a mis en lumière ce point de vue en comparant cette forme d'ouverture filmique au rideau théâtral qui a, selon lui, deux effets sur les images :

> Le livre est un « objet récurrent dans l'histoire du générique, indiquant fréquemment une adaptation, de même que le rideau annonce le théâtre, le livre ajoute à sa fonction d'information une fonction de médiation, entre bi- et tridimensionnalité, conjuguant deux effets : d'une part, il assigne l'écrit à la surface plane de la page [...] d'autre part, il crée un champ par sa présence objectuelle, par son relief, par son mouvement, et il vaut alors comme " volume " »[231]

[231] Laurence Moinereau, *Le Générique de film : De la lettre à la figure, op.cit.*, p. 53.

Moinereau propose ainsi trois plans distincts sur lesquels les variations autour du livre vont jouer : « la mise en cause de l'inscription, l'idée de stratification et d'effeuillage, le rapport à l'espace tridimensionnel du champ. »[232] En général, l'utilisation d'un livre pour le générique a pour but de démontrer qu'il s'agit de l'adaptation d'un roman. Michel Chion aussi affirme dans *L'Écrit au cinéma* : « Un classique est également de faire tourner les pages du générique comme si c'était un livre, notamment quand le film est une adaptation (…), mais aussi pour des scénarios originaux. »[233]

On constate cette fonction par exemple dans *Scrooge* en 1935 et la même année, dans le film français *Crime et châtiment* réalisé par Pierre Chenal*,* dans lequel le générique commence avec le plan d'une couverture de livre sur laquelle le titre du film est écrit en russe

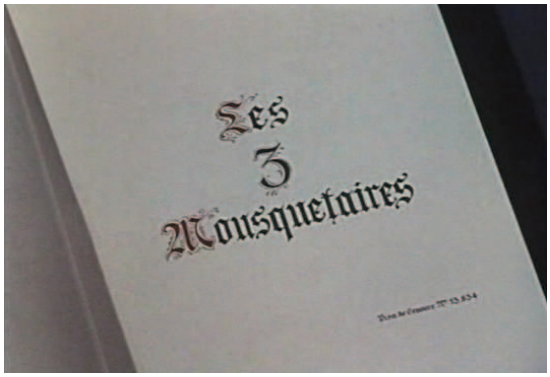


Figure 49 - Plan de titre, *Les 3 mousquetaires de* André Hunebelle (1953)

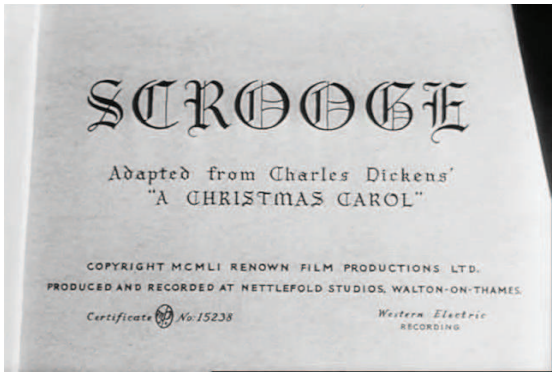


Figure 50 - Plan de titre de *Scrooge* de Henry Edwards (1935)

et en français en caractères blancs et ombrés. La première page s'ouvre puis disparaît en fondu enchaîné. Les autres mentions apparaissent sur les pages qui se suivent et se tournent une à une. On peut également citer le film franco-italien *Les 3 mousquetaires,* réalisé par André Hunebelle en 1953 d'après le roman éponyme d'Alexandre Dumas père. Des années plus tard, en 1976, dans *L'Innocente,* un autre film franco-italien réalisé par Luchino Visconti, tiré d'un roman de D'Annunzio, le générique montre le livre dont une main en amorce va tourner plusieurs pages sur lesquelles sont écrits les noms des participants du film.

Comme nous l'avons dit auparavant, le « générique - livre », est fréquent pour les films des années quarante. Par exemple, en 1946 s'inspirant d'un roman de Fanny Hurst intitulé *Humoresque,* le cinéaste Jean Negulesco portera à l'écran un film éponyme dans lequel le générique commence en ouvrant le roman *Humoresque.* On voit également l'ouverture style

[232] *Ibid.,* p. 54.
[233] Michel Chion, *L'Ecrit au cinéma, op.cit*., p. 47.

« générique - livre » à la fin de la décennie par exemple en 1949 dans *Flamingo Road* de *Michael Curtiz* et en 1952 le dans le film français *Jeux interdits* créé par René Clément où une main tourne une quinzaine de pages d'un album.[234]

Figure 51- *Jeux interdits* de René Clément (1952)

Par ailleurs, il faut noter que l'utilisation du « générique – livre », à cette époque, a également pour fonction de justifier l'authenticité historique des faits réels, vécus ou inspirés d'une histoire vraie retranscrite dans la fiction filmique. On voit par exemple ce genre de générique en 1942 dans *Gentleman Jim* réalisé par Raoul Walsh et inspiré de la vie du boxeur James J. Corbett ou encore en 1947 dans *Boomerang* d'Elia Kazan, film basé sur une histoire vraie.

En 1948, Henry Codman Potter réalise une comédie américaine portant le même nom que son roman : *Mr. Blandings Builds His Dream House*. Il s'agit cette fois d'une adaptation du roman d'Eric Hodgins dont l'histoire a été inspirée par l'expérience de Hodgins lors de la construction de sa maison. Le film s'ouvre sur les pages d'un grand livre contenant des images de plans architecturaux.

Afin de justifier l'authenticité de l'histoire racontée, pour démontrer sa fidélité à un roman, par exemple, ou tout simplement pour des raisons esthétiques, quel que soit le but pour utiliser

[234] Citons également, en 1941 *The Shepherd of the Hills* réalisé par Henry Hathaway et en 1942 *Jungle Book* de Zoltan Korda ou encore la même année, le film français de Marcel Carné, *Les visiteurs du soir*. En 1943 il y a *Old Acquaintance* réalise par Vincent Sherman ainsi que *Jane Eyre* de Robert Stevenson. En 1945 nous avons *Leave Her to Heaven* de *John M. Stahl* et en 1946 *A Stolen Life* de Curtis Bernhardt. En 1947 deux films réalisés par *Henry Hathaway*, *Kiss of death* et *13 Rue Madeleine* dans lesquels il est utilisé le même style de composition d'images ainsi que le même caractère typographique.

un générique-livre, ouvrir un livre est un geste qui symbolise le concept « d'entrée ». C'est pourquoi donc l'idée de présentation d'un générique dans cette forme semblait être appropriée pour l'ouverture d'un film.

Par ailleurs, le style de « générique - livre » comme forme d'ouverture narrative est sans doute le cliché le plus utilisé dans la conception des génériques, non seulement dans les années 1940, mais pendant toute l'histoire du cinéma.[235] Nicole de Mourgues à ce propos explique que :

> « Le type le plus classique de générique à « livisible profilmique », c'est un livre qu'on feuillette ou un programme de théâtre ou un album de photos dont une main anonyme, en amorce, tourne les pages découvrant ainsi des listes de noms et éventuellement les visages des acteurs sous la forme de photographies qui les représentent soit tels qu'ils sont dans le monde réel, soit sous les traits des personnages qu'ils interprètent. Avec un peu d'imagination, toutes sortes de variantes sont possibles. »[236]

Dans *Marnie* d'Alfred Hitchcock en 1964, sur le thème signé par Bernard Hermann, les premières images montrent les pages tournées d'un livre, ornées d'un cadre enluminé au sein duquel sont imprimées les mentions du générique : les acteurs principaux, le titre, le réalisateur, l'équipe technique.

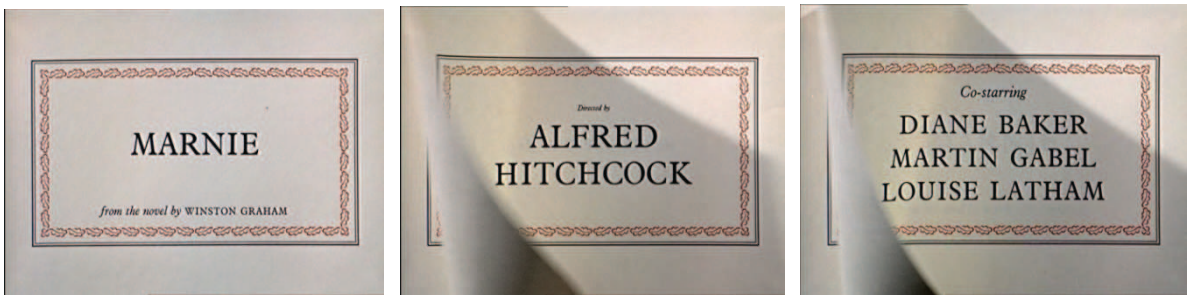


Figure 52 – les plans du générique *Marnie* d'Alfred Hitchcock (1964)

[235] La magnifique ouverture de *Cat Ballou* réalisée par Elliot Silverstein en 1965, *The Jungle Book*, animation classique des studios Disney sorti en 1967 ou encore *What's Up, Doc?* de Peter Bogdanovich en 1972, sont également des témoignages de cette idée

[236] Nicole De Mourgues, *Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 131.

Revisité d'une manière tout à fait contemporaine, on voit également ce modèle en 2006 dans le film finlandais *Soap Prince*[237] réalisé par *Janne Kuusi.* Exécutée de manière numérique et en 3D, la caméra se déplace sur les pages d'un cahier de scénario d'un film contenant des textes en police de caractère « machine à écrire ». Les crédits se manifestent parmi des textes et des photos des personnages principaux et sont présentés sous la forme d'animation en flip-book, photo-séquence [238]ou encore en ASCII-art. [239]

Il semble que pour ce film, la séquence d'ouverture avec ce thème ait été un choix tout à fait judicieux, car la *Soap Prince* raconte l'histoire d'un scénariste qui travaille sur un roman. Les noms des participants sont mis en projection de manière élégante et créative en jouant avec quelques objets simples tels que des photos d'acteurs, des dessins de story-board, des morceaux de journaux, ou des piles de papier. Les couleurs dominantes sont le rouge et le noir et les mouvements de caméra peuvent survenir à l'improviste et chacune des mentions apparaît de façon radicalement différente.

Le générique-passage

L'ouverture d'un film sur une scène filmée d'une voiture en marche ou encore les paysages vus depuis la fenêtre sont une autre forme classique de générique.

La construction de ce genre de génériques évoque en effet la notion de parcours, de mouvement, ce qui est logique si l'on considère que la fonction de la séquence d'ouverture est bien de nous faire passer d'un état à un autre. Autrement dit, du point de vue sémiotique, l'image d'un trajet peut introduire de manière symbolique la fonction passage du générique d'ouverture.

Certaines scènes d'ouverture en trajet sont devenues des exemples inoubliables dans l'histoire du cinéma. On peut citer ici l'un des plans-séquences les plus remarquables du cinéma avec la célèbre et formidable ouverture de *Touch of Evil* d'Orson Welles en 1958 qui commence sur une scène dans laquelle un personnage cache une bombe dans un coffre de voiture. Ensuite, la caméra recule et s'élève en plongée, très haut, révélant deux silhouettes s'introduisant dans la voiture piégée et celle-ci démarre. Alors que les mentions commencent

[237] Le titre d'origine est *Saippuaprinssi*
[238] La *Photo séquence* est une technique qui permet de décomposer une action en mouvement sur une seule et même photo.
[239] L'art ASCII est une technique de l'art graphique pour réaliser des images uniquement à l'aide de lettres et caractères spéciaux.

à apparaître en surimpression, la voiture est suivie par la caméra aérienne et passe à la frontière mexicaine. Le plan séquence continue jusqu'à l'explosion de la bombe.

Figure 53 - Plan de titre du film *Touch of Evil*, Orson Welles (1958)

L'impression de mouvement et de destination est ainsi présente dans une trame narrative que l'on peut identifier dans certains génériques comme *Shining* de Stanley Kubrick en 1980. Ce *chef-d'œuvre* du cinéma commence par des vues panoramiques où la caméra rattrape une petite Volkswagen jaune, qui roule sur une route escarpée et déserte dans la montagne. Ce générique fait apparaître de superbes paysages verdoyants et ensoleillés. Petit à petit, on découvre de la neige sur le sol et finalement le fameux hôtel, le tout accompagné d'une musique sombre et assez inquiétante. La typographie utilisée est étrange, une police de caractère simple sans empattements, en bleu lumineux contrastant avec le reste de l'image.

Saul Bass a également réalisé une autre séquence de trajet de voiture au début du film *Doc Hollywood* de Michael Caton-Jones en 1991.

Figure 54 – Générique réalisé par Saul Bass pour *Doc Hollywood* de Michael Caton-Jones (199)

Dans le contexte de la fonction passage du générique, un long mouvement de travelling (ou plusieurs enchaînements de ce mouvement), semble être un bon choix pour une ouverture de film. Ce mouvement donne la possibilité d'étirer, d'allonger du temps dans un rythme plutôt cohérent pour préparer de plus en plus le spectateur à plonger dans le film. De plus, ce mouvement de caméra est l'occasion de mieux contrôler les compositions esthétiques des plans et de mieux placer et mettre en page le titre et les autres éléments textuels du générique. C'est pour cette raison que les cinéastes choisissent très fréquemment ce modèle.

Un exemple remarquable de ce genre d'ouverture est utilisé pour le générique du film *Walk on the Wild Side* réalisé par Saul Bass en 1962. Un chat noir est filmé en train d'avancer d'un pas chaloupé telle une panthère. Ce générique est composé de lents travellings de haut en bas, de gauche à droite et vers l'arrière qui se lient en fondus enchaînés tout en suivant les mouvements du chat qui avance en gardant son rythme calme et déterminé. Le mouvement continue jusqu'à la rencontre d'un chat noir avec un chat blanc, image opposée représentant la dualité. Ces images suivent pour reprendre des mouvements de travelling de gauche à droite qui continuent tout doucement jusqu'à ce que le film commence. Il s'agit d'un générique symbolique qui suggère le thème important du film.

Figure 55 – Générique de *Walk on the Wild Side* réalisé par Saul Bass (1962)

Le générique de *400 coups* de François Truffaut s'inscrit sur une série de plans qui filment successivement en travelling avant, puis de droite à gauche les rues situées autour de la Tour Eiffel. L'ensemble des plans de ce générique combine différents travellings créant un mouvement circulaire qui se resserre et finalement un lent travelling arrière nous éloigne peu à peu de la Tour Eiffel.

Effectivement, les travellings, selon leur direction, peuvent apporter un sens différent dans les ouvertures filmiques. Le travelling horizontal accompagne normalement un sujet au cœur de la séquence. Le mouvement de la caméra suit généralement le même rythme que le sujet. Cela donne du dynamisme à la scène et permet au spectateur de s'en imprégner. Les travellings latéraux peuvent servir pour présenter l'espace fictionnel du film.

En 1963*, Immortelle*, un film franco-italo-turc réalisé par Alain Robbe-Grillet*,* emmène le spectateur dès les premiers plans à grande vitesse sur une route où, grâce à un long travelling latéral plutôt rapide, nous découvrons un paysage méditerranéen.

L'un des mouvements latéraux les plus mémorables et les plus brillants du cinéma est le travelling d'ouverture du film *The Graduate* réalisé par Mike Nichols et sorti en 1967. Le film commence par un gros plan sur le visage de Dustin Hoffman assis dans un avion, suivi d'un zoom vers l'arrière (qui peut être considéré d'ailleurs comme un pré-générique très bref). Puis le générique commence et la caméra suit un long travelling de droite à gauche tout au long de l'escalator plat sur lequel Dustin Hoffman se trouve. Il s'agit encore d'un générique qui symbolise l'histoire du film. Le fait que l'acteur lui-même n'avance pas, ni ne bouge et qu'il soit transporté par un escalator et entouré de gens en mouvement évoque clairement que le héros est passif et presque tétanisé face à son avenir. Le générique joue alors un rôle d'introduction métaphorique.

En 1997, le générique de *Jackie Brown* de Quentin Tarantino commence par un long travelling latéral montrant l'héroïne principale sur un tapis roulant dans un aéroport. Néanmoins chez Tarantino, l'immobilité de l'héroïne, comparable à celle d'une statue, placée devant un fond qui, lui, est en mouvement, fonctionne comme une sorte d'hommage rendu à Pam Grier, Star du cinéma de série B. Cette scène est en fait une reprise de la scène d'introduction du film *The Graduate* que nous venons de citer.

Figure 56 - *Jackie Brown*, Quentin Tarantino (1997)

Maintenant, passons au travelling arrière dans le générique, mouvement qu'on utilise normalement pour élargir le plan et qui permet de voir davantage de choses. En revanche, l'emploi du travelling arrière dans les génériques d'ouverture n'est pas beaucoup utilisé à cause de son aspect paradoxal au sens d'ouverture. Pourtant on voit ce mouvement dans quelques ouvertures filmiques assez marquantes.

Sunset Boulevard, réalisé par Billy Wilder en 1950, s'ouvre sur un travelling arrière qui correspond au retour vers le passé dans le récit filmique. La caméra opère en partant sur le nom de l'artère (*Sunset Boulevard*) plaqué sur l'asphalte au bord du trottoir. Puis les noms des trois acteurs du film s'inscrivent sur la route en s'adaptant à sa perspective. Ensuite, sur un fond de musique inquiétante une voix off annonce :

« *Yes, this is Sunset Boulevard, Los Angeles, California* ».

Figure 57 – Plan de titre, *Sunset Boulevard*, Billy Wilder (1950)

François Truffaut a, lui aussi, utilisé ce mouvement pour l'ouverture de son film *Vivement dimanche* sorti en 1983 où son générique est un long travelling arrière montrant Fanny Ardant se rendant à son travail avec un chien. Les mentions sont en surimpression avec des caractères et une mise en page très classique en bas et au milieu de l'écran.

Aujourd'hui avec tous les développements technologiques très avancés des images virtuelles, ces modèles d'ouverture avec les effets de travelling peuvent être facilement reproduits virtuellement sous la forme d'images de synthèse. C'est le cas par exemple dans le film *Contact*. Ce dernier est un film de science-fiction américain réalisé par Robert Zemeckis, adapté du roman éponyme de Carl Sagan, sorti en 1997. Le film met en scène un chercheur qui découvre un message radio extraterrestre. Basé sur l'idée de la propagation des ondes radio dans l'espace, son long générique est un lent travelling aérien vers l'arrière qui commence par la planète terre puis donne une vue complète de la galaxie ainsi que sur l'immensité de l'univers. La caméra sort finalement par l'œil d'une petite fille qui est en train de communiquer avec un système radio. Nina Saxon est l'auteur de ce générique entièrement en effets spéciaux et images de synthèse. Elle a créé des génériques d'ouverture pour plus de 300 longs métrages et émissions de télévision au cours des 30 dernières années. Elle travaille avec une équipe d'artistes talentueux, graphistes et animateurs qui essayent de donner une identité à leurs travaux. Ils sont surtout spécialisés dans l'art de passer de l'image 2D statique à des effets 3D animés.

Le travelling avant est un autre mouvement directif dans lequel la caméra s'approche du sujet filmé et au fur et à mesure du rapprochement, le champ de vision et tout ce qu'il y a autour du sujet se réduisent. Il peut aussi inaugurer une focalisation interne s'il plonge vers le regard d'un personnage. Effectivement, grâce à son mouvement progressif, un travelling avant effectué dans un générique d'ouverture peut aider le spectateur à entrer dans l'histoire du film. À ce propos, Nicole de Mourgues affirme :

> « Parmi les mouvements d'appareils qu'affectionnent les réalisateurs dans les premiers plans filmiques, lieux du générique, on ne s'étonnera pas de trouver en première position au palmarès le travelling avant, lent ou rapide,

qui a comme propriété d'accompagner le spectateur dans le film, de l'aider à se familiariser avec le livisible qui lui est proposé. »[240]

Dans le générique du film français, *Sans toit ni loi,* réalisé par Agnès Varda en 1985, avec un lent travelling avant, le spectateur pénètre tout doucement dans un paysage sur lequel les mentions en lettres blanches s'inscrivent.

Pour exposer rapidement un large décor ou pour aider le spectateur à localiser l'espace où va se dérouler l'action, certains génériques d'ouvertures profitent d'un travelling aérien souvent vers l'avant.

En 1988 Luc Besson utilise un long travelling aérien et avant sur la mer pour la partie principale du générique d'ouverture du film *Le Grand Bleu.* Il utilise le même mouvement de caméra pour *Leon* en 1994. Ce dernier commence sur une rivière aux abords de la ville puis la caméra s'avance vers la ville. Elle passe ensuite de la frontière de la ville vers un paysage florissant d'arbres où le titre *Leon* apparaît et occupe le deuxième tiers au milieu de l'écran précisément sur la partie boisée de l'image. Elle pénètre enfin dans la ville et entre dans un petit supermarché où le film commence par un fondu en noir.

Figure 58 – Plan de titre de *Leon* (1994)

Le générique-drapeau

Parmi les modèles de génériques, on peut évoquer aussi celui qui joue avec les formes, les symboles ou les couleurs du drapeau.

[240] Nicole De Mourgues*, Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 119.

En 1962, Saul Bass réalise le générique d'*Advise & Consent,* un film d'Otto Preminger, dans lequel il recadre et compose ses plans en noir et blanc avec la partie rayée du drapeau américain dans un lent mouvement et sur un fond noir. Les crédits apparaissent, dessinés à la main. Dans ce générique, on ne voit jamais les étoiles du drapeau des États-Unis même si les compositions des plans changent constamment et Bass joue beaucoup sur le recadrage.

Figure 59 - Générique d'ouverture réalisé par Saul Bass pour *Advise* & *Consent,* Otto Preminger (1962)

Jean-Luc Godard, avec son style particulier, est incontournable quand on évoque ce type de générique. Il propose pour ses films des génériques purement typographiques et très singuliers dans lesquels il utilise généralement les trois couleurs du drapeau français. Ses séquences d'ouvertures sont devenues une sorte de signature. Par exemple, pour le générique d'ouverture d'*Une femme est une femme* en 1961, Godard a eu une approche très particulière et personnelle. Dans cette séquence très brève, il a utilisé son propre mode d'expression pour renforcer sa vision personnelle du cinéma. Godard joue avec le sens des mots d'une manière à la fois simple et très inventive, en mêlant les crédits avec des mots qui décrivent l'esprit de son film. De cette façon, il conduit le spectateur à réfléchir à sa vision cinématographique. En outre, il utilise une très belle et spécifique typographie qui apparaît sur l'écran en caractère gras et en blanc, rouge et bleu. D'ailleurs, ces trois couleurs sont les couleurs dominantes que l'on voit tout au long du film. Godard a utilisé ce style typographique pour les génériques de plusieurs de ses films suivants. Il utilise uniquement des caractères majuscules et brillants sur fond noir, comme si les titres avaient été élaborés avec des néons. Son choix, qui s'appuie sur son identité personnelle, met en exergue et renforce son propre style visuel.

En 1966 Godard réalise le *Made in U.S.A*, film dont il a écrit le scénario à partir du roman policier de Donald E. Westlake, *The Juggler*. Ce dernier a été traduit par des éditions françaises qui ont proposé deux titres : soit « Bleu blanc rouge » soit « Rien dans le coffre ». Dans ce film, chaque plan de générique se divise en trois groupes horizontaux de mots qui se différencient par trois couleurs (bleu, blanc et rouge) en caractère gras et sur fond noir. Dans ce générique totalement typographique, pour lister les participants, Godard mentionne seulement les initiales de leurs noms. De plus, sa façon de faire la mise en page est remarquable et assez particulière, car les textes s'étendent jusqu'au bord du cadre de l'image.

Figure 60 – Plans de générique, *Made in U.S.A,* Godard (1966)

Le film de *Made in U.S.A.* a été tourné en même temps que *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Dans ce dernier, sorti en 1967, il s'agit du portrait d'une jeune femme, mère de famille, habitant dans un grand ensemble de la région parisienne, qui s'adonne à la prostitution occasionnelle. Godard projette également à travers elle, le portrait de la société tout entière. Le « elle » du titre, c'est en fait Paris, Paris qu'on défigure pour y faire passer des voies rapides. Le générique de ce film suit à peu près les mêmes règles que celui de *Made in U.S.A* : les initiales des noms des participants avec des caractères tout en majuscule en trois couleurs de drapeau sur fond noir.

Figure 61 - Plans du générique *Deux ou Trois choses que je sais d'elle,* Godard (1967)

Par ailleurs, il faut indiquer que l'usage et le choix de la typographie dans les génériques de Godard ont été toujours remarquables. Particulièrement, le style de lettrage dans ces deux génériques de *Made in U.S.A.* et *2 ou 3 choses que je sais d'elle* est très marquant. Avec une police de caractère très vernaculaire et bestiale, le lettrage de ces deux films est en rupture

claire avec le style sophistiqué des typographies classiques courantes dans les films plus conservateurs de l'époque. En outre, il est intéressant de savoir qu'inspiré par les caractères de ces deux génériques, et à l'occasion de la célébration du 80e anniversaire de Godard, l'*Atelier Carvalho Bernau*[241] a publié une nouvelle police de caractères appelée Jean-Luc .[242]

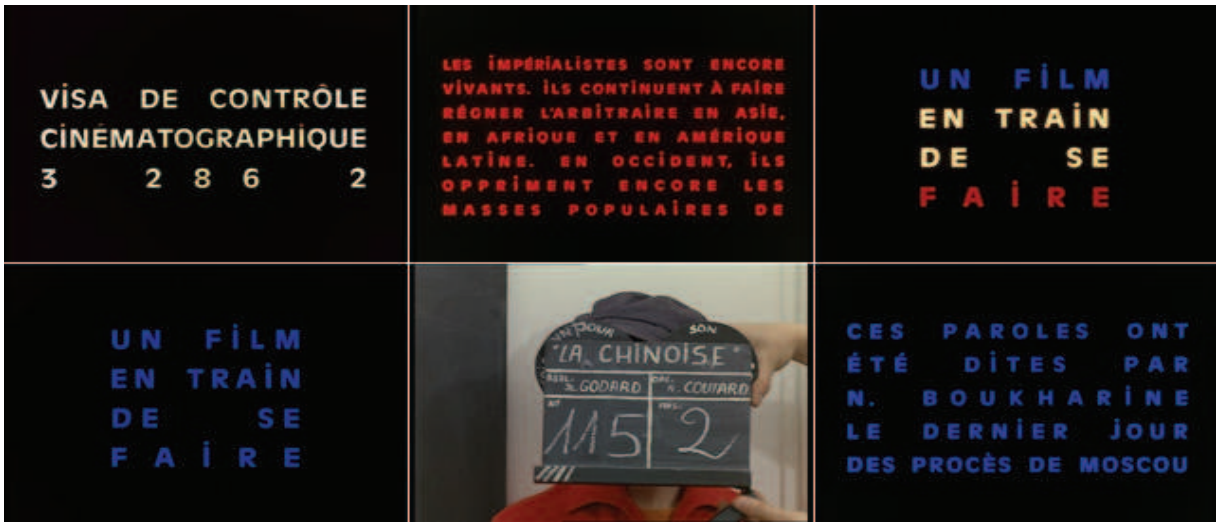


Figure 62 - Plans du générique *La Chinoise,* Godard (1967)

Godard conserve son style propre de générique dans ses autres films comme *Week- end* en 1967, *La Chinoise* en 1967 ou encore dans *Tout va bien* en 1972. [243]

[241] Un studio de la conception, la typographie et le design graphique fondé aux Pays-Bas.
[242] Site officiel d'*Atelier Carvalho Bernau* : http://www.carvalho-bernau.com/jlg/
[243] À vrai dire, personne ne sait exactement qui a vraiment fait le lettrage pour les films de Godard et même certains pensent que c'est peut- être lui-même. Pourtant de toute façon, ce qui est évident, c'est son intérêt et son exigence pour la typographie originale et le lettrage attentionné de ces films. Même quand Godard utilise une police existante dans ces génériques, comme par exemple celle de « Antique Olive » dans *Week-end* (1967) ou *La Chinoise* (1967), la forme des lettres semble être découpée au cutter et réappropriée. L'aspect imparfait et taillé à la main de la forme des lettres entièrement en capitales, le mauvais crénage, les grands écarts entre les lettres et les mots, les blocs de texte justifiés ou encore mettre les points sur les ‹ I › (capitales) etcdonne à son travail un aspect très original, à la fois maladroit mais tout à fait maîtrisé et brillant.

Figure 63 - Plans du générique *Week-end,* Godard (1967)

Retournons au thème du drapeau dans le générique, dont on peut citer aussi des exemples plutôt contemporains. Par exemple en 1992, dans le film de Spike Lee, *Malcolm X*, l'utilisation du symbole du drapeau américain est extrêmement puissante. Dans ce générique très audacieux, le drapeau prend feu devant les yeux les spectateurs. Ce sont des images très violentes, compte tenu des valeurs défendues au travers de ce drapeau qui compte énormément aux yeux des Américains à l'époque et qui représente beaucoup pour eux (il rappelle par exemple l'union et la démocratie.)

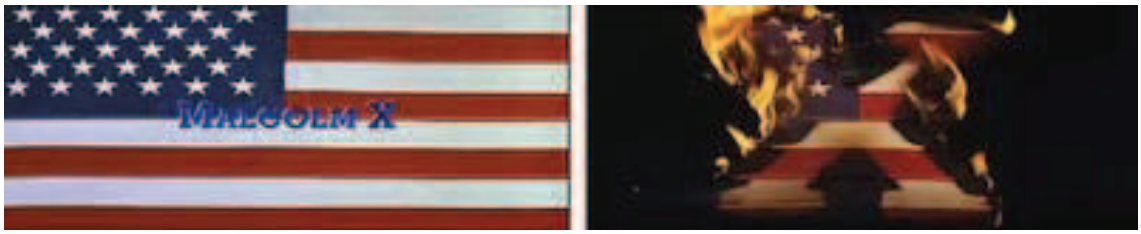


Figure 64- Plans du générique *Malcolm X,* Spike Lee (1992)

Ce drapeau prendra au fur et à mesure la forme de la lettre « X » qui est d'une importance ultime dans ce film, car dans l'histoire elle signifie la volonté de Malcolm de ne pas porter son nom d'esclave qui n'est pas son véritable nom d'origine. C'est un générique qui symbolise très clairement le thème du film. Malcolm se nommera Malcolm X qui est comme une croix de refus, de renonciation ou bien d'inconnu comme dans les mathématiques. De ce fait, la signification symbolique du « X » dépasse la charge symbolique du drapeau lui-même.

Évidemment, il existe plusieurs exemples de présence de drapeau dans les génériques, mais la plupart d'entre eux ont été exécutés plutôt de manière simple et pas très frappante. Il y a, par exemple, des modèles avec des simples plans fixes illustrés par l'image d'un drapeau.

C'est le cas dans le film *Vacation* de Harold Ramis sorti en 1996 où le titre apparaît sur un fond illustré de l'image du drapeau américain à côté de la statue de la liberté.

Mais en dehors des extraits monotones, il existe encore même de nos jours des exemples remarquables et créatifs dans ce cliché. Dans ce genre, le meilleur s'illustre en 2011 dans le générique du film américain *Captain America : The First Avenger*, réalisé par Joe Johnston. Alors que le sujet de ce film nous plonge dans les premières années de l'univers Marvel, son générique est un véritable point de rencontre entre l'histoire de la culture visuelle du XXe siècle (où le graphisme a joué un rôle majeur) et le cinéma. Dans ce contexte, ce générique profite des images des affiches propagande de la guerre mondiale. Ces affiches, rappelons-nous, avaient pour but d'inviter et amener l'ensemble des citoyens à participer activement à l'effort de guerre de diverses façons. Durant toute la durée de ce générique, les éléments de drapeau et les affiches historiques de la guerre se manifestent assez généreusement. Par exemple, en utilisant la fameuse affiche de James Montgomery Flagg ; « *I want you for U.S. Army* »[244] de 1917, ce générique commence avec l'image de l'Oncle Sam vêtu aux couleurs du drapeau américain qui donne l'ordre aux spectateurs de se joindre à lui pour une dernière tournée de propagande de guerre américaine. Ces images suivent en enchaînant des dessins d'une autre célèbre affiche de propagande de la guerre mondiale. Il s'agit de celui de *Together We Win,* l'affiche sur laquelle on voit trois mains qui se tiennent. Cette affiche joue sur le message solidarité entre les trois groupes d'ouvriers, l'homme d'affaires et le gouvernement qui sont tous invités à jouer dans la même équipe. Le drapeau américain cette fois se manifeste sur le manche d'une des mains pour symboliser le gouvernement.

Mais dans le cadre de notre recherche, ce qui rend ce générique plus intéressant et remarquable c'est que, grâce aux nouvelles technologies, cette séquence d'ouverture revisite des images historiques de l'art graphique du début du XXe siècle dans une ambiance tout à fait contemporaine. C'est un point direct de rencontre du graphisme et des images fixes, avec la question du mouvement au cinéma. Cette rencontre est effectuée en entrelaçant les images en trois dimensions avec les dessins de quelques célèbres affiches des années vingt, bien évidemment en deux dimensions. De plus, dans ce générique, ces images, qui sont en même temps une partie de l'histoire visuelle, ressortent de leurs coquilles historiques et on les

[244] Cette affiche qui signifie « J'ai besoin de vous pour l'armée américaine », est l'une des plus connues de l'histoire des États-Unis. Elle marque l'entrée en guerre des Américains dans le conflit européen aux côtés des Alliés. Son auteur, James Montgomery Flagg (1877-1960), a prêté les traits de son visage pour représenter « Uncle Sam », figure traditionnelle des États-Unis d'Amérique qui pointe son index vers le spectateur.

retrouve dans le monde d'aujourd'hui avec un langage visuel tout à fait contemporain. Même les dessin*s* connus comme celles des pin-up apparaissent dans ce générique[245]. Les images sont à la fois liées aux événements du XXe siècle ainsi qu'à l'histoire de l'art du XXe siècle.

Figure 65 - Quelques célèbres affiches de guerre des années vingt

On voit ici par exemple la fille souriante dans l'affiche de *Victory Waits On Your Fingers - Keep 'Em Flying Miss U.S.A*. Même la célèbre *Rosie the Riveter* avec son foulard rouge sur la

[245] Cette représentation féminine se transfigure au fur et à mesure de l'évolution technique des outils et des méthodes artistiques. Son graphisme se modifie avec l'apparition de nouvelles technologies qui lui permettent un réalisme de plus en plus grand. Son histoire participe fondamentalement à l'histoire de l'utilisation du corps féminin idéalisé. La pin-up est à la fois une représentation de celui-ci. Mais elle met aussi en valeur son emploi en tant que support.

tête dans la célèbre affiche de *We Can Do It*, fait une apparition parmi des images de ce générique. En outre, ici, on voit aussi d'autres dessins historiques comme des avions de chasse dans l'affiche de *Buy war bonds* ou encore des artilleries identifiées par les drapeaux des pays alliés sur l'affiche de *United we are strong* conçu par Henry Koerner. On retrouve ici également, des parachutes dans l'affiche de la Deuxième Guerre mondiale *Buy war bonds* qui a été conçue pour établir le sentiment du patriotisme et le travail d'équipe chez les combattants américains. Tous ces dessins revisités sont magnifiquement reconstruits dans un espace en trois dimensions et revigorés avec une profondeur au-delà de leur forme originale.

Figure 66 - En cours de réalisation du générique de *Captain America : The First Avenger*, Joe Johnston(2011)

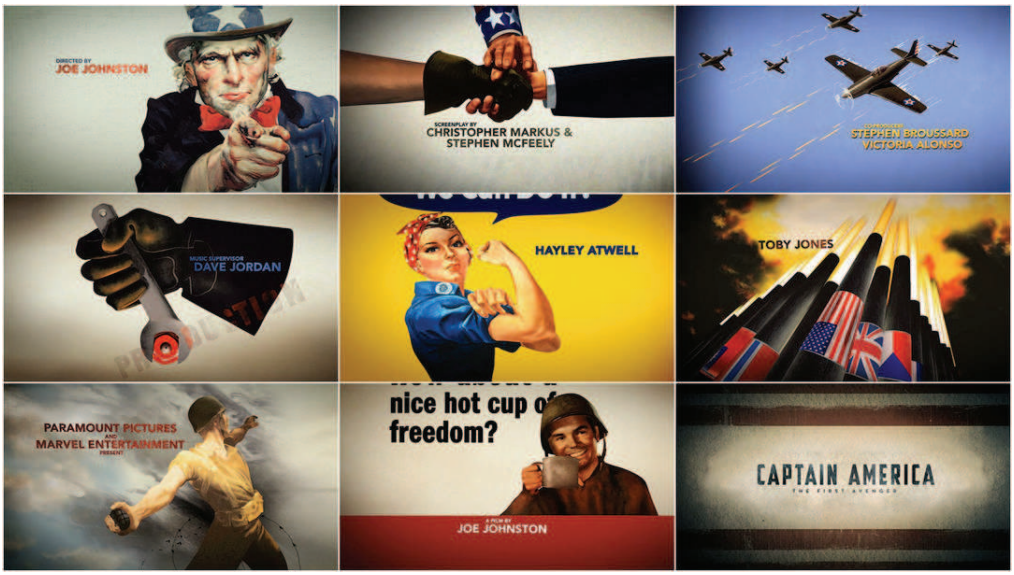


Figure 67- Des plans du générique de *Captain America : The First Avenger*, Joe Johnston (2011)

Il faut remarquer aussi que dans le monde des arts plastiques, le drapeau est un élément visuel fort, parfois repris et employé par les artistes qui en utilisent les différentes facettes, dont les qualités graphiques de l'objet. On peut citer par exemple Jasper Johns, peintre et dessinateur américain, qui a travaillé sur le drapeau à de nombreuses reprises. Il est l'un des précurseurs du Pop Art.

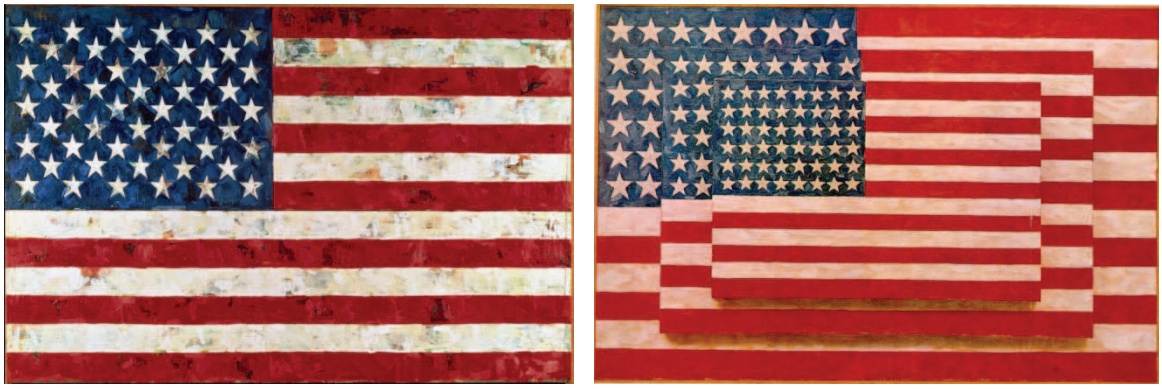


Figure 68 - *Flage*(1967), *Three flages*(1958), Peinture, Jasper Johns

Pablo Ferro pour le film américain *The Russians are coming, the Russians are coming,* réalisé par Norman Jewison en 1966, a conçu un générique avec le jeu d'affrontement entre des formes de drapeaux russes et américains.

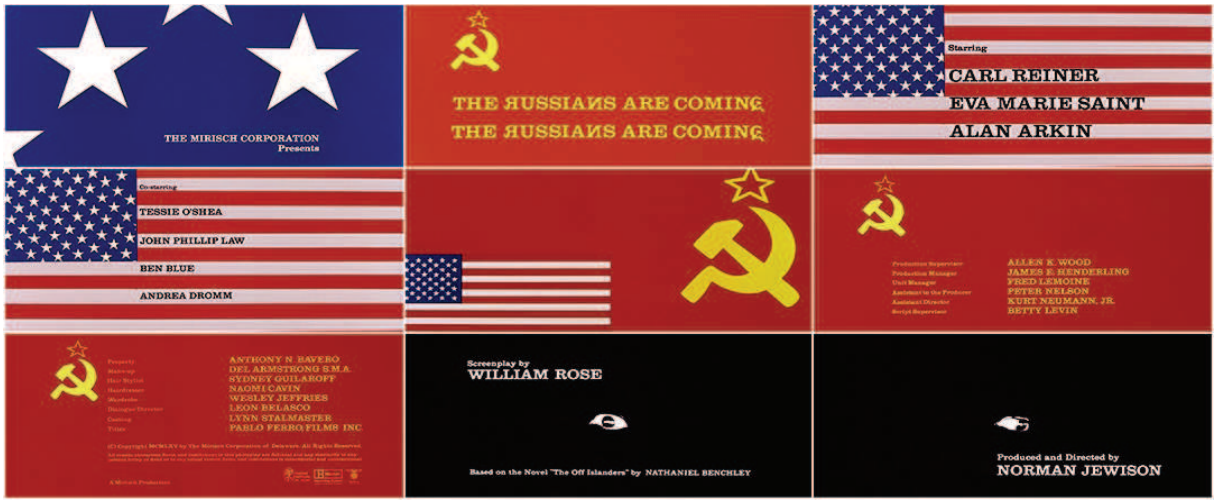


Figure 69 - *The Russians are coming, the Russians are coming*

Le générique-décor

Dans ce modèle de générique, le titre ou les mentions s'intègrent dans le décor ou les signaux urbains, soit en graffiti soit en fresque ou dans les affiches ou les panneaux. Ils s'inscrivent sur les murs, sur des panneaux publicitaires ou encore sur les panneaux de navigation. Il s'agit dans ces cas, selon Michel Chion, « des supports diégétiques » : « On rencontre très tôt, notamment dans les westerns, plusieurs cas de génériques diégétisés écrits dans le décor même, tout en étant séparés de l'action et des personnages, puisqu'ils figurent sur des plans vides ou presque de présence humaine. »[246]

Comme précédemment décrit dans la partie historique, le générique de fin de *West side story,* réalisé par Saul Bass en 1961, est l'un des exemples inoubliables dans ce genre.

Sorti en 1946, *My Darling Clementine* est un western américain réalisé par John Ford, dont le générique s'inscrit sur neuf panonceaux de bois accrochés autour d'un poteau rond, semblables à ceux qui indiquent les directions. En outre, ce chiffre 9 peut symboliser quelques détails inscrits dans l'histoire du film, par exemple les 9 cadavres ou les 9 participants au duel final. Par ailleurs, ce modèle avec des panneaux indicatifs est entre autres l'une des formes caractéristiques des génériques du genre western.

Un autre exemple se remarque en 1950 dans l'ouverture de *Sunset Boulevard*. Ce film tire son nom du célèbre « Sunset Boulevard » bordé de villas de vedettes hollywoodiennes et qui traverse Los Angeles et Beverly Hills. Il affiche, lui aussi, comme cité auparavant, son titre en exposant le nom d'arrêt de *Sunset Boulevard* plaqué au bord de l'asphalte du trottoir.

En 1958, dans le film français *Mon Oncle*, l'un des chefs-d'œuvre du célèbre Jacques Tati, le générique est installé sur un panneau de chantier devant des immeubles en construction. Réalisé par Tati et en collaboration avec le réalisateur et artiste story-board Pierre Étaix, son générique révèle immédiatement que le film se penchera sur les conséquences des changements d'architecture en France. En plus son titre est écrit en manuscrit (une écriture d'enfant) à la craie blanche sur un mur gris.

---

[246] Michel Chion, *L'Ecrit au cinéma, op.cit*., p. 49.

Figure 70 – Plans des génériques, Mon oncle

En 1977, Paul Thomas Anderson commence son film *Boogie Nights*, en affichant le titre en néons lumineux de l'entrée d'un théâtre.

Figure 71 – Plan de titre, *Boogie Nights,* Paul Thomas Anderson (1977)

D'autres exemples d'intégration des mentions dans le décor se trouvent dans *Ed Wood*. Ce dernier, réalisé en 1994 par Tim Burton, est un film avec une ambiance des années 50. Dans ce film, les noms des acteurs figurent sur les pierres tombales d'un cimetière.

En 1995 dans le film français de Jean-Pierre Jeunet *La Cité des enfants perdus,* le *titre* s'affiche également comme un élément du décor. Il apparaît sur le haut d'une machine de jeux d'attraction entourée par des petites lumières clignotantes.

Figure 72 – Plan de titre *La Cité des enfants perdus,* Jean-Pierre Jeunet (1955)

Figure 73- Plan de titre, *They Live*, John Carpenter (1988)

En 1988, au début du film *They Live* réalisé par John Carpenter, le titre apparaît au milieu des graffitis sur un mur.

Dans ce genre d'ouverture intégré dans les signaux urbains, il faut également citer le chef-d'œuvre de Woody Allen *Manhattan* sorti en 1979, dans lequel il rend le plus bel hommage cinématographique à cette ville. Le film s'ouvre avec des vues de New York et son titre apparaît sur un panneau néon clignotant, installé verticalement sur un bâtiment.

Encore plus actuel, au bord de la route, en pleine nuit, un panneau routier indique « Mulholland Dr. » éclairé par les phares d'une voiture qui circule. C'est la manière dont David Lynch affiche le titre de son film *Mulholland Drive,* sorti en 2001.

Figure 74 – Plan de titre, *Mulholland Drive*, 2001

Le générique-écriture

Écrire les mentions d'un générique, soit à la machine à écrire ou à l'ordinateur, ou encore sur les feuilles sorties de l'imprimante peut s'identifier comme d'autres modèles d'ouverture de film plus courants. Malgré leurs différences, machine à écrire et ordinateur sont considérés tous les deux comme des appareils à écrire, raison pour laquelle nous les avons placés dans la même catégorie.

Cependant, taper les mentions avec une machine à écrire peut être considéré comme un générique imprimé alors que ce n'est pas le cas de l'ordinateur. Des caractères écrits sur l'écran d'un ordinateur donnent un effet numérisé ou informatisé au générique. Cet effet correspond aux sujets liés à la technologie et l'informatique alors qu'une machine à écrire ne donne jamais une telle impression, même quand elle est utilisée dans les images de sa propre époque.

Un exemple de ce modèle se trouve dans la séquence d'ouverture du film *Desk Set*, réalisé en 1957 par Walter Lang, le réalisateur hollywoodien. Le premier plan montre un travelling plongeant vers une imprimante *IBM*. L'image montre les éléments d'un système informatique avec d'autres disposés de part et d'autre et constituant les composants et les périphériques d'un ordinateur des années 1950. L'ensemble de ces éléments sont placés sur un sol effectivement inspiré par la peinture géométrique de Piet Mondrian. Suite au mouvement de travelling vers l'imprimante, on voit sortir une feuille où sont écrits dessus les noms des deux acteurs principaux et ensuite le titre du film et les autres mentions, le tout avec une police de caractère du genre « machine à écrire ».

Figure 75 – Plan de titre, *Desk Set,* 1957

Il faut remarquer que l'idée d'employer de la typographie du genre « machine à écrire » semble assez convaincante à cette époque pour évoquer le sens de la technologie. Il est intéressant de savoir que justement vers 1955, IBM fit appel à trois typographes américains dans le but de proposer, pour des machines à écrire de haute qualité technique, un caractère de très grande qualité typographique.[247] Ces trois typographes sont Roger Roberson qui dessina le « Letter Gothic », John Schappler le « Delegate » et Howard Ketter la « Prestige Elite » et la fameuse police de caractère « Courier ».[248] Ce dernier est devenu le caractère le plus populaire dans le style « machine à écrire » et a été employé pendant des années en format imprimerie ainsi que sur les écrans.

En 1966, on voit également ce genre de caractère typographique, dans *Fantastic voyage,* un film de Richard Fleischer. Le concepteur Richard Kuhn a proposé un générique avec une ambiance scientifique correspondant à l'aspect technologique du film avec les crédits qui se tapent sur les images tout seuls.

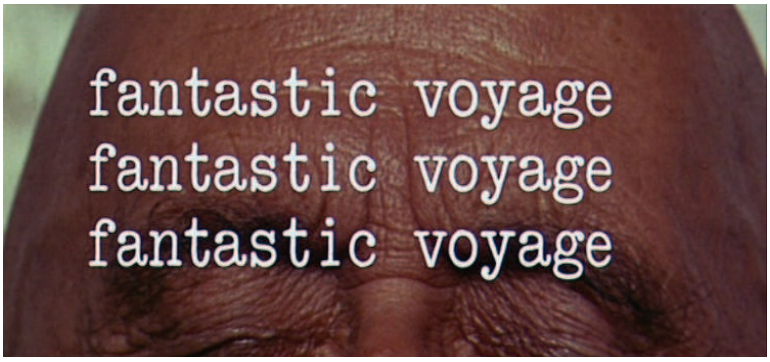


Figure 76 – Plan de titre, *Fantastic voyage, 1966*

À partir des années 1970, les technologies informatiques s'introduisent dans les créations des génériques. En 1975, *Three Days of the Condor,* film américain réalisé par Sydney Pollack, s'ouvre sur l'image d'une imprimante d'ordinateur en train d'imprimer des textes, avec la typographie de genre « informatique » et en surimpression les titres s'affichent sur ces images.

Dans le genre « ouverture informatisée », on peut citer également celui de *Terminator* de James Cameron sorti en 1984. Ici deux séries de lettres transparentes et en bleu apparaissent

[247] Jacques André, *Courier, Histoire d'un caractère De la machine à écrire aux fontes numériques*, Janvier 2010, http://jacques-andre.fr/fontex/courier.pdf
[248] Avec un seul « r » comme dans la traduction anglaise de notre « courrier ».

sur fond arrière en s'approchant pour se croiser et sortir l'une de l'autre. Ces lettres finissent par former le titre en reculant. Avec une typographie de genre « informatique », les crédits apparaissent sous la forme d'un texte dactylographié sur un écran d'ordinateur avec le curseur carré, caractéristique très reconnaissable des années 80. Le compositeur Brad Fiedel complète ces images typographiques en effet technologique avec un thème électronique et des effets digitaux, ce qui devient d'ailleurs, le thème principal de *Terminator*.

Figure 77 – Plans de générique, *Terminator* de James Cameron (1984)

En 2009, resté fidèle au premier film de *Terminator*, Karin Fong, avec son équipe en *Imaginary forces,* conçoit le générique d'ouverture de *Terminator Salvation*. Porté par une technologie avancée, ce dernier a une texture métallique dans une ambiance virtuelle tout comme l'ambiance du film. Les crédits apparaissent de façon dactylographiée, mais, bien évidemment, exécutés de manière plus moderne que le premier *Terminator*.

D'autres exemples plus modernes, mais inspirés par l'ambiance d'une machine à écrire, se retrouvent dans *The Number 23* de Joel Schumacher sorti en 2007. Son générique a également été réalisé par *Imaginary Forces* et sous la direction artistique de Michelle Dougherty. Il est l'un des génériques de début esthétiquement étudié et vraiment réussi, particulièrement pour sa cohérence avec le genre thriller psychologique du film. De plus, grâce à son côté à la fois étrange, froid et mystérieux, il attire tout de suite l'attention du spectateur. Par ailleurs, notons que ce générique, comme nous allons l'expliquer dans la dernière partie de cette thèse, est inspiré par le style de Kyle Cooper qui avait une incidence indéniable, particulièrement sur la conception des génériques du genre horreur.

Sur un fond de papier légèrement froissé, les mentions avec un style grunge machine à écrire se montrent parmi des caractères (particulièrement le chiffre 23) qui se propagent et se multiplient à l'écran en se répétant. Le titre se remarque en rouge sombre entouré par des chiffres « 23 » et des « X ». Puis il s'estompe, de manière comparable au déversement du

sang. Des gouttes de sang coulent sur les caractères écrits et finissent par recouvrir tout l'écran. À la fin du générique, une fois que l'écran est totalement saturé par le sang, un grand nombre 23 s'affiche au centre de l'image.

Figure 78, Plan de générique, *The Number 23* de Joel Schumacher (2007)

Le générique-motif

Généralement ce modèle de générique présente l'environnement personnel et intime du personnage principal, traduit l'atmosphère générale du film et peut avoir par ailleurs une valeur psychologique. En outre, il permet de présenter les mentions d'une manière encore plus créative, par exemple en reliant les rapports entre les objets exposés et la fonction de la personne présentée dans le générique.

Napoleon Dynamite, un film de Jared Hess sorti en 2004, raconte une partie de la vie d'un lycéen qui vit aux États-Unis. Josh Comen a choisi de présenter le générique de ce film à travers une série d'objets déposés par des mains, dont on ne verra pas le corps, et sur lesquels le spectateur découvre les noms des participants au film.

Figure 79 – Générique, *Napoleon Dynamite,* 2004

Les cadres sont tous des gros plans, parfois extrêmes parce que certains des objets sont trop petits. Ceux-ci incluent plusieurs assiettes de nourriture, une carte d'assurance, une carte d'étudiant, une étoile en feuille d'étain, des livres de bibliothèque, un récipient de crème solaire et des dessins de personnages fantastiques. Tous ces objets peuvent nous dire beaucoup de choses sur le film, son genre et son personnage principal. On voit sur la carte d'identité que le film se déroule en 2004-2005. Il y a également une photo du personnage principal sur la carte.

Les sons du générique commencent avec de simples voix off des bruits d'oiseaux. Les oiseaux sont la première chose que la plupart des gens entendent quand ils se réveillent le matin, ils sont aussi la première chose que vous entendez au début du film. Après la vision des objets à l'écran, nous entendons la musique qui est une chanson assez simple composée d'une guitare acoustique et du chant des oiseaux.

Avec un style typographique de « lettrage expérimental »[249] dans ce générique les mentions sont présentées directement sur les objets avec des matières et des caractères différents. Par exemple, les titres sont écrits sur les assiettes de nourriture avec des

[249] Nous allons le définir dans la partie sur la typographie de cette thèse.

condiments. Le titre est imprimé sur la carte d'identité de l'étudiant. Tout au long de la séquence les typographies des titres changent par rapport à l'objet qui s'affiche, par exemple l'écriture soignée à la main sur la fiche d'emprunt de la bibliothèque, sur les dessins ou encore des gravures sur les crayons.

Il faut absolument citer ici la magnifique séquence de générique d'ouverture d'un film de Robert Mulligan, *To Kill a Mockingbird,* réalisée par Stephen Frankfurt en 1962 qui est un très bon exemple pour les génériques présentant certains objets afin de traduire l'ambiance du film. Dans ce générique, les mentions ont été ajoutées en surimpression sur les images filmiques. C'est l'un des plus remarquables dans l'histoire de cet art et nous en aborderons une analyse détaillée (en comparaison avec *Se7en* de Cooper) prochainement.

Comme nous l'avons dit, dans ce type de générique, parfois les noms inscrits sur des objets sont en rapport avec la fonction de la personne présentée. C'est le cas dans celui du film français *Delicatessen* réalisé par Marc Caro et Jean- Pierre Jeunet en 1991 où par exemple le nom de Darius Khondji, directeur de la photographie, est gravé sur la face d'un appareil photographique ancien, endroit habituellement réservé à la marque, ou encore la mention du compositeur musical est figurée sur l'étiquette centrale d'un disque vinyle brisé.

Figure 80- Générique de *Delicatessen*, Marc Caro et Jean- Pierre Jeunet (1991)

Dans le générique du film hollandais *Dunya & Desie,* réalisé par Dana Nechushtan en 2008, tous les crédits sont intégrés dans les objets quotidiens de la chambre d'une adolescente Ce travail remarquable est signé par le concepteur et animateur hollandais Balder Westein.

Figure 81 – Générique, *Dunya & Desie,* 2008

En 2010, le film français *Thelma*, *Louise et Chantal* commence par le déplacement de la caméra vers une niche sur laquelle est inscrit « LA FABRIQUE 2 présente ». Elle continue vers le haut pour montrer un calendrier illustré de chiens avec en lettres blanches le nom de Jane Birkin. Ensuite elle avance dans la cuisine et stoppe devant le réfrigérateur, où des lettres aimantées forment le nom de Caroline Cellier. La caméra poursuit son trajet tout en affichant le reste des mentions encore intégrées dans le décor et sur des objets comme par exemple le paquet de corn flakes, une boîte de céréales, une boîte de thé, la vitrine d'un café, et finalement le nom du réalisateur Benoît Pétré apparaît sur les portes arrières d'une camionnette.

Figure 82 – Plans du générique *Thelma*, *Louise et Chantal,* 2010

Les divers modèles de générique que nous avons présentés peuvent être enrichis par des effets visuels et parmi les plus utilisés citons le ralenti, l'arrêt.

L'effet ralenti est utilisé dans le cinéma surtout afin d'augmenter l'impact visuel et émotionnel, mais il s'utilise aussi couramment dans les scènes sportives ou les combats pour détailler et souligner une action. En 1980 Martin Scorsese s'en sert dans le générique du film *Raging Bull* où De Niro, dans le rôle de Jake La Motta, s'échauffe seul dans un ralenti extrême sur un ring de boxe. Cette séquence d'ouverture tout en noir et blanc est accompagnée par la musique fascinante de l'opéra *Cavalleria Rusticana* signée par Mascagni.

Reservoir dogs, film de gangsters américains et première réalisation de Quentin Tarantino, sort en 1992. Ce réalisateur dédouble l'effet esthétique en utilisant le ralenti pour l'ouverture de son film et la surimpression qui nous présente en sous- titrage, les personnages de son film marchant vers la caméra qui capture chaque visage un par un.

L'un des exemplaires les plus remarquables de ce modèle d'ouverture se trouve dans le magnifique générique purement esthétique de *The fall* réalisé en 2006 par Tarsem Singh. Tout en noir et blanc, ce générique narratif raconte une histoire en profitant d'un effet ralenti des mouvements. Il plonge le spectateur dans une richesse de composition graphique, soutenue par la sublime Symphonie n°7 de Beethoven qui donne vraiment envie de découvrir le film.

Aujourd'hui, grâce aux nouvelles technologies, cet effet peut se reproduire superficiellement. Par exemple en 2010, dans le superbe générique d'ouverture de *The Ward* de John Carpenter, l'effet ralenti est une simulation par ordinateur. Un effet d'animation 3 D est réalisé à travers des photographies retraçant la psychiatrie dans l'histoire, projetées sur des miroirs et se brisant à chaque changement de plan. .

Réalisée par Sai Selvarajan et Marc Chartrand, la séquence d'ouverture de *Chasing Shakespeare*, un film de Norry Niven en 2012, a remporté le prix de l'« *Audience Award for Excellence In Title Design* » en SXSW[250] 2013. Ce générique a obtenu une visuelle magnifiquement hypnotique grâce aux effets ralentis sur les prises de vue de la nature qui commence avec des gros plans sur des gazons qui bougent lentement avec le vent. Ensuite

[250] South by Southwest (SXSW) est un ensemble de festivals de musique (SXSW Music), de cinéma (SXSW Film) et de médias interactifs (SXSW Interactive) se tenant chaque année depuis 1987 au mois de mars à Austin (Texas, États-Unis).

viennent des plans subjectifs du ciel et quelques goutes de pluie qui tombent sur l'objectif de la caméra puis le magnifique plan du cheval blanc sur un fond noir qui court au ralenti. Un éclairage spécial révèle les muscles en mouvement du corps du cheval superbement détaillés. Cette séquence, tout à fait autonome, fonctionne comme un court-métrage avant le film.

Le générique-incrustation

Dans cette forme, les éléments typographiques en surimpression s'intégrent à la perspective de l'image. Ce type de composition du texte renforce surtout la profondeur de champ de l'image filmique. En 1934 dans *Murder At The Vanities,* film américain réalisé par Mitchell Leisen, le titre dessiné sur l'écran d'une salle de cinéma, est intégrée à la perspective de celui-ci.

Dans des exemples plus contemporains de ce genre d'ouverture, on peut citer le fascinant générique de *Panic Room,* inspiré par celui de *North by north way* conçu par Saul Bass.

Figure 83 – Générique de *North by north way* conçu par Saul Bass

Ce film américain, réalisé par David Fincher et sorti en 2002, commence avec des images qui se déroulent dans l'espace architectural, suspendues contre les bâtiments. Les titres viennent littéralement s'incruster sur les immeubles new-yorkais et se confondre dans l'espace urbain avec un effet trois dimensions. Ils s'intègrent dans la perspective des images de la ville avec des caractères en relief comme s'ils étaient aussi des édifices solides comme du béton.

Figure 84 – Générique de *Panic Room,* 2002

La musique accentue également le poids des lettres et des bâtiments. Ce générique représente un espace urbain avec une atmosphère glaçante et froide. Il a en plus une fonction d'indication de lieu, car il représente en fait des images de la ville de New York. Ce générique a été créé par la société Picture Mill, spécialisée dans les génériques de films, mais surtout dans le graphisme de logos (par exemple Universal, Dark Castle, Touchstone, etc. ...). Cette société est constituée de plusieurs graphistes, mais c'est toujours Picture Mill qui est créditée en tant que composante collective.

Au terme de cette quête visant à repérer les divers modèles devenus clichés de génériques d'ouverture, nous concluons qu'ils peuvent être classés soit d'après la technique mise en œuvre (types de mouvement de caméra, surimpression, etc.), soit en fonction de leur mise en scène avec d'autres éléments visuels du film (livre, bâtiments, drapeaux, etc.). Vu sous cet aspect, les divers modèles de générique peuvent être étudiés dans les détails internes à leur composition graphique et dans leur relation avec le film.

Chapitre IV : Classification typologique des génériques d'ouvertures

D'un point de vue technique, aucune règle ni aucune limite ne s'impose pour la création des génériques. L'utilisation de n'importe quelle technique est possible à condition que celle-ci transmette les informations nécessaires du générique. Les progrès techniques aidant, ces ouvertures filmiques sont de plus en plus soignées et recherchées : cartons noirs, titres défilant en surimpression (réalisés à l'aide d'un banc-titre ou de la machine truca), diaporamas, dessins animés, techniques numériques 3D, papiers découpés, logiciels de graphique motion comme *After Effects*, *Flame*, *Shake*, etc. ainsi que des effets optiques divers, toutes ces techniques peuvent être employées. Certains réalisateurs accordent une attention toute particulière à la conception du générique et quelques professionnels des arts graphiques se sont spécialisés dans sa réalisation. En revanche, au fil de nos recherches sur des exemples de génériques, nous nous sommes aperçus que l'on peut déterminer deux formes fondamentales à l'origine de la technique pour les génériques d'ouvertures, quelle que soit leur structure audiovisuelle. D'une manière générale, nous retrouvons, d'une part, les génériques qui se veulent « classiques », intégrés au support filmique et à ses matériaux et que l'on pourrait définir comme les « génériques-film » ; d'autre part, ceux que l'on pourrait nommer comme des « génériques-graphiques ». Cependant, il semble qu'une troisième forme s'imposerait également : celle issue d'un mélange des techniques classiques et des techniques graphiques.

A. Le générique classique

Les génériques classiques sont réalisés à partir de prise de vues réelles. Même si les mots sont souvent présents à l'écran, ces génériques profitent plutôt d'un langage plus proche du cinéma pour s'exposer. L'art graphique parfois paraît faible dans ce type d'ouverture et même inexistant : cette absence résulte des faiblesses de la mise en page des mots, ainsi que dans la conception typographique. Néanmoins, certains concepteurs utilisent le langage visuel et sonore du cinéma tout en utilisant à bon escient la typographie et la mise en page des textes, qui transforme ainsi les premières images des films en un véritable générique artistique.

Il y a également des réalisateurs qui vont plus loin, en enlevant définitivement les éléments écrits dans les ouvertures de leurs films : en se séparant de la structure textuelle, ils ont trouvé un autre moyen pour illustrer les informations et pour présenter les participants dans les génériques. C'est ce que l'on nomme le générique « parlé », comme nous avons pu le voir

dans certains exemples dans la première partie de cette étude et sur lesquels nous allons revenir. Ainsi, en fonction de leur utilisation, les génériques filmés peuvent donc avoir des rôles différents.

Dans certains cas plus primitifs ou pour un but particulier, un générique classique peut être réalisé à partir de la projection d'images photographiées, fixes ou animées, seulement à traves des mouvements de la caméra, par exemple sur les photos des acteurs ou des scènes photographiées du film. L'image est en effet animée dans ce cas par de légers mouvements diagonaux, des travellings verticaux ou encore par des zooms avant ou arrière. Or, ces mouvements donnent aux plans un statut hybride, celui d'images fixes cinématographiées portant un caractère filmique.

Par ailleurs, étant donné l'importance des éléments écrits sur l'aspect informatif du générique, différentes techniques et idées de conception sont pratiquées pour intégrer le titre et les mentions à l'écran, ce qui a pour conséquence l'élaboration de variétés formelles même dans le cas de générique classiques. Afin d'afficher les textes à l'écran, les concepteurs et les réalisateurs profitent des techniques comme la surimpression, l'intégration dans le décor ou encore les métissent directement dans les images filmiques grâce, notamment, aux technologies numériques. Mais certaines formes d'interprétation peuvent également être étudiées en dehors des différentes techniques d'intégration des textes sur les images filmiques. Ces formes peuvent évidemment changer radicalement l'ambiance des génériques classiques.

Les génériques classiques emploient parfois directement les premières images du film, juste pour inscrire les mentions en surimpression. Utiliser ces premières images filmiques comme espace de présentation semble être un choix simple pour les génériques d'ouverture. Cependant, de précieux exemples existent toujours pour démontrer leur complexité. Par exemple, dans *Le Couteau dans l'eau*[251], premier long métrage de Roman Polanski en 1962 : le film s'ouvre sur l'image d'un couple en voiture, et le reflet des arbres sur le pare-brise fait apparaître des ombres qui cachent leur visage.

D'autres, en revanche, la plupart du temps, apparaissent sous une forme qu'on appelle « une séquence autonome symbolique ». Cette forme consiste en un scénario indépendant

[251] Titre original : *Nóz w wodzie*

dans sa propre structure narrative, mais, bien évidemment, en relation avec le récit filmique. Ce genre d'ouverture semble être un véritable petit film dans le film. Il s'agit souvent de symboliser l'idée du film, sans expression abstraite, mais plutôt avec une mise en scène filmique. *Walk on the wild side* de Bass (1962) est certainement l'un des plus exemplaires par l'originalité de la conception symbolique. La promenade du chat noir, sa rencontre et son combat avec le chat blanc (son opposé), va représenter la dualité entre les deux côtés. Il s'agit bien d'un générique-film qui suggère un symbole et un thème important du film lui-même. Cet exemple montre également que le générique-film dans un contexte narratif peut avoir la fonction de court métrage. À cet égard Robert *Benayoun* explique que « Son art s'est toujours situé à mi-chemin de l'animation et de la mise en scène… en filmant pour « *Walk on the wild side* » *les allées et venues d'un chat noir, Saül Bass a réalisé un véritable court métrage de prise directe qui devait logiquement l'amener à de plus longs travaux.* »[252]

Stephen Frankfurt réalise un magnifique générique symbolique en prise de vue réelle pour *To kill a Mockingbird* (1962) de Robert Mulligan. La caméra révèle le contenu d'un petit coffre à trésors rempli d'objets liés à l'enfance et les filme en très gros plans (on en retrouvera certains au cours du film). En 1963, Bass réalise le générique du film *Nine Hours to Rama* réalisé par Mark Robson, en utilisant des images filmiques réelles. Le film raconte les événements qui ont précédé l'assassinat du Mahatma Gandhi à travers son assassin. L'histoire donc est symbolisée dans le générique à travers des images qui exposent l'écoulement du temps. Un défilement de caractères typographiques hindi crée une trame d'arrière-plan au début de la séquence du générique. L'image d'un chronomètre et le titre du film apparaissent progressivement tandis que la caméra opère un plan très rapproché du cadran puis elle nous emmène dans le mécanisme à engrenages, à l'intérieur du boîtier.

Figure 85 – Plans de générique, *Nine Hours to Ram,* 1963

Il est également possible qu'un concepteur de générique réalise des images filmiques dans la séquence d'ouverture qu'il peut considérer comme des plans de tout début du film. Dans ce

[252] Robert Benayoun, « Le Phénix de l'animation », *Positif*, n° 54-55, 1963.

cas, les images filmées du générique commencent dans le rythme du récit filmique et se présentent en tant que partie intégrante du film. Ce genre d'ouverture peut être retrouvé par exemple dans le travail de Saul Bass sur la longue ouverture de *Shining* en 1980. Parfois même, le concepteur réduit les éléments écrits pour renforcer l'aspect narratif des images d'ouverture de film. C'est le cas dans *Braveheart* de Mel Gibson en 1995, où Kyle Cooper propose une séquence filmique aérienne dans laquelle il ne mentionne que le titre.

Un autre magnifique générique classique conçu par Saul Bass est celui de *Seconds.* Ce dernier est un film de John Frankenheimer, sorti en 1966. Le générique troublant, soutenu par la partition envoûtante de Jerry Goldsmith, affiche des images déformées et dilatées de visages (œil, oreille, bouche) qui sont présentées sous des angles improbables. À la fin du générique, nous voyons un visage cagoulé. On atteint donc le sommet de la défiguration.

Figure 86 – Plan de générique, *Seconds,* 1966

Le générique parlé

Il existe certains génériques dans lesquels la citation des mentions ne s'effectue pas de manière complètement visuelle. Il n'y pas de « mots écrits » pour transmettre l'information. Il s'agit de « générique parlé », donc rien n'est écrit. Comme nous l'avons déjà indiqué, certains réalisateurs, tels Welles, Godard, Truffaut, aiment offrir aux spectateurs des ouvertures originales dans certains de leurs films en choisissant des génériques parlés. Cela évite au spectateur de faire l'effort de lecture, et de plus la voix peut évoquer certaines perceptions sur celui qui écoute. À ce propos Nicole de Mourgues explique :

« Le timbre de la voix qui « parle » un générique est évidemment très important. De deux choses l'une d'abord : ou bien c'est une femme, réputée douce et charmeuse, ou bien c'est une voix d'homme qui est censée produire davantage un effet de sérieux. L'une quelconque de ces voix peut dire le générique *in* (on voit alors le « parleur » à l'image (…)) ou bien *off* : dans ce cas, la voix acousmatique par principe (c'est-à-dire dont on ne voit pas la source), peut néanmoins ne pas être tout à fait anonyme lorsque l'on est en mesure d'en identifier le grain. Cela dépend du savoir du spectateur. Ainsi pour celui qui connaît le timbre de la voix d'O. Welles, il n'est pas difficile de reconnaître que c'est lui qui dit le postgénérique de *La Splendeur des Amberson* (1942). »[253]

En 1966, *Farenheit 451* de François Truffaut, un film situé dans le futur, où la possession de livres est un crime, est introduit par un générique parlé. Ce générique, dit par une voix off, féminine et monocorde, ne dure pas plus de cinquante secondes et est composé de dix-sept plans d'antennes de télévision sur des toits. Le contenu de ce générique, en ce qui concerne l'ordre de présentation des mentions, ressemble à la plupart des génériques écrits. Truffaut n'a cependant pas inventé le procédé du générique « parlé », car c'est apparemment Sacha Guitry qui aurait inauguré le procédé avec *Le roman d'un tricheur* en 1936. Nous avons parlé en détail de ce générique dans la première partie, mais nous pouvons citer également un autre film de Sacha Guitry sorti en 1954. Il s'agit de *Si Versailles m'était conté* où la voix de l'auteur énonce les noms de toutes les personnes engagées, à titres divers, dans la réalisation de son film. Rien de surprenant de la part d'un réalisateur qui n'a jamais laissé passer la moindre occasion de se mettre en scène, mais toujours avec génie.

Encore dans le cinéma français, Jean-Luc Godard aime aussi manipuler les règles du générique en choisissant de montrer la scène d'un tournage pour le début de son film, *Le Mépris* en 1963. Dans ce générique « parlé », on entend la voix off de Godard lui-même qui lit le texte : « ceci est un film de Jean-Luc Godard, avec tels et tels acteurs, tourné ici, etc. ». Un plan fixe montre une caméra qui avance vers le spectateur, comme si le celui-ci était l'objet du travelling. Les images que l'on regarde sont ce que le spectateur normalement ne voit pas et à la fin, un tout petit mouvement fait basculer l'objectif vers lui et tout d'un coup il devient l'objet du film. Jean-Luc Godard parvient en effet à présenter son film, mais bien

[253] Nicole De Mourgues, *Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 275

au-delà à définir sa conception du cinéma, aux antipodes du cinéma classique, un cinéma conçu à la fois comme un art et une industrie qui procède d'une illusion. C'est pourquoi dès le générique, il met en scène le contexte de la réalisation comme pour affirmer sa conception du cinéma, pour revendiquer sa modernité et afficher sa singularité.

Comme nous l'avons vu, étant donné que les génériques-film se nourrissent plutôt du langage visuel et sonore cinématographique que de celui graphique, il est possible de les examiner à travers leur mise en scène cinématographique et dans le cadre d'un commencement filmique. À cet égard, on constate trois différents types de commencement, à savoir : le générique en plan-séquence, le générique en plusieurs plans et les différentes formes des prés-génériques.

Le générique en plan-séquence

Un plan-séquence est une séquence composée d'un seul et unique plan, restitué tel qu'il a été filmé. En termes techniques « il y a plan-séquence lors qu'une prise de vue est continue (un plan, donc) conjugue une durée relativement longue avec des évolutions complexes des personnes filmées, accompagnées de mouvements réels et optiques du cadre (travelling, panoramique, zoom, trajectoire), définition qui laisse néanmoins beaucoup de marge à l'interprétation, un plan-séquence pouvant ne recourir qu'à l'un ou l'autre des traits précédents. »[254]

Le premier intérêt qui vient à l'esprit pour un générique en plan-séquence, c'est qu'il rend la scène d'ouverture plus réaliste que si elle était composée de nombreux plans. Dans l'idée de faire entrer le spectateur dans le récit du film, l'impact sur lui est souvent bien supérieur lorsque l'on lui propose une ouverture avec la technique du plan-séquence. Un générique de ce genre permet au réalisateur de jouer sur le rythme et de créer une atmosphère particulière qui présente également le thème musical d'ouverture. *Touch of Evil* d'Orson Welles, sorti en 1958, s'ouvre sur l'un des plus célèbres plans-séquences de l'histoire du cinéma. Ce générique dure trois minutes et montre une main qui amorce une bombe, la cache dans le coffre d'une voiture à la frontière mexicaine. La caméra devient ensuite aérienne, autour de tout ce monde qui bouge, suivant cette voiture et ses occupants. C'est juste le moment de l'explosion de la bombe qui marque la fin du plan-séquence et celle de ce générique narratif.

---

[254] René Gardies (sous la direction) et Michel Marie (préface), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 29

En 1993, Robert Altman réalise *The Player*, film aux 80 stars hollywoodiennes, dont la remarquable séquence générique est un long plan-séquence référentiel de 9 minutes, au cours duquel il fait un clin d'œil au personnage de Walter (Fred Ward), qui n'aime pas les *« montages cut »*, et discute des plans-séquences au cinéma en évoquant notamment *Touch of Evil*. Dans ce générique, captivant et mémorable en plein studio hollywoodien, la caméra se balade de bureau en bureau, sur le parking central, elle virevolte, passant de protagoniste en protagoniste, bref la séquence paraît interminable. En 2005, *A History of Violence* de David Cronenberg démarre par un long plan-séquence en travelling latéral (presque 4 minutes), détaillant la façade paisible d'un petit motel de l'Amérique profonde. Après la coupe, le réalisateur révélera ce que la caméra gardait alors hors champ (les cadavres des gérants): l'image peut en cacher une autre, comme un personnage peut dissimuler une autre identité.

Étant donné que le plan-séquence sur lequel doivent défiler les indications écrites est l'une des techniques les plus difficiles à maîtriser, les génériques réalisés de cette façon ne sont pas très nombreux. Cependant, grâce au développement de l'informatique dans l'industrie du cinéma, la technologie numérique a permis de faciliter la réalisation de ces plans-séquences. Les capacités techniques du numérique permettent effectivement de les réaliser en trucage ou avec un mixage d'effets numériques et de prises de vue réelles. L'un des plus longs plans-séquences du cinéma est celui de l'ouverture du film *Snake Eyes* de Brian De Palma en 1998 qui dure plus de 10 minutes, dans lequel on suit Nicolas Cage à travers un show de boxe. Ce plan-séquence est effectivement truqué, car il est raccordé par effet numérique et non filmé d'une traite. Dans cette séquence d'ouverture, les mentions et les informations du générique sont intégrées sur les premières images du film (jusqu'à environ 2 : 40 minutes). D'ailleurs, Brian De Palma possède un style personnel dans son travail, dont le plan-séquence qui fait partie de ces procédés qui lui sont étroitement associés. Il a réalisé par exemple, un long générique de 5 minutes, entièrement tourné en plan-séquence pour son film *Bonfire of the Vanities* [255] *en 1990*. Le générique d'ouverture de *Lord of War* d'Andrew Niccol (2005) est un plan-séquence hallucinant réalisé avec un mélange d'images filmées et d'images numériques, dans lequel on suit en caméra subjective le trajet d'une balle depuis sa fabrication dans une usine de l'ex-Union soviétique, jusqu'au crâne d'un enfant africain où elle va se ficher.

[255] Titre français : *Le Bûcher des vanités*

Le générique en plusieurs plans

Généralement les génériques se réalisent sur plusieurs plans [256] sauf pour les rares films qui s'ouvrent avec un plan-séquence ou des génériques primaires, (techniquement pas très avancés) qui ont été réalisés avec une surimpression de liste des noms et des informations sur un simple plan filmique fixe. Pour certains films, un générique d'ouverture composé de plusieurs plans est un choix purement pratique (mais pas très esthétique), qui offre la possibilité structurelle et temporelle suffisante pour l'intégration de toutes les informations qu'il faut transférer à travers un générique. En revanche, d'autres films multiplient les plans de leurs séquences d'ouverture, afin d'offrir au spectateur une rentrée lente et agréable en lui transférant tranquillement le contenu écrit du générique. Comme nous l'avons déjà évoqué, c'est le cas dans le western atypique de Sergio Leone, *Once Upon A Time In The West* en 1968 qui a été présenté sous la forme d'une longue séquence composée de plus de soixante plans d'environ quatorze minutes et qui d'ailleurs est considéré comme le générique le plus long de l'histoire du cinéma.

Le pré-générique

> « Dans la production courante, les producteurs se doivent de concentrer l'attention du spectateur dès le générique, et, dans le meilleur des cas tentent d'y exprimer la spécificité du film, notamment par l'action directe, ou encore par le recours à une séquence pré-générique qui se veut significative. »[257]

Devenu tendance depuis les années cinquante, certains films ne commencent pas avec le générique d'ouverture, mais avec une séquence de pré-générique. Appelé en anglais *cold open*, le pré-générique est une scène d'introduction qui précède le générique d'un film. Alors que cette forme particulière d'ouverture de film semble être une question importante à développer, ce sujet n'a toutefois été que très peu abordé chez les théoriciens du cinéma ou les analystes du film. Pourtant nous avons trouvé à ce sujet cette explication de Laurent Jullier dans *L'analyse de séquences* :

---

[256] Rappelons que le plan constitue une unité technique de prise de vue et de montage.
[257] Daniel Sauvaget, « Les Génériques chez R. W. Fassbinder : De la calligraphie au récit », *Les Cinéastes et leurs génériques*, *op.cit.,* p. 167

« Bien entendu les règles artistiques sont faites pour être bousculées, et nombre de films commencent de plain-pied par une action diégétique (qui s'appelle *cold open* en argot américain de scénariste, quand elle précède le générique). Il est cependant rare, hors les films délibérément anti-classiques que cette action au cœur de laquelle nous sommes brusquement jetés soit l'événement principal du film ; plus souvent il s'agit d'un événement qui joue le rôle de petite cause pour un grand effet qui fera l'essentiel du récit. »[258]

Par ailleurs, cette forme d'ouverture de film remet en question en effet certaines définitions sur le générique d'ouverture qui le décrient comme un fragment toujours placé à l'extrême début du film (ou une sorte de porte d'entrée) qui s'appuie sur l'effet que le générique d'ouverture se déplace avant les premières images du film.

Dans les films qui possèdent un pré-générique, le générique d'ouverture joue plus le rôle de champ de préparation pour le spectateur et au contraire il interrompt le rythme des images filmiques qui ont déjà commencé à être projetées. Dans le cas par exemple d'un film qui commence directement sur une scène d'action, le générique sera une occasion pour que le spectateur reprenne son souffle ou bien il provoquera le suspense et la curiosité après un pré-générique qui a produit la tension ou l'émotion chez le spectateur.

Généralement une séquence de pré-générique ne dure pas plus de quelques petites minutes, pourtant il y a toujours des exceptions qui dépassent les limites habituelles et deviennent trop longues. Le générique qui donc s'intègre après au moins une dizaine minutes (ou plus) du début du film n'aurait plus une fonction inaugurale, en revanche nous pouvons le désigner comme une fonction « entr'acte » (d'entr'acte théâtrale), qui se présente comme une pause ou une courte interruption en plein film et sort le spectateur de l'univers de récit en lui rappelant qu'il s'agit d'un film et qu'il est dans une salle de cinéma. Citons comme exemple, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* de Michel Gondryle (2004) dans lequel le générique d'ouverture apparaît 17 minutes après le début du film.

Au cours de nos recherches sur les premières apparitions du pré-générique, on trouve en 1931, *Frankenstein* de James Whale dans lequel une sorte d'ouverture originale a été utilisée, qui peut être considérée comme un pré-générique. Dans ce film, avant que son générique

[258] Laurent Jullier, *L'Analyse de séquences*, *op.cit.*, p. 21.

simple en dessin animé se déroule, l'acteur Edward Van Sloane (sur une scène théâtrale avec un rideau) avait prévenu le spectateur : « Frankenstein est l'histoire d'un homme de science qui tente de créer un être humain en rivalisant avec Dieu. »

Quelle que soit sa relation avec le générique, nous pensons que, en tant que fragment introductif du film, le pré-générique se produit généralement sous des formes différentes comme flash arrière (*flash-back)*, flash avant (*flash-forward)*, ou dans une forme d'introduction narrative. Effectivement, chacune de ces formes d'ouverture peut avoir des impacts sur les aspects esthétiques ou narratifs du film, ce que nous allons expliquer par la suite.

Le pré-générique *flash-back* est une séquence informative au début du film qui revient sur un passé dans lequel le spectateur n'a pas encore été plongé. Le retour en arrière est la plupart du temps utilisé pour apporter au spectateur des éléments nécessaires à la compréhension du comportement des personnages principaux. De même, le pré-générique flash-back peut projeter une rupture temporelle historique sur une ligne d'histoire et donc un contenu diégétique différent de celui (ou ceux) du récit principal.

Au contraire du pré-générique *flash-back*, lorsqu'un film commence avec un pré-générique *flash-forward,* le spectateur sera informé d'un élément du récit qui est censé se dérouler dans un temps futur par rapport au temps principal du récit. Certains pré-génériques *flash-forward* dévoilent même la fin de l'histoire comme si le film commençait par celle-ci, dans le but de mieux faire comprendre l'histoire ou d'alimenter le suspense. Normalement un pré-générique *flash-forward* passe par le générique pour faire un retour au temps initial.

Mission impossible 3 (2006) réalisé par J.J. Abrams, débute par un pré-générique en *flashforward* qui marque une entrée directe dans l'action, suivie par le fameux générique accompagné du célèbre thème musical.

Quant au pré-générique narratif, il peut être décrit comme une ellipse narrative, c'est-à-dire un saut temporel sans modification de la chronologie. Le pré-générique narratif est effectivement une introduction ou une sorte de prologue censé capter l'attention du public dès les premiers instants. *Se7en* de Fincher commence avec un pré-générique narratif qui introduit certaines informations du récit principal ainsi que la présentation du monde intime d'un des personnages du récit. Or, les pré-génériques narratifs s'emploient souvent comme un espace

de présentation des personnages principaux. Par exemple, dans ceux de la saga James Bond, à chaque fois, les auteurs redoublent d'idées pour introduire le nouveau Bond de manière mémorable. C'est dans *Dr. No* de Young (1962), deuxième film de cette saga que la fameuse séquence de pré-générique apparaît, avec le fameux barillet de revolver et James Bond dans une cible qui tire en direction des spectateurs.

B. Le générique essentiellement graphique

Dans le cadre de la *motion design*, conçue grâce aux techniques d'animation d'images traditionnelles ou exécutées numériquement, les génériques-graphiques se rapprochent plutôt du monde de l'art graphique et de l'esprit des arts plastiques que du cinéma. Généralement, dans un générique graphique, les signes, les lettres, les formes abstraites, les figures géométriques ou les autres formes de représentations graphiques se transforment par la synthèse des mouvements dans un contexte cinématographique. Les génériques-graphiques se distinguent avant tout par un aspect non réaliste et un style symbolique. Au lieu de présenter des images filmiques, ces génériques tentent d'aider les spectateurs à trouver le bon mode de réception tout en aiguisant leur curiosité et en stimulant leurs sens et leur imaginaire. Cela peut prendre la forme d'un refus du réalisme par le choix de graphismes, par la préférence du dessin à l'image photographique, comme c'est le cas dans *Catch me if you can* de Spielberg (2002) qui est un hommage non déguisé au grand graphiste et créateur de génériques Saul Bass. Le travail stylistique très élaboré de nombreux génériques-graphiques ne doit pas faire oublier leur fonction de seuil. Certes, même si dans certains extraits qui se rapprochent de la forme d'un court métrage avec des unités complètes riches de sens, ces séquences sont, avant tout, censées être des moments de passage, d'ouverture et de transition vers la fiction.

Bass, dans l'ouverture de *Psychose* d'Hitchcock (1960), représente le thème de la dualité ainsi que l'allusion à une agression qui surgit plus tard dans le film, à travers un générique-graphique. Dans cette séquence, les crédits se forment sur l'écran en blanc avant que des barres horizontales ou verticales les découpent violemment. La séparation et la découpe des mots écrits continuent tout au long de cette séquence, qui s'appuie sur la puissance de la ligne comme un élément graphique. La forme, l'épaisseur, la direction, la formation et la longueur des lignes peuvent définir une quantité d'atmosphères. Jouant sur les formes des polices typographiques et sur l'abstraction de ce générique graphique, elles peuvent produire différents sentiments chez le spectateur. En 1977, *Anatomy of a murder* de Bass est également un exemple de générique graphique qui affiche la constitution progressive d'un

corps-silhouette, puis sa dé-constitution. Mais ce qui change entre l'une et l'autre phase du générique, c'est que la fragmentation de l'image ne s'opère pas de la même façon. La constitution prend tout le corps-silhouette en son entier, alors que sa déconstruction prend en compte seulement certaines parties du corps, en gros plan. L'affect nous rend capables de suivre le film en nous enveloppant et en retournant le sens de l'image en son contraire.

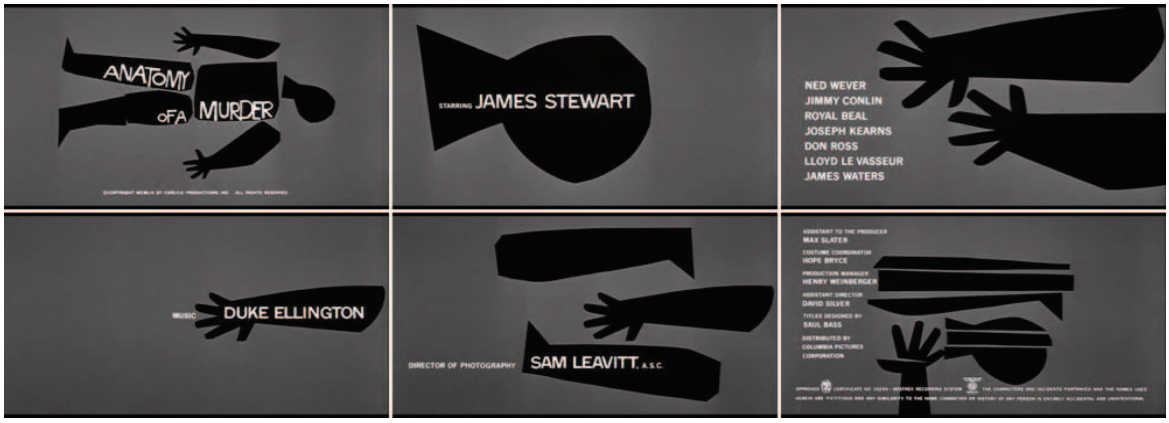


Figure 87- Générique de *Anatomy of a murder,* concu par Saul Bass (1977)

Étant donné que les génériques-graphiques sont généralement réalisés à partir des techniques d'animation de l'image, il est nécessaire de revenir sur cette forme ainsi que sur les différentes techniques. Nous allons donc commencer par les techniques d'animation traditionnelles et compte tenu du fait qu'aujourd'hui la plupart des effets d'animation dans les génériques sont réalisés à l'aide des technologies informatiques, nous proposons une classification simple, axée sur l'ensemble des techniques proposées.

L'animation d'images

Au cours du XXe siècle, le terme « animation » signifie la technique avec laquelle on donne l'illusion du mouvement à l'aide d'une suite d'images. Il s'utilise également pour nommer tout film basé sur l'animation. Le mot « animation » prend ses racines dans *animos* en grec, *anima* en latin, soit le souffle vital, l'âme. Ce terme apparaît au cours du XIV^{e} siècle dans le domaine de la théologie et de la biologie. Il désigne particulièrement « l'union de l'âme au corps, dans l'embryon humain »[259] et signifie « l'action inconnue par laquelle le germe reçoit la vie »[260]. En général, le mot « animation » dans le contexte du dessin animé se

[259] *Dictionnaire de l'Académie française,* Institut de France, 1832-*5,* 6e édition, tome 1, p. 76
[260] Louis-Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier Frères, 1856, 4e édition, tome 1, p. 177

définit comme toute méthode consistant à filmer image par image des dessins, des techniques numériques ou des marionnettes qui paraîtront animés sur l'écran.

Sans aucun doute, la définition la plus célèbre qui a traversé les continents, les décennies et qui est devenue rapidement le *credo* des animateurs est celle de Norman McLaren. Or, comme le remarque à juste titre Hervé Joubert-Laurencin :

> « Cette définition n'aurait certainement pas eu la même fortune si elle n'avait été incarnée par McLaren, ni justifiée par son cinéma. Le cinéaste représente d'une part, le retour à Émile Cohl, …il incarne ensuite l'éternel expérimentateur, qui aura touché à toutes les techniques, et inventé à lui seul plusieurs cinémas ».[261]

Voici ci-dessous les phrases que McLaren afficha un jour sur sa table de travail. Cette définition a été publiée pour la première fois en 1957 dans la revue *Cinéma 57* dans un numéro spécial consacré au cinéma d'animation.

> « L'animation n'est pas l'art des dessins qui bougent, mais l'art des mouvements dessinés. Ce qu'il y a entre les images a beaucoup plus d'importance que ce que l'on voit sur l'image. L'animation est par conséquent l'art de se servir des interstices invisibles entre les images.» [262]

L'animation selon McLaren ne doit pas être entendue comme une exclusion des techniques pour lesquelles on ne dessine pas. Quoi qu'il en soit, les phrases de McLaren ne visent pas à définir le terme « animation », mais son essence, c'est-à-dire le mouvement créé intuitivement par l'animateur. Citons également la définition de l'animation écrite par André Martin pour l'*Encyclopaedia Universalis* en 1976. André Martin avait compris que l'animation devait suivre forcément le sens de l'évolution technologique. Dès 1965, il a deviné la révolution que l'ordinateur allait apporter dans les techniques de l'animation. C'est certainement la raison pour laquelle il a pu donner, à l'occasion d'un article destiné à une encyclopédie, l'une des définitions les plus abouties à ce jour :

---

[261] Hervé Joubert-Laurencin, *La lettre volante. Quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, p. 54

[262] Norman McLaren, *Cinéma 57*, n° 14, « Spécial animation », Paris, 1957 p. 52

« Le terme d'animation définit toute composition de mouvement visuel procédant d'une succession de phases calculées, réalisées et enregistrées image par image, quel que soit le système de représentation choisi (dessin animé sur celluloïd… marionnette articulée, dessin sur pellicule, animation d'éléments découpés), quel que soit le moyen de reproduction employé (lithographie, photochimie, enregistrement magnétique, traduction en information numérique pour ordinateur), quel que soit enfin le procédé de restitution du mouvement (feuilletoscope, couronne de prismes du Praxinoscope, projecteur cinématographique, magnétoscope, console graphique d'ordinateur). »[263]

À travers ses écrits journalistiques, André Martin a aidé à prendre conscience de l'intérêt fondamental et de l'importance du cinéma d'animation, ainsi qu'à considérer l'animateur comme un auteur complet, un créateur intégral. Effectivement les technologies informatiques ont fait évoluer le monde de l'animation de l'image, par contre il faut indiquer que, quelles que soient les techniques d'animation utilisées, le principe est toujours le même : le mouvement est décomposé en une succession d'images fixes dont la vision à une fréquence donnée donne l'illusion du mouvement continu. Nous pouvons donc désigner deux aspects essentiels dans le contexte de l'animation :

a) la réalisation du mouvement image par image : pour cela, il faut représenter chacune des phases du mouvement et les enregistrer image par image.

b) le respect de la fréquence régulière : les images sont restituées à une fréquence régulière suffisante pour que le cerveau et l'inertie des phénomènes entrant dans la vision, dont la persistance rétinienne, jouent leurs rôles dans l'illusion. Une animation est à peu près fluide à partir de 12 images par seconde.[264] Mais pour éviter un papillotement désagréable, la fréquence de 16 images par seconde s'impose comme un minimum. L'idéal étant d'avoir une cadence de 24 images par seconde pour obtenir une animation très fluide, cela demande

[263] André Martin, « Cinéma d'Animation », *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur: http://www.universalis-edu.com/

[264] Le nombre d'images par seconde (ou images à la seconde) est une unité de mesure correspondant au nombre d'images affichées en une seconde par un dispositif. Plus le nombre d'images est élevé, plus l'animation semble fluide. Lorsque l'on simule des paramètres physiques, l'augmentation du nombre d'images permet au cerveau de mieux appréhender ce qui se passe. Par exemple, il est plus facile de prédire la trajectoire d'une balle lorsque le nombre d'images est important. Ce phénomène devient inconscient à partir d'un certain nombre d'images, mais il participe à la sensation de confort perçue par l'utilisateur.

cependant beaucoup plus de temps. Aujourd'hui, utiliser des logiciels dédiés au *stop motion* permet notamment d'augmenter le nombre d'images par seconde.[265]

Revenons sur les définitions du terme « animation ». En effet, à partir du moment où celle-ci est devenue un domaine d'étude à part entière, les chercheurs se sont donnés la tâche de la définir pour comprendre sa dimension esthétique. En 1988, par exemple, Charles Solomona écrit un texte intitulé *Toward a definition of animation*[266] où il présente un vaste ensemble de techniques qui peuvent être considérées comme de l'« animation ». Il constate également que deux principes sont communs à toutes ces techniques et, de ce fait, peuvent servir comme éléments de base pour une définition du terme « animation » :

- l'imagerie est enregistrée image par image,
- l'illusion du mouvement est plutôt créée qu'enregistrée.

En 1989, Edward S. Small et Eugene Levinson publient un article intitulé *Toward a theory of animation*. [267] Malgré l'intitulé, cet écrit est plutôt une tentative de définition du terme « animation » qu'une étude théorique. À la fin du document, les auteurs concluent que l'animation peut être définie tout simplement par la pratique de base : l'image par image. Finalement, la définition donnée par Walt Disney nous semble la plus simple et la plus pertinente :

> « Le monde des dessins animés est celui de notre imagination, un monde dans lequel le soleil, la lune, les étoiles et toutes les choses vivantes obéissent à nos ordres. Nous cueillons un petit personnage dans notre imagination et, s'il devient désobéissant, nous le supprimons d'un coup de gomme nonchalant. Nos matériaux sont tout ce que le cerveau peut imaginer et que la main peut dessiner, toute l'expérience humaine : le monde réel de la paix et

---

[265] Rappelons qu'au cinéma, le nombre standard d'images par seconde est de 24 et à la télévision, il est de 25.
[266] Charles Solomon, « Toward a definition of animation », *The art of animation*, Los Angeles, AFI, 1988, pp. 9 - 12
[267] Edward S. Small et Eugene Levinson, « Toward a theory of animation », *The Velvet Light Trap,* Austin, 1989 p. 73.

de la guerre et les mondes de rêves, la couleur, la musique, le son et, surtout, le mouvement. »[268]

Au-delà de ces définitions, il faudrait également parler des nombreux textes d'André Martin, écrits dans les années 1950, qui ne cessent d'insister sur la différence entre les deux cinémas. En témoigne par exemple cet extrait d'un communiqué de presse écrit par le critique en 1956 : « à côté du cinéma de prises de vues directes, documentaire et romanesque [...], existe un cinéma de création totale qui échappe aux pièges inévitables du réel, et pour lequel chaque image du film [...] devient possibilité de création, d'art et d'invention[269]». Ou, la même année, un extrait du programme de la première exposition internationale du cinéma d'animation, expliquant que « Cinéma de prise de vue directe et Cinéma d'Animation [n'ont] plus grand-chose de commun, sinon leur profonde et secrète structure [270]».

Au milieu du XX^e siècle, le cinéma d'animation ou le film d'animation sont des termes revendiqués pour regrouper un ensemble de pratiques distinctes, d'une part la prise de vues réelles, associée à la représentation cinématographique traditionnelle, et d'autre part le dessin animé industriel, essentiellement américain. [271] En effet, les techniques utilisées pour l'animation d'images sont aujourd'hui de plus en plus compliquées et sophistiquées si bien qu'une définition uniquement basée sur la technique serait impossible. Il n'existe pas vraiment de mot qui puisse synthétiser les diverses méthodes de création d'images en mouvement.

Les premiers dessins animés

Comme nous l'avons déjà indiqué, le premier dessin animé sur support argentique de l'histoire du cinéma est l'œuvre de James Stuart Blackton : *Humorous Phases of Funny Faces,* sorti en avril 1906 et qui dure 3 minutes. Le dessin est tracé en blanc à la craie sur un tableau noir. La main de l'animateur dessine le portrait d'un jeune bourgeois au crâne dégarni, puis une jeune femme plutôt jolie. Les deux jeunes gens s'envoient des sourires et des clins d'œil. Rapidement, ils vieillissent. Le couple s'enlaidit. Le mari fume un gros cigare et souffle la

[268] Walt Disney dans préface de : Giuseppe-Maria Lo Duca, *Le Dessin animé,* Paris, rééd. Edition d'aujourd'hui, 1982, p.7
[269] André Martin, communiqué de presse écrit en 1956, cité par Bernard Clarens, *André Martin écrits sur l'animation 1,* Paris, Dreamland, p. 66
[270] *Ibid.,* p. 81.
[271] Dominique Willoughby, *Le Cinéma Graphique : Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numériqu*e, *op.cit.,* p. 30

fumée au nez de son épouse grimaçante. Elle disparaît dans un nuage épais, la main de l'animateur efface alors ce couple peu sympathique. Ce qui nous intéresse surtout dans cet ouvrage, c'est que les lettres du générique elles-mêmes sont animées. En effet, c'est le premier générique animé de l'histoire de la cinématographie, qui possède en plus (comme nous allons le voir dans la partie typographique de cette thèse) la première typographie cinétique du cinéma. Cependant, l'illustrateur français Emile Cohl (1865-1938), de son vrai nom Emile Courtet, est reconnu comme l'inventeur du dessin animé moderne. Âgé de 51 ans, il a créé *Fantasmagorie*, qui est considéré comme le premier dessin animé sur pellicule du cinéma. Produit par la société Gaumont, « ce film « à trucs », terme désignant à cette époque pour la firme les films d'animation, est projeté le 17 août 1908 au théâtre du Gymnase sur les Grands Boulevards à Paris. »[272]

Dans *Fantasmagorie,* Emile Cohl dessine à l'encre sur des feuilles de papier blanc des personnages semblables à ceux de James Stuart Blackton, mais avec le talent d'un dessinateur professionnel. Il fait un contretype du négatif (où les blancs sont noirs et les noirs sont blancs), de façon à donner l'impression que le dessin a été exécuté à la craie sur un tableau noir. De cette manière, il rend hommage à son modèle, Blackton, mais aussi au spectacle de foire et de music-hall, où le dessin à la craie amusait le public, en développant des formes inattendues qui se transformaient par rajouts successifs en d'autres formes amusantes. Au début du film, la main de l'artiste apparaît et se met à dessiner un clown trapéziste sur fond noir. Puis le personnage se transforme en d'autres personnages dans une forme humoristique. D'une durée d'1 minute et 40 secondes et réalisé image par image, Cohl dessine plus de mille dessins pour ce film, qui est considéré comme le premier « dessin animé cinématographique »[273]. Cohl avait travaillé de façon artisanale, sa caméra vissée sur pied, les quelque mille dessins du film étant fixés un à un sur une planche verticale, en se repérant sans doute avec des épingles. « Plus tard, il améliore le dispositif en créant le premier « banc-titre »

---

[272] Marc Azéma, *La Préhistoire du cinéma : Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Paris, éditions Errance, p. 281

[273] La précision s'impose car le dessin animé en fait est né deux fois. Une première fois en 1892, sous la forme du « Théâtre optique » d'un autre Emile (Emile Reynaud), dont les « pantomimes lumineuses » faisaient courir tout Paris au Musée Grévin trois ans avant l'invention du cinéma. Une lanterne magique projetait les superbes dessins de Reynaud sur une toile derrière laquelle se trouvaient les spectateurs. Les mouvements étaient simplifiés au maximum, la cadence dépendait de l'auteur puisqu'il actionnait lui même le long ruban de ses dessins sur de grosses bobines transparentes. Le « Théâtre optique » subira un coup fatal avec l'apparition du cinématographe des frères Lumière en 1895. La naissance du « dessin animé cinématographique » n'eut lieu que treize ans plus tard avec *Fantasmagorie*.

du cinéma »[274] qui en plus emploie un éclairage latéral afin d'améliorer la qualité de l'image. Avec le banc-titre, comme Dominique Willoughby l'écrit :

> « La rotation à 90° du dispositif de prise de vues cinématographiques fait passer celui-ci du filmage de la scène, ou du dessin disposé sur un chevalet, à celui du plan dessiné ou peint posé horizontalement, qui s'avérera utile non seulement pour filmer des dessins un par un, mais encore toutes sortes d'éléments, papiers découpés et menus objets, caractéristiques des animations de Cohl. Parfois dénommée « caméra verticale », cette disposition sera définitivement adoptée pour le cinéma graphique. »[275]

Effectivement, en plus des dessins animés, la prise de vue en banc-titre est employée aussi pour les trucages et les travaux en multi-plans. Ainsi en ce concerne notre sujet, les génériques et autres interventions écrites dans les films ont été effectués longtemps avec cette technique. Cette machine permettait des mouvements dans les trois axes. La caméra autorisait les travellings avant et arrière avec mise au point automatique et le plateau sur lequel était fixé le titre pouvait avoir des mouvements latéraux et verticaux.

La motion design

Le design graphique (ou graphisme) est la capacité à créer, adapter et développer des identités visuelles. Le design d'animation est l'art d'étendre cette identité à la production de contenus animés, audiovisuels et interactifs.

Le design d'animation, design animé ou cinétique, motion design ou motion graphics design est l'art de la conception graphique en mouvement par l'addition de la typographie, des graphismes, des vidéos, de la 3D, des sons. Plus simplement, c'est l'art de penser le mouvement d'un point de vue graphique et artistique avant de le penser d'un point de vue physique ou technique. C'est en fait l'art de donner vie au graphisme par l'animation. Ainsi, des caractères typographiques statiques entrent dans le monde de la motion design dès lors qu'ils s'animent.

---

[274] Marc Azéma, *la Préhistoire du cinéma : Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, *op.cit.,* p. 281

[275] Dominique Willoughby, *Le Cinéma Graphique : Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numériqu*e, *op.cit*., p.86

En réalité, le motion design est une pratique relativement nouvelle, mais vu les similitudes remarquables des caractéristiques de ce concept avec ceux de la conception des génériques de films (par certains aspects) il conviendrait ici de s'interroger sur les origines de ce concept. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que, peut-être, nous pouvons même remonter l'origine du motion design aux premiers génériques de films avec des premières formes graphiques décoratives animées ou des premières lettres cinétiques apparues sur l'écran du cinéma. Cependant, l'intérêt pour la motion design et la question de design cinétique dans les images cinématographiques peuvent être effectivement rattachés aux premières expériences d'abstractions cinématographiques.

Sans doute, les films géométriques abstraits *Rhythmus 21* réalisé par Hans Richter en 1921 et *Diagonal Symphony* de Viking Eggeling en 1924 peuvent être considérés comme des travaux précurseurs de motion design et peut-être même nous pouvons chercher ses traces dans les *Rythmes colorés* de Léopold Survage entre 1910-1915, où comme dans la motion design, l'accent est plutôt mis sur la dimension esthétique non-figurative et structurelle de l'œuvre au lieu de son aspect narratif. Sébastien Denis dans *Le Cinéma d'animation* cite un passage d'Apollinaire qui prophétise l'emploi courant des rythmes colorés :

> « Nous aurons ainsi hors de la peinture statique, hors de la représentation cinématographique, un art auquel on s'accoutumera vite et qui aura ses dilettantes infiniment sensibles au mouvement des couleurs, à leur compénétration, à leur changement brusque ou lent, à leur rapprochement ou à leur fuite, etc. » [276]

Rythmes colorés a été un projet de film d'animation fondé sur les rythmes sonores par Léopold Survage en 1912, pour lequel il effectue 200 compositions abstraites, qui le place à la fois parmi les premiers peintres abstraits et parmi les créateurs du cinéma en couleur. Autrement dit, les *Rythmes colorés* sont constitués d'éléments géométriques simples, de formes linéaires et circulaires en devenir, qui se combinent et se transforment en rencontrant d'autres formes.

Bien évidemment, ce film dans lequel on trouve une analogie entre la forme visuelle colorée et la musique anticipe le cinéma abstrait et expérimental, comme celui de Viking

[276] Sébastien Denis, *Le Cinéma d'animation, op.cit.*, 2007, p.57

Eggeling et Hans Richter [277] ; de notre côté nous pouvons le considérer comme une anticipation de la motion design ou encore de la conception du générique-graphique.

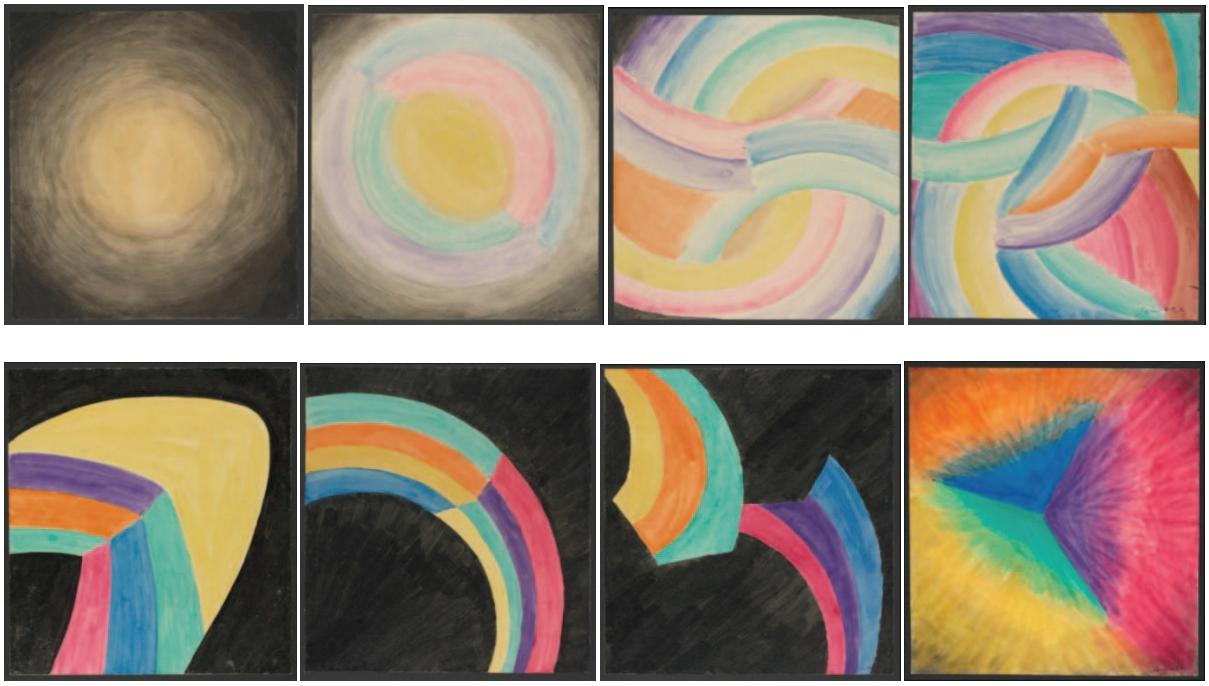


Figure 88 - *Rythme coloré*, Encre sur papier, Léopold Survage – 1913

Dans cette perspective, comme nous l'avons déjà indiqué, le réalisateur allemand, Oskar Fischinger a beaucoup influencé la conception des génériques animés avec ses films d'animation abstraits. Il faut citer également une autre figure importante de l'animation abstraite (particulièrement intéressante dans le cadre de nos recherches), Mary Ellen Bute, qui a fait des expériences sur des motifs abstraits animés et réalisé plusieurs courts métrages entre les années 1940 et 1950. Nous pouvons retrouver les traces de ses techniques dans la conception des génériques contemporains. Comme Oskar et les autres cinéastes intéressés par le mouvement des formes abstraites, Mary Ellen Bute était également convaincue des possibilités formelles offertes par l'animation de formes abstraites en synchronisme avec de la musique.

[277] Jean-Claude Marie, *Quand le film se fait musique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.29

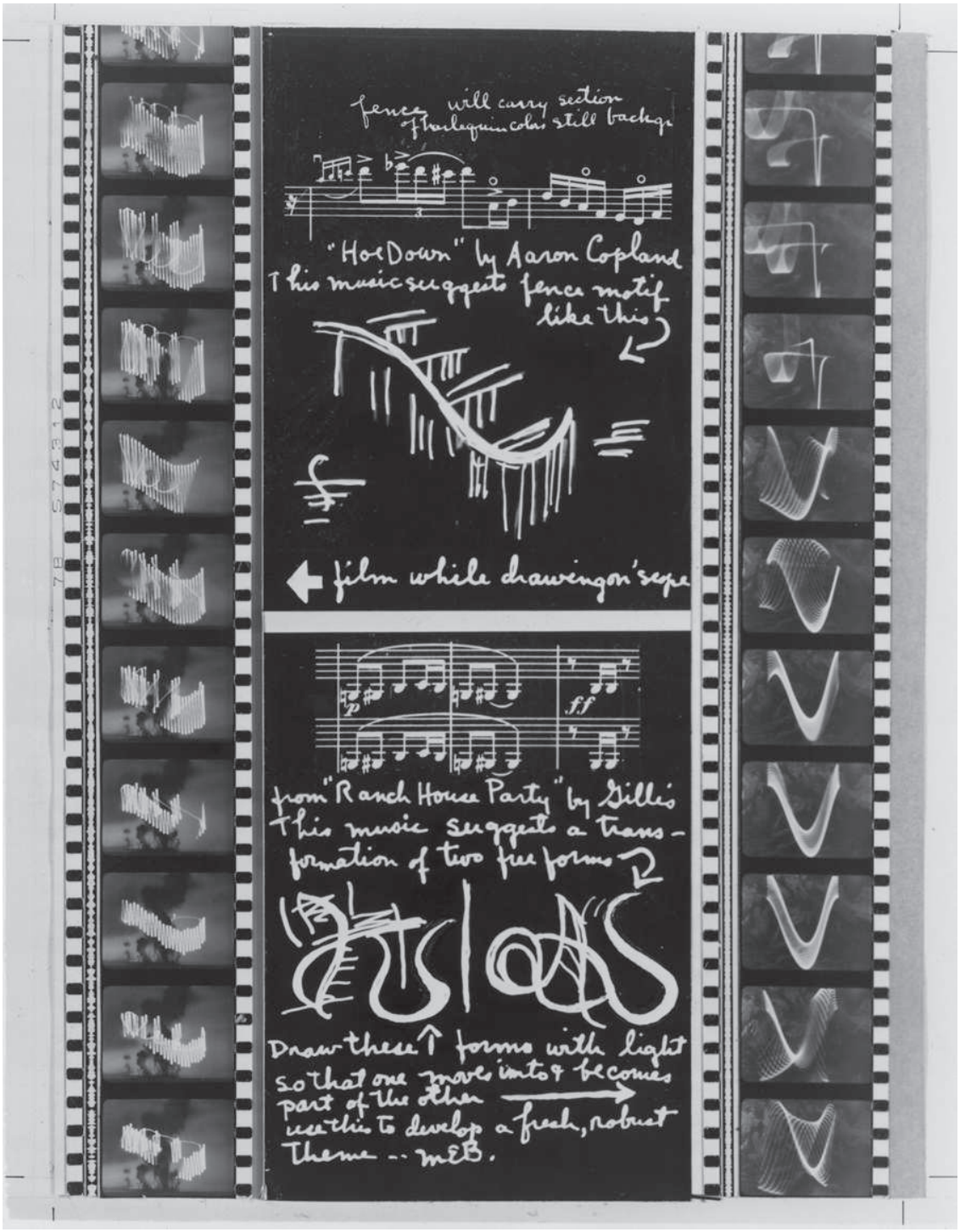


Figure 89 - Sketch pour *Abstronic*, Mary Ellen Bute, 1954 , 7 minutes, sur la musique de "Hoe Down" de Aaron Copland et "Ranch House Party " de Don Gillis

Concernant la technique particulière de son travail, Jan-Christopher Horak explique :

« Elle s'associa à Theodore Nemeth, jeune cameraman spécialisé dans les films industriels, pour réaliser toute une série de films d'animation abstraits.

> Grâce à un éclairage très contrasté, à la couleur et aux expositions multiples, Bute mit au point une efficace méthode d'animation en trois dimensions, calculant avec une précision mathématique la longueur de chaque plan et son mouvement interne, de manière à visualiser la musique d'accompagnement. »[278]

En 1939, Bute réalisa *Spook Sport* en collaboration avec Norman McLaren qui dessina, à l'encre et directement sur la pellicule, de petits symboles représentant des tombes, des chauves-souris, des cloches et des os. Ces figures agitées, nerveuses et bondissantes appartiennent au jeu visuel et rythmique propre au style de McLaren, mais la fluidité du mouvement, les spectaculaires harmonies de couleurs et l'utilisation très riche de la profondeur sont plus caractéristiques du style très personnel de Bute. [279]

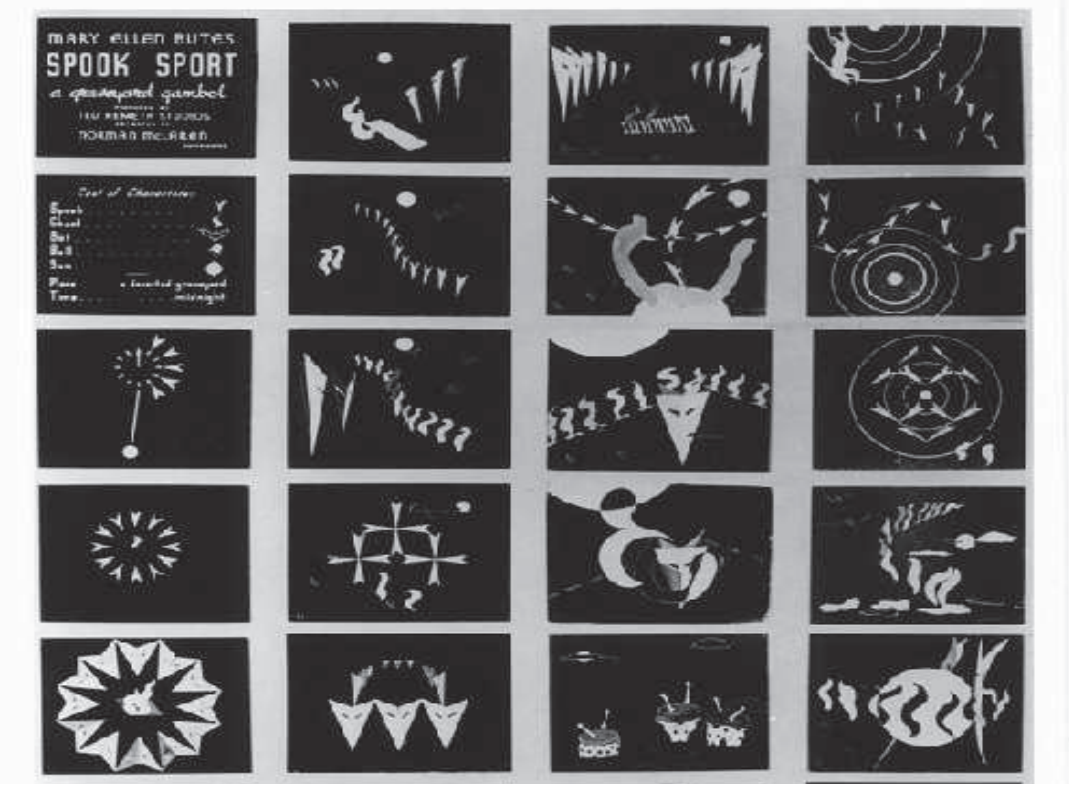


Figure 90- *Spook Sport* (1940)

[278] Jan-Christopher Horak, « La Première avant-garde cinématographique américaine », *De Marge de Hollywood : la première avant-garde cinématographique américaine* 1893-1941, Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 45

[279] Lauren Rabinovitz, « Mary Elle Bute », *De Marge de Hollywood : la première avant-garde cinématographique américaine* 1893-1941, op.cit., p. 152

Incroyablement créatif et inventif, Len Lye est également une figure majeure du cinéma expérimental international. Ces films représentent l'une des plus grandes réussites dans le domaine du cinéma expérimental.

Avec *A Colour Box* réalisé en 1935, il s'est imposé auprès de la critique internationale comme le pionnier d'un nouveau mode cinématographique et d'un nouvel art des images et des sons : le cinéma « *direct film* », réalisé sans caméra en peignant, grattant, imprimant les images directement sur la pellicule. Évidemment, « Lye est bien l'inventeur de ses techniques, puisqu'il les a découvertes pour lui-même et qu'il a utilisé le potentiel de chacune d'elles de façon non seulement exceptionnelle, mais aussi exhaustive, explorant toute une variété d'effets et de moyens, ne se contentant pas de peindre sur la pellicule, mais recourant également au pochoir, au grattage, à la technique du batik, etc. » [280]

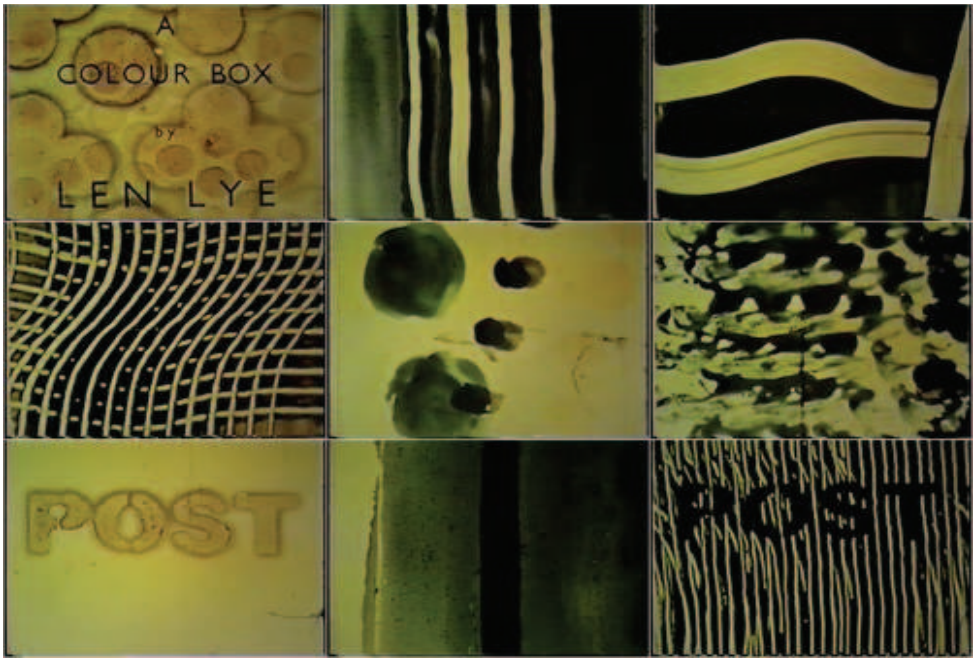


Figure 91- *A Color Box***,** Len Lye (1935)

Toutes les particularités du *direct film* tentent à rendre perceptible le défilement du film dans le projecteur, dont les textures graphiques matérialisent l'activité incessante. Ces séquences sont en général montées en accords et en harmonie avec une musique appelant la danse. Il a adossé sa pratique « directement au constituant de base de la synthèse, le

[280] William Mortiz, « Les Films de Len Lye dans le contexte du cinéma abstrait international », *Len Lye*, sous la direction de Jean-Michel Bouhours et Roger Horrocks, Paris, Centre Pompidou, 2000, p.53.

défilement intermittent du film dans le projecteur, amenant à son contact le geste du peintre et la peinture. »[281]

Len Lye utilise dans la majeure partie de ses films le grattage sur pellicule dont l'un des plus fameux est *Free Radicals*. Avec ce dernier, Len Lye s'impose comme l'un des maîtres du cinéma. Non seulement son support est analogique (la pellicule), mais aussi son travail est totalement manuel, avec un outil réduit à son strict minimum. À de nombreuses reprises, il a employé des instruments chirurgicaux, des pinceaux, des crayons, etc. pour créer des formes, des mots et des textures sur de la pellicule.

> « Len Lye, pionnier du film peint sans caméra, a rapporté que l'idée de dessiner et de peindre directement sur le film lui est venue au début des années 1920 en observant les effets fortuits des inscriptions manuscrites sur les amorces de films lors de leur projection, alors qu'il travaillait dans un studio de dessin animé en Australie. »[282]

D'autres cinéastes expérimentaux suivent Len Lye et utilisent également régulièrement cette technique, particulièrement Norman McLaren ou Harry Smith qui réalisent plusieurs films peints à partir de 1939. Le design cinétique continue à se développer dans les années quarante avec des artistes expérimentaux comme Norman Maclaren, cité plus haut, et Oskar Fischinger jusqu'à trouver un essor foudroyant à partir des années cinquante, notamment grâce à des concepteurs de génériques de films comme Saul Bass, Maurice Binder et Pablo Ferro. Inspiré par les approches du cinéma expérimental de l'époque, Bass, notamment dans ses premiers génériques, proposait des compositions quasiment abstraites. En effet, les influences du cinéma expérimental sur la conception du générique ne s'arrêtent pas à l'époque classique, on les voit également dans des génériques plus récents comme dans celui d'animation en stop motion, très original, conçu par David Daniels pour *Freaked* (1993), la comédie d'horreur américaine réalisée par Alex Winter et Tom Stern.

Comme nous allons le voir à la fin de cette thèse, Kyle Cooper, dans un contexte beaucoup plus moderne, applique ces techniques expérimentales, notamment celle du grattage et du dessin direct sur la pellicule. Il les a utilisées particulièrement dans le générique de *Se7en*

---

[281] Dominique Willoughby, *Le Cinéma Graphique : Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numériqu*e, *op.cit.,* p. 160
[282] *Ibid.,* p. 158

pour créer un style visuel singulier qui évoque parfaitement l'aspect psychique du film. Par la suite, nous allons expliquer comment Cooper a intégré des éléments caractéristiques de ces films expérimentaux dans l'art de la conception du générique.

Concernant les techniques de la motion design, en effet, à l'époque où les ordinateurs n'existaient pas, toutes les étapes du design cinétique dans un générique étaient faites à la main : les techniques d'animation traditionnelle, la surimpression sur pellicule, etc. Malgré les possibilités que l'on aurait pu croire très limitées vu les moyens, Saul Bass, par exemple, a fait preuve d'une créativité étonnante. Les supports sont aussi très différents les uns des autres : cela peut-être une vidéo, un fond en papier, des photos ou d'autres procédés photographiques (time lapse, etc., des images d'archives, des titres et articles de journaux, le tout animé et mélangé pour ne faire plus qu'un seul élément graphique qui donnera des indices sur le lieu, le temps et le sujet de l'histoire du film, en plus de remplir la fonction première d'un générique qui est d'en citer les participants.

Parallèlement, dès les années cinquante, la télévision commence à utiliser les techniques de la motion design afin d'animer ses logos et ses titres. Cela fait maintenant plus d'un siècle que ce système existe, mais il a littéralement explosé ces dernières années avec l'avènement du numérique et de logiciels dits de « compositing » comme After Effects, que l'on pourrait définir simplement comme le Photoshop de la vidéo. Aujourd'hui, les domaines d'application de la Motion design sont très larges, par exemple dans la publicité, les multimédias, les vidéo-clips ainsi que plus particulièrement dans le générique de film. À partir du moment où les éléments graphiques (quelles que soient les formes ou les lettres) se mettent en mouvement, le résultat du travail peut être considéré comme une approche de la motion design. Par cet aspect donc, la conception de génériques prend une place importante dans ce domaine. Grâce aux techniques de la motion design, il est possible d'animer de simples formes graphiques statiques, comme dans le générique de *Psychose* de Saul Bass ou celui de *Catch Me If You Can* de Kuntzel et Deygas, ou d'aider une photographie à reprendre vie. Il est possible par exemple de créer un monde de 3D avec des perspectives considérables à partir d'une illustration en 2D comme les styles du papier découpé numérique ou encore des livres pop-up en 3D.

Inspirés par certains techniques du dessin animé traditionnel comme le *cut-out* et le livre animé *pop-up* [283] et exécutés avec des logiciels comme After Effec, les animations en papier découpé numérique et livres pop-up en 3D ont des styles de la motion design qui sont devenus très tendance depuis quelque temps. Ils apparaissent surtout fréquemment dans les graphismes publicitaires. Par ailleurs, nous pouvons indiquer que les génériques en 3D style livres pop-up prennent leurs origines dans le fameux cliché du « générique-livre » que nous avons vu précédemment.

L'un des meilleurs génériques dans ce style est celui que Kuntzel et Deygas ont réalisé en 2010 pour le film *Le Petit Nicolas* de Laurent Tirard. Les illustrations ont été réalisées d'après les images originales, créées en 1950 par Sempé pour sa série *Le Petit Nicolas*.

Figure 92 – Générique de *Le Petit Nicolas* de Laurent Tirard réalisé par Kuntzel et Deygas (2010)

Comme les films publicitaires qui profitent énormément aux techniques du graphisme animé, les génériques des séries télévisées, qui cherchent à capter l'attention du public et qui veulent rester encore attractives malgré les diffusions régulières, multiplient également les différentes techniques de la motion design afin d'augmenter leur qualité visuelle. Il existe

[283] Un livre animé ou livre *pop-up* est un livre, généralement destiné aux enfants, dont les pages contiennent des mécanismes se développant en volume ou mettant en mouvement certains de leurs éléments.

donc de très nombreux génériques de séries télévisées et ce sujet mériterait une étude à part entière qui ne sera pas menée dans le cadre de cette thèse. Les techniques de la motion design et sa généralisation peuvent devenir tellement poussées avec l'inclusion de la 3D, que la limite entre effets spéciaux et motion design est parfois extrêmement ténue. C'est pourquoi, aujourd'hui, le motion designer se doit de développer une certaine polyvalence : être capable de sauter d'un logiciel vidéo 2D à un logiciel 3D, en faisant un tour par Photoshop, avoir des notions de sound design pour habiller ses vidéos de bandes sonores adéquates. C'est un artiste et un technicien complet, touche à tout, qui travaille parfois - et se doit de travailler- en collaboration avec des spécialistes (modélisateurs 3D, sound designers, acteurs …) afin d'atteindre le meilleur résultat possible. De même, il est très difficile de trouver la limite entre film d'animation et motion design. Bien que celle-ci reste encore floue, on la situe dans le fait que le film d'animation traditionnel met en scène une histoire dont les personnages s'expriment. La motion design peut elle aussi symboliser les personnages, mais ceux-ci ne s'expriment pas directement.

Les diverses techniques

En animation, chaque image est créée individuellement, la prise de vue réelle ou la numérisation n'étant le plus souvent qu'une étape technique visant à faire succéder à l'écran des matériaux inertes pour créer un mouvement. Un projet d'animation, même dans la forme de la réalisation d'un générique de film, est un énorme travail, très précieux. Sébastien Denis explique dans son ouvrage *Le cinéma d'animation* :

> Il « nécessite le découpage minutieux, le chronométrique des plans, la création du story-board, l'établissement des phases clés, l'intervallage, le traçage, le gouachage (aujourd'hui remplacé par des techniques numériques), bref la lenteur d'un travail graphique (en 2D ou 3D) ou artisanal (marionnettes, etc.). »[284]

Aujourd'hui les techniques classiques d'animation ont été débordées par une véritable explosion. Sans doute, leur variété offre une vaste gamme de possibilités créatives pour la conception du générique de film qui peut répondre au goût actuel du spectateur du cinéma contemporain. De plus, aujourd'hui, les métissages des différentes techniques d'animation peuvent aller encore plus loin, jusqu'à ce que la distinction des frontières entre le film réel et

[284] Sebastien Denis, *Le Cinéma d'animation, op.cit.,* p.9

l'animation ne puisse plus être possible. En effet, étant donné que la motion design, comme la matière la plus fondamentale de la conception du générique-graphique, est basée sur l'animation d'images, une connaissance basique de l'aspect technique de celle-ci semble nécessaire. C'est pourquoi nous allons essayer ici d'étudier brièvement les différentes techniques d'animation d'images. Ainsi à travers des exemples, nous verrons au fur et à mesure la manière dont elles ont été appliquées dans la conception des génériques de films.

En général, les génériques-graphiques utilisent des techniques d'animation image par image, en vues réelles ou virtuelles, non pas pour faire de l'animation, mais pour les possibilités visuelles spectaculaires et au-delà du réalisme que l'animation offre au générique.

Les prises de vues réelles

La technique traditionnelle la plus utilisée en dessin animé est constituée de décors peints sur papier, généralement à la gouache, l'acrylique ou l'aquarelle et des personnages et objets mouvants dessinés sur calques puis encrés et gouachés sur celluloïds (ou cellulose, feuilles transparentes d'acétate de cellulose). L'animateur dessine des positions clés et différents intervallistes dessinent d'abord des étapes clés intermédiaires, puis les intervalles nécessaires à l'animation complète.

Cette technique est en effet la plus fréquemment utilisée dans la réalisation des graphiques, notamment avant l'arrivée des technologies informatiques. Saul Bass est le premier concepteur à l'avoir utilisée dans la conception du générique, alors qu'auparavant, sauf pour des longs métrages de dessins animés, aucun film ne s'ouvrait avec une séquence en dessin animé. D'autre part, les techniques d'animation utilisées par Bass ont été fortement influencées par le nouveau mouvement dans l'industrie de la bande dessinée qui a favorisé une esthétique moderne et stylisée, basée sur l'école réaliste de Disney, ainsi que par les mouvements expérimentaux des films abstraits.

Pourtant, Saul Bass n'a pas été le seul à avoir appliqué cette technique dans les génériques de films. Il y a plusieurs concepteurs qui ont aussi réalisé des génériques remarquables en dessins animés traditionnels. Concepteur et fondateur du studio d'animation Kurtz & Friends, à Burbank, Bob Kurtz est connu à travers ses génériques en dessin animé depuis les années 1990. En 1991, il a remporté l'*Annie Award* pour ses contributions à l'art du dessin animé. Ses génériques sont souvent narratifs, avec un style de caricature et, parmi les meilleurs d'eux, nous pouvons citer *Max Dugan Returns* de Herbert Ross en 1983 (qui a été son premier

générique), *Four Rooms*, le film à sketches américain de 1995 ou encore *Honey, I Blew Up The Kid* réalisé par Randal Kleiser en 1992.

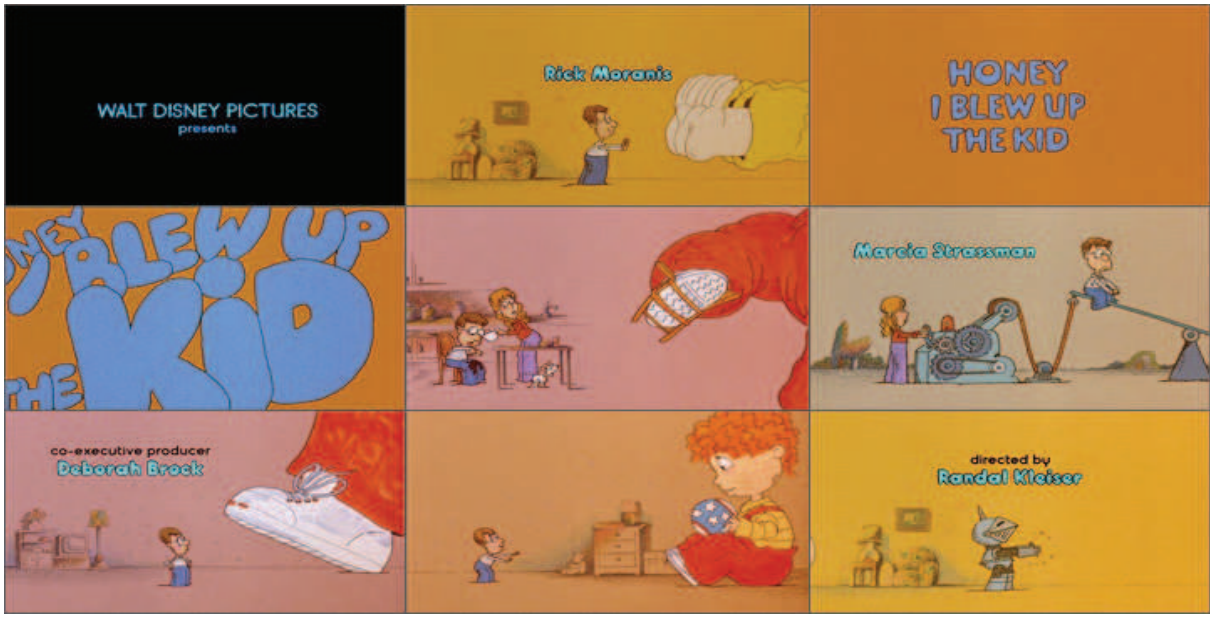


Figure 93 - Générique de *Honey, I Blew Up The Kid* de Randal Kleiser, réalisé par Bob Kurtz (1992)

Grand concepteur de génériques de films italiens, Iginio Lardani réalisait également ses génériques en dessin animé. Designer autodidacte avec un grand intérêt pour la peinture, il a dessiné les ouvertures iconiques des célèbres westerns de Sergio Leone comme *A Fistful of Dollars* (1964), *For a Few Dollars More* (1965), et *The Good, the Bad and the Ugly* (1966).

Aujourd'hui pourtant, dans la conception des génériques, le dessin animé celluloïd est définitivement remplacé par la technique numérique. D'ailleurs, elle n'est pas la seule technique de dessin animé utilisée dans les génériques. Nous pouvons citer également le dessin de personnages directement sur des feuilles de papiers, souvent coloriés à la craie ou aux crayons de couleur ou encore dessinés directement sur les pellicules ou grattés. En outre, il existe aussi d'autres techniques traditionnelles utilisées dans les génériques, plutôt basées sur les manipulations des objets 2D, comme l'animation de papiers découpés (ou *cut - out*),[285] la pâte à modeler en relief et le sable. Il faut indiquer aussi celles de l'animation

[285] Le papier découpé fait partie des techniques d'animation plane. Il s'agit de fabriquer et/ou d'assembler des morceaux de papier en tout genre (dessins, photographies, journaux, affiches) pour créer des personnages, des objets ou des décors. Les papiers sont disposés sur un plateau, sous une caméra fixe. On les déplace petit à petit, en photographiant chaque étape des mouvements. En plus, comme une marionnette, un personnage en cut-out est fait à partir de plusieurs parties indépendantes, telles que des mains, des bras, d'une tête, des jambes et des pieds.

traditionnelle en relief ou en 3D, regroupées dans le cadre de l'animation en volume (ou stop-motion), et qui se réalisent à partir de prise de vues réelles et image par image. Pendant des années, toutes ces techniques ont été appliquées de manière hybride ou indépendamment dans la réalisation des génériques de film. Par ailleurs, comme nous allons l'expliquer plus précisément par la suite, de nombreux génériques remarquables ont été réalisés avec les techniques de l'animation de volumes ou stop-motion. En effet, grâce à une vaste variété comme l'animation des figures, des objets, de la pâte à modeler en volume, du cut-out en volume, etc., le stop-motion offre aux concepteurs de génériques, une énorme possibilité de créations. En 1936, *Show Boat* de John Harkrider est le premier générique de film réalisé en technique de *cut-out*. Ici nous voyons des caractères découpés qui tournent sur une surface rotative tout en portant des bannières de carton sur lesquelles le titre et les crédits ont étés inscrits. C'est en effet comme si les caractères défilaient devant la caméra. Au fond, on peut voir les ombres d'une roue à aubes et un bateau.

Ce générique est en effet très important, car comme nous l'avons indiqué, c'est la première fois que la technique de *cut-out* particulièrement en forme de 3D sera appliquée. Comme nous l'avons expliqué précédemment, aujourd'hui, inspiré par l'esprit des livres animés *pop-up*, le style de générique en *cut-out* en 3D est devenu très tendance et se produit souvent à la base de dessins faits à la main ou de photos qui s'animent avec l'intervention de logiciels de motion graphique. Le générique de *Show Boat* peut être effectivement considéré comme à l'origine de cette tendance actuellement numérique de la motion design.

Ces pièces sont liées ensemble en des points de jointure permettant ainsi l'animation du personnage comme des cordes déplaceraient des marionnettes.

Figure 94 – Générique de *Show Boat,* John Harkrider (1936)

Le stop-motion ou l'animation en volume

Le stop-motion, aussi appelé animation image par image ou animation en volume, est une technique d'animation qui permet de créer un mouvement à partir d'objets immobiles. Elle consiste à déplacer légèrement les objets entre chaque photo. Bref, le stop-motion regroupe tout ce qui est filmé image par image sans pour autant être du dessin animé. Le principe est simple : une scène constituée d'objets est filmée à l'aide d'une caméra capable de ne prendre qu'une seule image à la fois (une photographie sur pellicule de film). Entre chaque image, les objets de la scène sont légèrement déplacés. Lorsque le film est projeté à une vitesse normale, la scène semble animée. Cette technique est l'une de celles qui ont été beaucoup utilisées dans la réalisation de génériques de films. De nos jours, elle a tendance à être remplacée par l'animation en 3D, parce qu'elle est très contraignante. Cependant, certains réalisateurs reprochent à la 3D sa froideur d'expression, tandis que d'autres décident de mélanger les deux techniques. Par exemple comme nous allons le voir plus loin, Kyle Cooper, dans la série télévisée d'*American Horror Story : Freak Show* (2014), mélange des techniques d'objets animés de stop-motion avec des images filmées réelles ainsi que des images de synthèse.

The Parent Trap est un film américain des studios Disney, réalisé par David Swift, et sorti en 1961. Il possède un générique très créatif, avec un mélange des techniques de stop-motion

comme l'animation des poupées, celle des objets et même des papiers découpés. Pourtant les textes ici ont été ajoutés en surimpression sur le fond des images animées.

Figure 95 - Générique *The Parent Trap,* 1961

En 1993 *Freaked* de Tom Stern et Alex Winter est une comédie d'horreur américaine qui possède un générique super coloré et unique dans le genre de stop-motion, effectué en technique de *Starta-cut* et qui est une animation en pâte à modeler particulièrement impressionnante.

Figure 96 – Générique de *Freaked,* 1993

Par ailleurs, le réalisateur de ce générique, David Daniels est un spécialiste de la technique *Starta-cut* qui consiste à créer des formes à l'intérieur d'un rouleau. Cette forme d'animation est également appelée *stratcut* ou *straticut*. Un pain ou rouleau de pâte à modeler est formé, réunissant plusieurs colombins, qui, vus de profil, constituent un dessin. Chaque prise de vue correspond à une strate de ce volume, c'est-à-dire qu'entre chaque prise de vue une portion du volume est tranchée, dévoilant la déformation du dessin de départ. Autrement dit, quand on coupe ce rouleau tranche par tranche et qu'on le filme image par image cela donne du mouvement à ses formes.

Figure 97 - Une sculpture de David Daniels à trancher.

Cette technique se rapproche de la peinture animée. De la pâte est étalée sur une surface plane, puis rerépartie entre chaque prise. La scène ne possède que deux dimensions, comme un tableau animé, mais a une texture différente. *Starta-cut* est utilisée dans les formes plus libres, par exemple pour figurer la mer dans des plans larges. Cette technique a été expérimentée dans les années 1920 par l'allemand Oskar Fischinger, pionnier de l'animation de cire et de pâte à modeler, et revisitée dans le milieu des années 1990 par David Daniels, qui l'utilisait dans des formes plus figuratives.

Notons que les premières expériences d'animation en pâte à modeler furent réalisées par Art (Arthur) Clokey dans les années 1950 qui l'amenèrent à créer le célèbre personnage vert Gumby dans son court métrage *Gumbasia* en 1953. Cette technique, appelée en anglais *Clay-animation* (contraction de *Clay*: argile, et *animation*), inclut un élément scénique déformable, figure, personnage ou décor, fait d'une substance malléable et élastique, comme la pâte à modeler Plasticine ou certaines matières latex. Considéré donc comme le pionnier de la stop motion à base de pâte à modeler, Art Clokey a réalisé en 1965 deux génériques d'ouverture très originaux pour les films, *Dr. Goldfoot and the Bikini Machine* de Norman Taurog et

How to Stuff Wild Bikini de William Asher. La typographie cinétique à base de pâte à modeler est particulièrement fascinante dans ces deux génériques.

Figure 98 – Générique de *How to Stuff Wild Bikini,* 1965

Comme dernier exemple de la stop-motion, citons le générique très original de *Dinner for Schmucks* (2010) de Jay Roach, réalisé par Joel Venti qui amène le spectateur dans un univers fantastique avec des scènes de maquettes très impressionnantes. Un coffret en bois s'ouvre et on voit à l'intérieur un ensemble de minuscules accoutrements. Puis plusieurs tableaux vivants, des petites saynètes avec des souris empaillées dans des clichés romantiques s'enchaînent, alors que les dernières retouches sur ces scènes sont en train d'être effectuées délicatement. C'est comme si nous assistions au procédé de la production d'un dessin animé en poupée. Étant donné que nous voyons la main de l'animateur dans les scènes filmées, ce générique est en effet un mélange de film réel et d'animation de poupée.

Figure 99 – Générique, *Dinner for Schmucks,* 2010

L'animation numérique

> « Aujourd'hui le cinéma est devenu un art majeur, une synthèse parfaite des arts classiques et des médias périphériques (dessin, théâtre, musique, écriture…). Mais il n'a pas fini d'évoluer vers de nouveaux horizons qui, bénéficiant des acquis des nouvelles technologies en perpétuelle gestation (virtuel, relief), vont bouleverser les règles mêmes du récit (réalité augmentée, immersion, impressions olfactives…) et de l'art en général. »[286]

Les années quatre-vingt ont été celles du véritable essor de l'animation numérique. Entre photoréalisme et abstraction géométrique, œuvres d'auteur et « bandes de démonstration » (ou *demo reels* en anglais), animations courtes de fiction et effets spéciaux dans les films de science-fiction et évolutions de techniques d'animation et de rendus d'images, l'animation numérique voit s'accentuer progressivement la diversification des styles et des applications.

De nos jours, la plupart des films d'animation faits à la main, que ce soit en 2D ou en 3D[287], ne sont plus qu'une minorité. En effet, de nombreuses technologies se sont développées ces dernières années, comme l'informatique, qui contribuent pour une grande part au

[286] Marc Azéma, *La Préhistoire du cinéma : Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, *op.cit.,* p. 289

[287] Trois dimensions ou tridimensionnel ou 3D sont des expressions qui caractérisent l'espace qui nous entoure, tel que perçu par notre vision, en termes de largeur, hauteur et profondeur. Le terme « 3D » est également utilisé pour désigner la représentation en images de synthèse (numériques).

progrès de l'animation. L'animation numérique est une technique de simulation de mouvement par ordinateur qui utilise des « modèles » pour créer automatiquement des suites d'images numériques qui donnent l'illusion de mouvement. Au-delà du simple traitement électronique de l'image, l'ordinateur permet aux artistes de créer de toutes pièces un personnage, un paysage, une scène entière dans ses deux ou trois dimensions et de simuler le mouvement de tous les éléments de l'image. L'ordinateur permet aux artistes de réaliser des hybridations d'images numériques et d'images réalisées avec des techniques traditionnelles (dessin, peinture, photographie, cinéma, vidéo), ainsi que l'exploitation de n'importe quelle donnée issue du monde réel (sons, mouvements, lumières, etc.). Tous ces nouveaux champs d'expérimentation vont être explorés par des artistes de l'art vidéo, de la publicité, du cinéma d'animation ou à effets spéciaux, des jeux vidéo, dans les programmes télévisés et les génériques du film.

Les premières images numériques (ou images de synthèse) ont été conçues dans les années 1960, avec les « premiers » ordinateurs. Plus précisément c'est en 1963, lorsque l'américain Ivan Sutherland met au point le premier logiciel graphique en utilisant un stylo optique. Les premières techniques d'image de synthèse sont utilisées dans le secteur de l'automobile, donc dans un domaine industriel. En 1975 fut créée l'une des plus célèbres images de l'infographie, « la théière » [288], devenue depuis un objet classique de tests pour les applications 3D. Jusqu'aux années 1980, peu de personnes abordaient ce domaine en raison des coûts du matériel et le financement d'un dessin animé n'était même pas concevable. Mais la technique s'est développée en s'améliorant pour devenir plus abordable et accessible. L'apparition des ordinateurs personnels, comme IBM-PC en 1981, et l'Apple Macintosh en 1984, a généralisé l'utilisation de la 3D.[289]

À partir des années 1990, les images de synthèse en 3D se démocratisèrent et se développèrent de façon importante, avec notamment l'arrivée de matériels plus puissants permettant le temps réel, comme des cartes graphiques dans les ordinateurs et les consoles de

[288] La théière de l'Utah (*Utah teapot* ou *Newell teapot*), créé par un pionnier de la synthèse d'images, Martin Newell, à l'université de l'Utah. La théière qui a servi de modèle repose maintenant au Boston Computer Museum, près d'un ordinateur qui reproduit son image en trois dimensions. Michel Marinie, « Une histoire du cinéma », https://sites.google.com/a/ebasics.net/top-cinema/histoire.

[289] Michel Nachez, « Les créateurs d'images de synthèse : *communautés*, modèles économiques, processus d'auto-formation », *Communautés Virtuelles: La Société Terminale*, Collection (Futurs Indicatifs) dirigée par Patrick Schmoll, Strasbourg, Néothèque, 2011, p. 218

jeux comme la PlayStation, la Dreamcast, etc. Reproduites par ordinateur, les images de synthèse peuvent servir pour la réalisation des animations en deux ou trois dimensions.

En dehors de la question des images composites et des techniques hybrides, il existe généralement deux principaux types d'animation numérique : l'animation par l'image de synthèse bidimensionnelle ou 2D et l'animation par l'image de synthèse tridimensionnelle ou 3D. Dans l'animation en 2D, les images ont une apparence plate et elles évoluent dans un espace bidimensionnel. Alors que dans l'animation en 3D, les images ont un volume et évoluent dans un espace tridimensionnel.

Les techniques d'animation en 2D

Une animation est bidimensionnelle ou en 2D lorsque le modèle mathématique qui a permis de la créer est défini dans un espace à deux dimensions. Autrement dit, dans l'image de synthèse 2D la description mathématique de la morphologie de l'objet se fait selon ses coordonnées X et Y. L'objet simulé a une apparence plate et il évolue dans un espace bidimensionnel. L'artiste compose l'animation sur un plan bidimensionnel qui simule la feuille de papier du dessinateur ou la toile du peintre. Cet espace dit « virtuel » n'existe que sous une forme numérique, simulée par un logiciel sur l'ordinateur. Il est complètement vide et il n'est possible d'y voir une quelconque forme qu'après l'avoir construit. Il a été conçu comme un espace à deux dimensions dans lequel tous les points et contours des objets simulés, appelés modèles 2D, sont créés, placés et calculés selon un repère XY. De ce fait, tout modèle 2D est constitué de points possédant chacun un couple de coordonnées permettant de le définir et le situer géométriquement dans l'espace de synthèse 2D. Les procédés de création en synthèse d'images 2D simulent les opérations graphiques du dessin, de la mise en couleur et de la peinture. Étant donné que l'artiste travaille dans le plan, tout changement dans l'angle de vue ou dans la composition de l'image revient, soit à redessiner, soit à déplacer des fragments de figures à deux dimensions.

La synthèse d'image 2D n'est pas une technique de remplacement ni d'automatisation des procédés. En effet elle n'est pas non plus une technique classique, seulement pour les créations complètement numériques, car en plus elle offre à l'animation la possibilité d'intégrer et de métisser les différentes techniques comme l'animation traditionnelle et celle d'images de synthèse 2D ou 3D dans le but de créer des images composites ou hybrides.

Il arrive souvent aujourd'hui que le dessin fait à la main soit réalisé sur papier, ou calque, puis numérisé de différentes façons, par un scanneur, une caméra DV ou un appareil photo numérique. Le coloriage et le *compositing* sont ensuite généralement faits sur ordinateur. C'est que l'on appelle l'animation assistée par ordinateur. Dans ce cas, il est même assez fréquent que les décors en couleur soient également faits sur papier, puis numérisés, ou bien que les objets et personnages animés soient déjà coloriés sur papier. En bref, les différentes possibilités de mixtures numérique/analogique sont très nombreuses. Mais d'autre part, il est possible également que toute la procédure soit complètement numérique, par exemple à travers un dessin réalisé par le biais d'une tablette graphique.

Dans l'animation assistée par ordinateur, la création du mouvement est réalisée avec des techniques traditionnelles faites à la main. L'ordinateur intervient principalement comme une aide dans l'automatisation de certains processus de production afin d'améliorer la vitesse et le coût de production. Dans ce genre d'animation, les dessins de bases et aussi les décors, sont réalisés à la main puis numérisés de nombreuses manières avec le scanner. Pour obtenir un effet plus réel, de nombreux logiciels sont utilisés pour travailler sur l'image et améliorer les dessins. Effectivement plus rapides, ces possibilités technologiques offrent un véritable gain de temps et d''argent dans l'industrie de l'animation d'images. À la fin des années quatre-vingt, nous remarquons quelques artistes qui exploitent l'animation de personnages traditionnels sur celluloïd et en 2D. Ils utilisent l'ordinateur également pour la conception de mouvements de caméra impossibles à obtenir avec des techniques traditionnelles. Les concepteurs de générique, afin d'augmenter les valeurs visuelles de leurs travaux profitent également des possibilités numériques, soit indépendamment, soit en mélangeant avec les techniques des dessins animés traditionnelles. En 2002, Steven Spielberg a demandé aux créateurs français Olivier Kuntzel et Florence Deygas de réaliser le générique du film *Catch me if you can*. Les caractères ont été créés avec des petits tampons de caoutchouc puis animés sur papier. Les dessins ont ensuite été numérisés pour être animés sur ordinateur. D'ailleurs, ce générique de 2 minutes et 40 secondes est considéré comme l'un des plus réussis dans la conception des génériques d'animation contemporains. Cette séquence plonge le spectateur dès la première image dans l'ambiance sixties de l'histoire, sans jamais dévoiler l'intrigue, la suggérant simplement, et nous entraîne dans des plans colorés et géométriquement stylisés où se pourchassent des silhouettes blanches ou noires, découpées et animées en 2D. Les polices de caractères utilisées pour la typographie sont basées sur les variations de la famille de typo

« Coolvetica ». Dans cet ouvrage graphiquement et musicalement[290] abouti, grâce à la mobilité de ses motifs, à ses couleurs pop acidulées et au découpage linéaire de « l'écran divisé », ce générique presque numérique évoque les meilleurs de Saul Bass des années cinquante. Le jeu parfait de l'intégration des lettres et des images en sont une fine et élégante réminiscence. De plus, les éléments narratifs que l'on voit successivement (aéroport, poursuite de voitures, administration, neige…) présentent le scénario avec une limpidité parfaite, tout en imprimant une esthétique culturellement identifiable.

Comme nous l'avons déjà indiqué, il est possible que des techniques de synthèse d'images soient utilisées pour simuler toutes les étapes du processus d'animation, depuis la modélisation d'objets aux mouvements de caméra, en passant par la mise en couleur et l'éclairage. Il s'agit d'animation totalement créée par ordinateur. Les animateurs traditionnels, jadis les plus méfiants, ont aujourd'hui évolué vers le numérique comme le photographe, réalisateur et animateur Bernard Dublique qui explique :

> « Autrefois j'étais contre l'idée d'utiliser l'informatique pour faire de l'animation parce que j'aurais craint d'être confiné dans un style. Les machines simplistes et la qualité de logiciels (pas prévus pour le dessin) imposaient des rendus trop schématiques. Depuis quelques années c'est différent […] j'ai donc remis en question ma position initiale et l'ai adoptée. On peut retrouver aujourd'hui le coup de crayon traditionnel d'un animateur, les tablettes graphiques sont performantes. Le trait, le style que l'on a en dessin traditionnel sont respectés. »[291]

Depuis une quinzaine d'années, la technique numérique est devenue la base de la réalisation d'un dessin animé. Effectivement, puisque désormais il est possible de tout faire, ou presque, à l'aide d'un ordinateur, l'utilisation des cellulos est considérée d'emblée trop longue et inutile. L'ordinateur permet de simuler le dessin animé grâce aux techniques de synthèse d'images 2D et ceci sans les contraintes physiques des techniques traditionnelles.

---

[290] La partition musicale de John Williams accompagne avec maestria la rythmique et le changement des scènes.
[291] Edmond Couchot, *La Technologie dans l'art* : *De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 95.

L'animation numérique en 3D

L'animation 3D est une technique d'animation numérique équivalente à l'animation en volume dans un monde virtuel. C'est une œuvre artistique complexe qui dépend de la maîtrise de multiples procédés. L'illusion se façonne autour de la création d'un univers et de personnages à la fois surprenants et d'une réalité presque palpable. Derrière la puissance des ordinateurs et des logiciels, le formidable génie humain a permis d'accéder à un rêve : donner la vie à une matière technologique plutôt abstraite au départ et mettre en place des histoires sans limitation pour l'imagination ; c'est pourquoi limiter l'univers de la 3D à une vision simpliste serait une erreur. L'évolution des technologies numériques de l'image a révolutionné les secteurs du divertissement et du spectacle. Animation, jeux vidéo, cinéma, publicité... les images de synthèse 3D envahissent notre quotidien visuel.

Parmi les principales techniques d'animation d'images de synthèse 3D se trouve l'animation par images clés ou *keyframe,* qui est une méthode d'animation dans laquelle l'animateur construit une suite de positions particulières des objets en mouvement, celles qui sont intermédiaires étant calculées. L'animateur a ainsi le contrôle direct sur les positions, la forme et le mouvement des entités à animer. La capture du mouvement ou de l'animation par détection est une méthode plus réaliste et qui est utilisée avec plus de succès pour l'animation des personnages. Avec cette méthode, des capteurs sont placés sur une personne vivante et les données produites par le mouvement de celle-ci sont appliquées sur le personnage en 3D.

En ce qui concerne les précurseurs de l'animation numérique au cinéma, comme nous l'avons indiqué « la plupart des premières utilisations de l'image numérique ne relèvent pas du cinéma, ni même de l'art en général. Ce sont d'abord des expériences à vocation scientifique, des dessins programmatiques, qui sont à l'origine des premières images de synthèse. » [292] La rencontre entre le cinéma et l'ordinateur se fait dans les films de science-fiction des années soixante et soixante-dix. Mais il faut attendre les années quatre-vingt pour que les expérimentations avec l'ordinateur donnent lieu à un véritable système d'innovation et de recherche au niveau technologique, scientifique et économique. Dans l'histoire de l'image de synthèse au cinéma, Michael Crichton mérite une place importante. Son premier long métrage cinématographique, *Westworld* (1973), est aussi l'un des premiers films à utiliser la technologie numérique.[293] *Futurworld* réalisé par Richard Heffron en 1976, la suite de

[292] Philippe Lemieux, *L'Image numérique au cinéma*, Montréal, Les 400 coups, 2002, p.17.
[293] *Ibid.,* p.18.

Westworld, et *Looker* (1981), du même Michael Crichton, contiennent tous deux quelques images numériques. Dans les deux cas, « ces images sont présentées à l'aide de moniteurs télévisuels faisant partie de l'univers fictionnel du film. Autrement dit, les toutes premières images numériques au cinéma représentaient justement des images numériques dans le contexte du film lui-même. » [294]

Pourtant, il est intéressant de noter qu'en vérité, la technologie qui s'apparente au numérique fait son entrée dans le monde du cinéma dans les années cinquante à travers le générique du film. L'un des premiers films à faire appel à l'ordinateur a été *Vertigo* d'Alfred Hitchcock en 1958, où Saul Bass, dans son générique, met en avant le motif de la spirale.

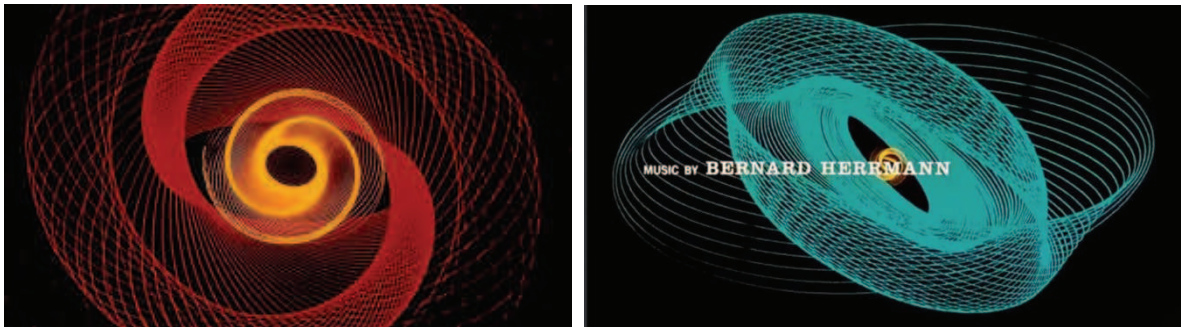


Figure 100 – Plans du générique, *Vertigo,* 1958

L'animation de cet élément graphique a été réalisée par la technique « slit-scan » [295] de John Whitney [296] à l'aide d'un programme informatique développé par Larry Cuba, artiste de l'animation numérique. John Whitney, qui travaillait avec Bass, lui avait déjà fourni nombre de ces images pour des génériques de programmes commerciaux destinés à la télévision,

---

[294] *Ibid.,* p.19

[295] Un procédé photographique et cinématographique, dans lequel on intercale un masque mobile (où une fente a été découpée) entre la caméra (ou l'appareil photo) et le sujet à photographier. Utilisé classiquement dans la photographie statique, pour obtenir des flous et des déformations, le slit-scan a été perfectionné pour entrer dans la création d'animations spectaculaires. Il permet d'obtenir un flux multicolore de type psychédélique, qui entraîne le spectateur dans un dédale lumineux changeant. À propos de son origine, il apparaît que c'est le photographe et peintre Français Jacques Henri Lartigue qui fut le premier à utiliser ce procédé dans un cliché pris le 26 Juin 1912 lors du Grand Prix du Circuit de la Seine.

[296] Pionnier du graphisme par ordinateur, le génie de John Whitney en 1957-58 a donné l'une de ses plus belles inventions: il transforme en appareil de prise de vue un système de visée sol-air ayant servi pour la lutte anti-aérienne pendant la Deuxième Guerre Mondiale et récupéré dans un surplus de l'armée. C'est avec cette mécanique complexe qu'il met au point des procédés d'impression optique de la pellicule à « contrôle de mouvement » (*motion control*) aux noms barbares de « dérive graduelle » (*incremental drift*) et de « balayage de fente » (*slit scan*). L'artiste peut ainsi réaliser des motifs géométriques extrêmement fins et réguliers, fixes ou animés, comme des rosaces ou des canevas dont les formes complexes rappellent les graphes d'un oscilloscope. Premier système permettant de composer des images sur film selon un programme pré-établi, l'ordinateur « analogique » de John Whitney ouvre à la fin des années cinquante une voie inédite dans l'histoire des arts plastiques. Il préfigure aussi, sous une forme primitive, ce que l'on fait avec les ordinateurs graphiques numériques d'aujourd'hui.

comme celui des automobiles Chrysler. Saul Bass saura mettre en valeur les motifs géométriques de John Whitney en les associant à l'atmosphère inquiétante du chef-d'œuvre d'Alfred Hitchcock.

La technique « slit-scan » a continué d'être exploitée pendant plusieurs années dans de nombreuses productions commerciales ainsi que dans des longs-métrages, comme pour le générique de *The Glass Bottom Boat* de Frank Tashlin en 1966.

Figure 101 - Jacques Henri Lartigue, premier cliché par slit-scan**,** 26 Juin 1912

D'ailleurs, notons que John Whitney, considéré comme le pionnier en matière de graphismes par ordinateur et de l'art informatique, fut le premier homme, avec l'aide de son frère, à convertir des calculs informatiques en unités graphiques.[297]

Pourtant, au niveau de la vidéo, l'histoire du « slit-scan » prend ses sources avec Jordan Belson, cinéaste expérimental et peintre, né aux États-Unis en 1926. Parmi les 35 films qu'il a réalisés, le site internet Cinematheque.fr, rapporte que le célèbre Stanley Kubrick eut l'idée de reprendre et d'incorporer le « slit-scan » pour créer de nouveaux effets spéciaux pour son film

[297] L'historien William Moritz explique que : «John met au point un système optique d'impression sur film 8 mm permettant de contrôler la fabrication d'images abstraites animées ; et les deux frères de concocter leurs premières séries d'animations muettes à base de cercles et de lignes: Twenty-Four Variations (1940). Plus tard, John fabrique une imprimante optique pour films 16 mm ainsi qu'un générateur de sons variables à base de pendules destinés à combiner musique et images. De 1943 à 1944, les frères Whitney vont sortir de cet appareillage la série de *Films Exercices* qui, en 1949, remportera le premier Prix du premier Festival de film expérimental en Belgique. » (Jean Segura dans *Libération culture*, 1997 consulter online : http://www.liberation.fr/culture/1997/04/18/cinema-a-la-cinematheque-cloture-ce-soir-de-la-petite-histoire-de-l-abstraction-geometrique-avec-le-_202370)

2001: À Space Odyssey, (1968) en ayant visionné le court métrage *Allures* de Jordan Belson. Ce genre d'effets, à l'heure du numérique, est devenu plus facile à réaliser par animation informatique. Notons que, en plus, *2001: A Space Odyssey* est l'un des premiers films qui possède un générique numérique.

Dans ce fameux film de science-fiction, un grand nombre d'effets spéciaux sont signés Douglas Trumbull, notamment la séquence d'hallucinations visuelles lors de l'arrivée sur Jupiter. Ancien assistant de Whitney, Douglas Trumbull, lui aussi l'un des pionniers des effets spéciaux visuels dans les années 1970, utilisera pour cette séquence une variante de la technique du « slit-scan » inventé par John Whitney. Il a repris le principe du « slit-scan » pour en élaborer une version plus importante et plus complexe permettant de faire notamment - et pour la première fois au cinéma - des images artificielles en 3D. Le résultat est stupéfiant et la séquence une réussite. Il se définit lui-même pionnier de l'image de synthèse. Par ailleurs, afin d'incarner les techniques fictives dans *2001: A Space Odyssey*, Douglas Trumbull a animé des schémas et des textes sur les écrans :

> « J'ai d'abord passé six mois à animer les textes et les logos qui devaient défiler sur l'écran de l'ordinateur Hal ! Aujourd'hui il suffit de taper sur un clavier pour faire surgir un texte, mais à l'époque chacune des lettres a dû être tracée à la main, peinte, animée et filmée en 16 mm. »[298]

Pendant des années, et aujourd'hui encore, le « Slit-scan » (dont on reconnaît officiellement la paternité à John Whitney) va demeurer l'une des techniques classiques de l'arsenal des effets spéciaux pour le cinéma. Dans les années 1970, la technologie numérique s'implique plus fréquemment dans la création des génériques. Nous le voyons par exemple dans *Star Wars* 1977 et *Superman* en 1978 ou encore en 1979, dans le générique simple, mais efficace en 3D « fils de fer » de *Black Hole* de Gary Nelson.

[298] Douglas Trumbull, Entretien avec Pascal Pinteau, *Effets spéciaux*, Genève, Minerva 2003, p. 54

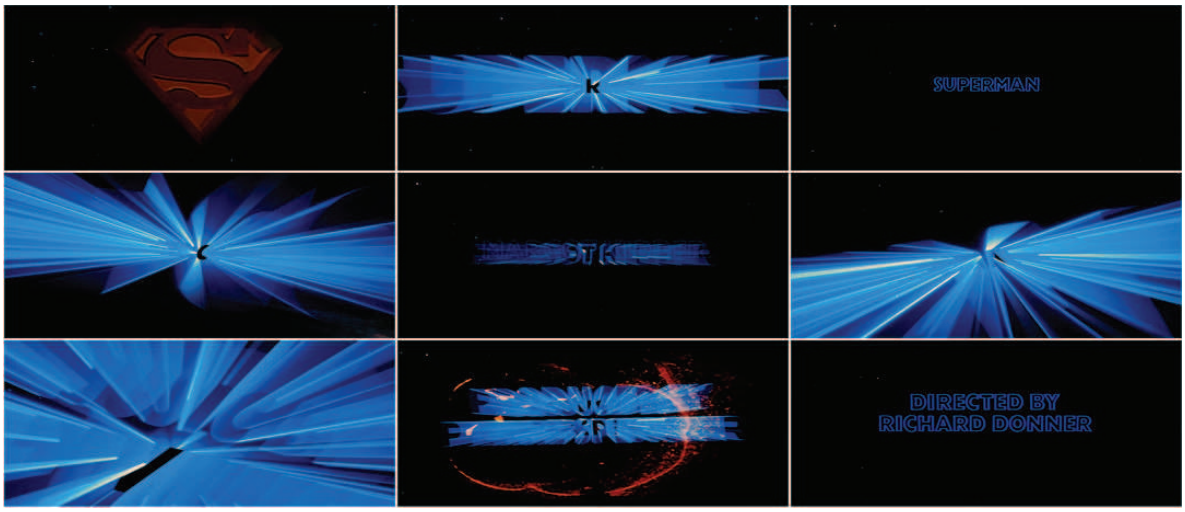


Figure 102 – Générique de *Superman*, 1978

Au cours des années quatre-vingt, l'arrivée de l'animation en images de synthèse 3D marque un tournant dans l'histoire du cinéma. L'animation numérique commence alors à féconder les grandes productions cinématographiques et la souplesse du matériau numérique dévoile progressivement des effets visuels surprenants.[299] Au cours des années quatre-vingt-dix, l'animation numérique atteint son âge d'or. Le mariage entre le cinéma et l'ordinateur est consommé avec une grande richesse d'effets visuels et d'acteurs virtuels époustouflants. Mais au-delà du domaine cinématographique, l'animation numérique a fini par envahir la télévision à travers les génériques et l'habillage de chaînes de télévision, la publicité, les clips musicaux, les décors et les présentateurs virtuels.

Terminator 2 a été le premier film grand public à investir sur les effets multiples comme Morphing[300]. Le meurtrier, en métal liquide, est le premier personnage principal composé avec des effets créés par ordinateur. Le robot humanoïde était superposé à un modèle de personnage 3d pour créer l'effet, la transition. L'effet de Morphing a été utilisé aussi en post-production. Par la suite, les applications des techniques numériques vont commencer à

[299] Les films incontournables de l'époque sont par exemples *Tron* de Steven Lisberger (1982), *The Last Starfighter* de Nick Castle (1985), *Willow* de Ron Howard (1988) et *The Abyss* de James Cameron (1989).

[300] Le morphing ou la morphose est un des effets spéciaux applicables à un dessin, vectoriel ou bitmap. Il consiste à fabriquer une animation qui transforme de la façon la plus naturelle et la plus fluide possible un dessin initial en un dessin final. Il est la plupart du temps utilisé pour transformer un visage en un autre. Traditionnellement, une telle opération était mise en œuvre via un fondu, mais elle a été remplacée depuis le début des années 1990 par des techniques beaucoup plus évoluées, permettant de faire une transformation plus réaliste. De nombreux logiciels sont disponibles pour faire du morphing. En général, la technique consiste à sélectionner des points sur la première image (par exemple, les yeux, le nez, et la bouche), et ceux correspondant sur la deuxième image. Le logiciel trouve ensuite une transformation pour passer d'une image à l'autre et génère les images intermédiaires pour en faire une animation.

s'étendre progressivement à tous les genres de films, mais surtout à toutes les étapes de réalisation d'un long-métrage, de la pré-production jusqu'à la post-production et vont rajouter des effets visuels numériques ou même dans le tournage avec l'utilisation de caméras numériques. Ainsi, bien évidemment nous les voyons dans la création des génériques. Effectivement, la possibilité d'employer des graphiques et la typographie numérique a attiré certains des plus grands créateurs de la conception en motion design. Pixar et Disney par exemple les ont utilisés pour la présentation de leurs logos animés au début des séquences génériques de leurs films. Aujourd'hui, chez ces sociétés de production de films en dessin animé, utiliser des personnages animés pour introduire l'histoire du film est devenu une tendance populaire. Ces graphistes talentueux que sont Susan Bradley (*Toy Story*, *Monsters*, *Inc.*, *Wall-E*, *Ratatouille*), Jaimi Caliri (*Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*), Dave Nalle (*Corpse Bride*), Michael Riley (*The Back-Up Plan*, *Kung Fu Panda*) and Michael Curtis (*Brother Bear*) emploient toutes sortes d'outils pour tester les différentes approches de conception des génériques. Toutes ces personnes ont la volonté de trouver une métaphore forte et de raconter une histoire passionnante avec leurs séquences d'ouverture.

C. Le générique hybride (classique-graphique)

Au cours de la classification technique des génériques d'ouverture, nous avons déterminé deux catégories principales : d'une part les génériques-film et d'autre part les génériques-graphiques. Il s'avère qu'il faut également parler d'un troisième groupe intermédiaire, qui serait effectivement les génériques mixtes ou ceux qui sont entrelacés d'animation et d' images classiques filmiques.

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, il faut noter que la forme hybride du dessin animé et de la prise de vue réelle ne se limite pas au générique. Le cinéma en général a toujours bénéficié des méthodes graphiques et des techniques d'animation depuis sa naissance. Comme Jean-Loup Bourget le remarque dans son ouvrage consacré à Hollywood : « La technique consistant à mêler personnages « réels » et dessin animé demeure très fréquente pendant le muet. »[301] Ce troisième groupe réunit une large variété visuelle, entre des images réelles et des animations, surtout par rapport à leurs techniques de réalisation. Par exemple, nous pouvons placer dans cette catégorie, des génériques numériques exclusivement conçus en animation 3D et qui sont réalisés à partir d'informations tirées de prises de vue

[301] Jean-Loup Bourget, *Hollywood la norme et la marge*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005, p. 87.

réelles. Ils font cohabiter à l'écran certains éléments filmés en prises de vues réelles et d'autres, manifestement animés. Le résultat de cette technique donne des images animées dont le rendu visuel final n'est pas entièrement en animation et ni en film réel. Autrement dit, c'est un mélange de prises de vues réelles et d'animation numérique non distinguables. Pourtant comme Sébastien Denis l'indique « c'est justement quand l'image numérique devient hyper-réelle qu'elle engage le spectateur dans une lecture de réalisme, créant par le mélange des sources un monde visuel nouveau. »[302] Ces techniques ayant pour base des synthèses d'images sont d'ailleurs beaucoup utilisées aujourd'hui dans le monde cinématographique et évidemment dans les génériques de films.

L'un des génériques réels-virtuels les plus exemplaires est celui de *Lord of War* d'Andrew Nicol (2005) qui est une illustration de la guerre par l'évolution détaillée d'une balle. Ce générique, osé et rythmé et accompagné d'une musique des années 60[303], nous met tout de suite dans l'ambiance du film. Avec un plan-séquence de 4 minutes, nous suivons une balle de Kalachnikov en plan subjectif, depuis l'usine où la balle est fabriquée jusque dans la tête d'un jeune enfant africain, en passant par la machine qui en assemble les divers éléments, la caisse de transport plusieurs fois ouverte par divers trafiquants, le chargeur d'un mercenaire dans un combat de rue et le canon de l'arme mortelle. Autrement dit, on suit la balle et sa construction, son transport et puis enfin son utilisation. Cette séquence contient à elle seule toute l'essence du film.

Dans cette séquence d'ouverture, nous pouvons constater une forte présence d'effets spéciaux numériques. Il s'agit d'un mélange de prises de vues réelles et d'images de synthèse en 3D sans que le spectateur puisse détecter l'origine de chaque élément. Autrement dit, certains plans du fond sont véritablement tournés en prise de vues réelle avec une caméra classique, mais montrant de vraies situations comme les travailleurs préparant les cartouches ou les soldats vérifiant la marchandise, et les premiers plans présentent des images de synthèses rajoutées en post production.

---

[302] Sébastien Denis, *Le Cinéma d'animation*, *op.cit.,* p.190

[303] Il s'agit de *For What It's Worth*, interprétée par les *Buffalo Springfield* et composée par Stephen Stills.

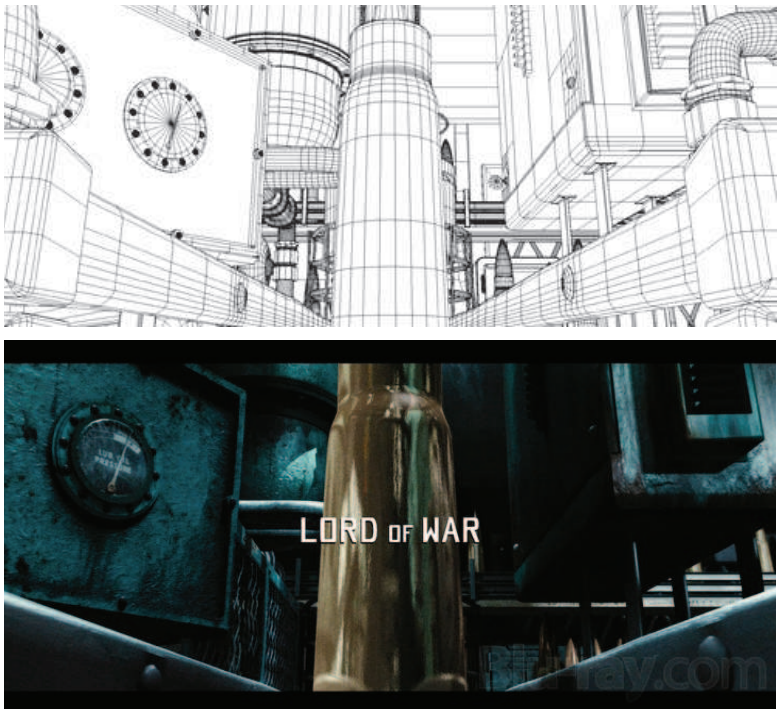


Figure 103 – Plan de titre et maquette de *Lord of War*, 2005

Il existe également des extraits du générique ayant des sections distinguables en images d'animation, ainsi que d'autres en prise de vue réelle. Le résultat est donc un métissage entre les images filmiques réelles et les dessins animés ou les animations numériques. C'est le cas du film *Run Lola Run* de Tom Tykwer en 1998. Le générique d'ouverture conçu par Thomas Wilk, graphiste allemand, se compose de deux séquences : d'abord, il commence par transporter les spectateurs dans une foule ; nous sommes perdus parmi les gens et conduits par le narrateur à travers une multitude de personnes. La séquence se termine par la transformation en une vue aérienne où la foule forme le titre du film (*Lola run*). Ensuite, il nous montre une version animée de Lola qui court et qui fracasse à coups de poing les différents titres qui apparaissent à l'écran. La première image de Lola dans le film est donc une animation dessinée. Les acteurs sont ensuite présentés à l'aide de photographies semblables à celles produites dans les photomatons. Ce générique se termine avec une descente radicale de la caméra, d'une vue d'ensemble de Berlin jusqu'au gros plan du téléphone dans la chambre de Lola.

Figure 104 – Générique de *Run, Lola Run* de Tom Tykwer, 1998

Le générique-hybride peut lui-même se décliner selon sa structure visuelle : figurative ou non-figurative. Ces deux notions s'avèrent aujourd'hui presque impossibles à définir clairement et de manière absolue. Julien Greimas décrit le sens du terme figuratif comme : « un contenu qui a un correspondant au niveau de l'expression de la sémiotique naturelle (ou du monde naturel). »[304] On peut dire donc que le cinéma est peut-être essentiellement un art figuratif ou tout du moins[305], il est basé sur cette notion comme Roger Odin également le suggère : « avec les langages qui utilisent l'image photographique, la chose est encore plus évidente : la photographie et le cinéma ont été pensés, dès l'origine, comme des machines destinées à produire de la figurativité. »[306] Par ailleurs, selon Lyotard « le terme figuratif indique la possibilité de dériver l'objet pictural à partir de son modèle « réel » par une translation continue. »[307]

[304] Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, tome 1, 1979, p. 146
[305] Certes, cette conception du cinéma ne prend pas en compte sa dimension sonore, nous en sommes consciente. Néanmoins, dans l'économie de cette recherche, nous nous intéressons particulièrement à son aspect figuratif même si nous avons analysé le générique-parlé et le rôle de la musique
[306] Roger Odin, *De La fiction*, *op.cit.*, p. 18.
[307] Jean-Francois Lyotard, *Discours figure,* Paris, Klincksieck, 1971, p.211.

En général dans le cinéma le terme abstrait ne correspond pas à un genre à part entière. Il s'utilise souvent en rapport avec le cinéma expérimental ou celui d'animation ou même les deux. Par exemple le cinéma abstrait est considéré comme une catégorie du cinéma expérimental qui se rapproche d'un « cinéma graphique ». Aujourd'hui il existe même des images de films qui sont assez difficiles à lire avec leurs apparences abstraites et nous pouvons les considérer comme une sorte de « cinéma plastique » ou « art cinétique ». Les passages abstraits du film de Norman MacLaren, *Begone dull care* ou les œuvres expérimentales de Hans Richter et Viking Eggeling, projettent des images non-figuratives à l'écran, qui grouillent de taches de diverses couleurs. C'est dans ce contexte graphique que nous nous intéressons au concept figuratif et non-figuratif dans la conception du générique de films. En effet, contrairement aux génériques figuratifs (qui sont plutôt des génériques-films), les génériques non-figuratifs sont la plupart du temps des dessins animés à la base de l'abstraction. Ils s'appuient donc sur les jeux des formes et sur les aspects esthétiques des images. Cette catégorie peut également être introduite à partir de prises de vues réelles dans lesquelles des éléments visuels sont difficilement compréhensibles : le résultat du film repose donc plutôt sur les formes abstraites que sur les images figuratives. Quelle que soit la technique utilisée, le générique abstrait ou non figuratif vise à être purement graphique. Notons ici que le terme non-figuratif est l'une des sept catégories que Laurence Moinereau désigne pour les propositions définitoires du générique de début de film. Il définit ce terme de générique comme ne comprenant qu'un texte et un fond abstrait.[308]

Le générique figuratif narratif

Généralement un générique figuratif peut avoir un lien direct avec le récit par un détail appartenant à l'univers présenté dans le film. Habituellement, il en résume l'ambiance générale avec des images ou bien il reste limité dans sa fonction utilitaire comme un simple espace de présentation sans avoir de concept visuel particulier. En revanche, il y a des génériques qui transportent certains messages visuels et qui peuvent même aller encore plus loin et prendre une fonction narrative. En effet, l'aspect narratif des génériques correspond à leur structure et à leur fonction conceptuelle. En évoquant l'atmosphère du film, le générique peut être le narrateur d'une histoire à part entière avec son propre scénario. Il peut également

[308] Définition des génériques de débuts en sept catégories: générique non figuratif, court métrage, emblème, thème, annonce, prologue, ouverture, cité par Alexandre Tylski, *Le Générique de cinéma, histoire et fonctions d'un fragment hybride, op.cit.,* p. 14.

raconter des histoires concernant des personnages du film pour les présenter aux spectateurs. Malgré son approche très graphique, Saul Bass donne aux génériques une dimension narrative en réalisant de véritables courts-métrages qui font partie intégrante du film. Il en souligne la thématique visuelle et dramatique et expose le caractère des personnages:

> « Mon idée de départ était qu'un générique pouvait mettre dans l'ambiance et souligner la trame narrative du film pour évoquer l'histoire de manière métaphorique. Je voyais le générique comme une façon de conditionner le public de façon à ce que, lorsque le film commence, il ait déjà un écho émotionnel chez les spectateurs. J'étais convaincu que le film commence vraiment dès la première image. »[309]

Progressivement, les séquences créées par Saul Bass se diversifient et délaissent les éléments graphiques pour intégrer d'autres moyens, telles que des photographies ou des séquences filmées comme *Walk on the wild side* en 1962. Par la suite, la dimension narrative de ces génériques est plus prononcée : ils explorent une autre voie et s'intègrent à la narration en se situant dans la continuité du récit. Le générique intervenant au tout début du film, Saul Bass imagine ce qui a pu exister avant les premières images filmées par le réalisateur, ce qu'il nomme « *the time before* »[310]. Il montre les instants ou les mois précédant le début de l'action afin de renforcer le contexte, comme dans *Grand Prix* de John Frankenheimer en 1966 où il visualise les instants juste avant un grand prix de Monaco et ce qui se passe durant les préparatifs de la course : la tension, l'anxiété, les petits ajustements techniques et les gestes des pilotes.

Signé par Saul Bass, le générique de *Shining* de Stanley Kubrick (1980), pose d'emblée l'atmosphère anxiogène et la solitude qui attendent les héros au bout de la route, tout en mettant en scène une séquence scénaristique importante (l'arrivée des personnages dans l'hôtel). Cette inclusion du récit dans le concept de son générique a même une fonction pré-générique narrative. Dans *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, réalisé par Jean Pierre Jeunet et sorti en 2001, le générique raconte plutôt l'histoire d'une époque passée : l'enfance. Dans

---

[309] Pamela Haskin, « Saul, Can You Make Me a Title? »: Entretien avec Saul Bass, Film Quarterly, 1996, Pages 10-17. Citation original: « *My initial thoughts about what a title could do was to set mood and to prime the underlying core of the film, story, to express the story in some metaphorical way. I saw the title as a way of conditioning the audience, so that when the film actually began, viewers would already have an emotional resonance with it. I had a strong feeling that films really began on the first frame* » (traduit par moi-même)
[310] *Ibid.*

une ambiance obscure, il n'y a qu'un seul personnage tout au long du générique. Cela nous indique que le film sera entièrement centré sur Amélie. Elle est d'abord introduite par des plans de ses mains puis par son visage, présenté à l'envers : on n'en voit que son menton maquillé et sa bouche ; puis s'enchaînent des jeux d'Amélie Poulain : les doigts qui font du vent, le menton transformé en visage, les cerises qui servent de boucles d'oreilles, les dominos, les jeux avec le son...Hormis d'autres éléments narratifs dans un générique de film, la typographie peut également avoir un rôle dans une situation de narration. Surtout lorsqu'il s'agit de la typographie animée, les dessins de lettres s'adaptent à une nature cinématographique afin de pouvoir raconter une histoire aussi verbale que picturale. Dans ce contexte, le générique d'ouverture de *Se7en* est l'un des plus exemplaires, dans lequel la psychose est parfaitement exprimée à travers la typographie animée de Kyle Cooper.

Le générique non-figuratif

Un générique non-figuratif symbolise souvent le film ou l'idée du film. Il le met en valeur à travers des formes visuelles abstraites ou des formes textuelles /écrites. Toutefois ce symbole peut être une expression abstraite, mais c'est plutôt la mise en scène d'une série de traits, de formes, d'éléments, dont le sens est lié à un signe ou à un ensemble de signes.

À la différence des formes narratives qui se rapprochent de l'univers du cinéma en essayant de s'intégrer de plus en plus dans le contexte du film, les génériques « non-figuratifs » se rapprochent plutôt des arts graphiques et plastiques.

Vus sous cet aspect, les génériques « non-figuratifs » peuvent être classés en deux catégories ; soit ils sont des compositions graphiques formelles influencées par l'abstraction, soit ils sont exclusivement textuels.

D'ailleurs les génériques textuels peuvent être également étudiés de deux manières : d'un côté, les génériques-typographiques dans lesquels l'aspect visuel des textes est en ligne ; d'un autre côté des textes utilisés dans la fonction initiale purement linguistique.

Une composition graphique abstraite

Saul Bass a beaucoup de génériques avec des images mobiles et non figurées par exemple dans *Psychose*. Ce générique d'ouverture appartient à la catégorie des « non-figuratifs », car il

comprend uniquement un texte et un fond abstrait. Il tire sa force de sa composition linéaire horizontale et verticale qui le rend dynamique. En effet, celle-ci va-et-vient, de droite à gauche, du bas en du haut et vers le milieu. Elle suit le rythme de la musique et renforce l'idée de dualité du personnage que l'on retrouve tout au long du film. Ainsi, d'un simple coup d'œil au générique, on pourrait savoir ce que la fin nous réserve par ce contraste très affirmé des lignes. La typographie se retrouve même impactée par ces hachures. En effet, certains noms se forment ou se déforment au travers de ces lignes. Le plus étonnant, c'est qu'on a le sentiment qu'elles révèlent ces noms et donc les font exister. C'est comme si ces lignes étaient indissociables de leur formation, car réunies entre elles, elles ne forment plus qu'un. Elles sont donc comme un indice de l'intrigue principale du film et révèlent donc subtilement et inconsciemment la schizophrénie du personnage auquel on aura à faire durant le film. Par ailleurs, comme Pierre Berthomieu l'écrit, dans la collaboration de Saul Bass avec Hitchcock, les génériques se nourrissent de l'imaginaire abstrait du cinéaste : « avec Hitchcock, il travaille à détacher le motif géométrique qui structure tout le film, la spirale de *Vertigo*, les lignes de fuite de *La Mort aux trousses*, celles brisées et reconstituées de *Psychose.* »[311] Saul Bass, dans le générique d'ouverture de *Cape Fear* de Martin Scorsese (1962), présente le titre et les autres textes avec une police de caractères gras, italiques et étroits qui se reversent sur une multitude d'images superposées, représentant de l'eau, puis du sang qui coule et des déformations bizarres du visage d'un homme. Une distorsion très subtile du titre reflète la particularité de l'approche de la typographie cinétique du style de Bass.

[311] Pierre Berthomieu, « Les génériques chez Steven Spielberg : Beauté finale de l'écran noir », *Les cinéastes et leurs génériques*, *op.cit.,* p. 252

Figure 105 - Générique de *Cape Fear*, 1962

Dans *The Age of Innocence*, (1993), le générique de Saul Bass installe dès l'abord le film dans un idéal de sensualité avec ces éclosions de roses jaunes, oranges et rouges qui se déploient sous une gaze de dentelle en accéléré. Des lignes d'une élégante écriture anglaise, superposées sur les images et en arrière-plan, renforcent l'aspect abstrait des images tout en définissant le contexte historique du film.

Le générique typographique

Parmi les génériques non-figuratifs, il faut citer ceux réalisés à travers des jeux d'écritures. Bien évidemment la question des éléments écrits revêt une importance particulière dans la conception du générique de film. Les mots ont toujours été l'un des éléments fondamentaux du générique pour la transmission des informations et la plupart des génériques (sauf les génériques « parlés ») utilisent cette capacité à la fois textuelle et visuelle afin de transmettre des informations dans le cadre de ses fonctions. Il est possible que les réalisateurs ou les concepteurs décident de présenter leurs génériques d'ouvertures dans une forme plutôt écrite ou même exclusivement textuelle. Ce choix donc peut avoir deux différentes perspectives. Comme nous l'avons vu précédemment, les éléments textuels peuvent être présentés dans une forme peu séduisante et ayant juste pour cadre la fonction initiale informative comme le célèbre classique d'écritures blanches sur fond noir qui nécessite un bon choix des caractères typographiques.

Pourtant, en plus de la fonction linguistique, les mots ont une dimension esthétique et un rôle visuel important. Autrement dit le texte fonctionne également comme une image.

En effet, comme Laurence Moinereau le dit, le mélange de texte-image est le caractère morphologique et sémiotique le plus fondamental du générique[312]. Dans ce cas le texte, l'écriture sont des éléments importants qui entrent en interaction avec les images et le son. Par ailleurs, la mise en écran des mots, des lettres et des signes animés offre un nouvel espace aux jeux entre discours et figure décrits par Jean-François Lyotard à propos des lettrines médiévales, des rébus, du texte faisant image :

> « … l'unité optique de l'écrit et de la scène indique que le texte venu se placer dans le même plan que l'image va subir les contraintes propres à ce plan et trahir celles de l'écrit. Par ce simple placement de l'inscription, on passe de l'espace linguistique, celui de la lecture, qui est celui où l'on entend, à l'espace visuel, celui de la peinture, où l'on regarde… l'ambiguïté de l'écrit, objet de lecture et objet de vue, on peut la retrouver dans l'ambiguïté initiale du dessin. Ligne ouverte, ligne close sur soi. La lettre est une ligne fermée, invariante ; la ligne est le moment ouvert d'une lettre peut-être qui se referme ailleurs, de l'autre côté. Ouvrez la lettre, vous avez l'image, la scène la magie. Renfermez l'image, vous avez l'emblème, le symbole, et la lettre ».[313]

Souvent dans les génériques d'ouverture, la valeur informative de l'écriture est contournée et atténuée par la manière dont le texte écrit s'inscrit dans la composition picturale de chaque plan par la typographie choisie, la police, la taille et le positionnement, voire le mouvement des noms à l'écran. On constate un travail sophistiqué pour intégrer la typographie à la composition visuelle, une tendance visant à subordonner la valeur informative à la valeur expressive et esthétique. De ce point de vue, les capacités visuelles du texte peuvent affecter ces aspects seulement fonctionnels. Ces combinats de mots et d'images à l'écran, c'est ce que Nicole de Mourgues appelle le « livisible » et d'autres comme Cloutier et Blanchard le « langage scripto -visuel ».[314] Comme nous l'avons déjà indiqué, outre leur fonction première de former des mots, les caractères de typographie peuvent être utilisés également en tant qu'images pour communiquer une idée au-delà du sens des mots. Comme Timothy

---

[312] Laurence Moinereau, *Le Générique de film de la lettre à la figure*, *op.cit.,* p.165
[313] Jean-Francois Lyotard, *Discours Figure,* Paris, Klincksieck, 1971, pp. 267-268
[314] Cité par Nicole De Mourgues*, Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 103.

Donaldson, nous pensons qu'effectivement les mots sont « des petites images et l'écriture est une forme de dessin hautement spécialisée et élaborée. »[315] À cet égard Jean-Claude Siegrist explique que « La lettre sert non seulement à la lecture, mais provoque chez le lecteur des réactions rythmiques ; elle exprime une idée, contribue à créer l'ambiance, donne les nuances ».[316] La nature abstraite des lettres leur permet d'adopter aisément de nouveaux rôles – et de se parer des qualités expressives, émotionnelles ou didactiques généralement accordées aux images. À ce sujet, on peut lire également dans *Lettrage & Typographie* :

> « Lorsque les lettres deviennent images, elles fonctionnent à deux niveaux : comme véhicule du contenu textuel et comme expression d'une idée visuelle. (…) en faisant du texte un objet à regarder tout autant qu'à lire, le designer demande au lecteur de s'attarder sur sa forme et ses implications contextuelles, et pas seulement sur son contenu. »[317]

Bien évidemment dans l'intérêt de l'étude sur la structure des génériques d'ouvertures textuelles, l'aspect visuel des textes à l'écran a un rôle très important. Par cet aspect, les éléments visuels de ces génériques exclusivement textuels se limitent à la fonction picturale du texte. Dans la prochaine partie, nous allons approfondir la question de la dimension visuelle des textes qui provoque d'ailleurs la personnalité des caractères typographiques dans les génériques de films. Ici par contre, nous étudierons quelques exemples de génériques-graphiques exclusivement textuels qui s'appuient sur l'esthétique visuelle des lettres. Rappelons-nous que les génériques de Godard sont encore les meilleurs exemples pour les génériques exclusivement textuels. On peut dire qu'il est le premier à présenter des génériques tout en textes dans lesquels les éléments esthétiques visuels sont parfaitement respectés. Certainement, le spectateur découvre avec Jean-luc Godard le plaisir de la lecture sur l'écran, des jeux de mots et de la poésie, soit une véritable forme d'expression qui dépasse le simple travail graphique. *Made in U.S.A* et les autres génériques de Godard sont des exemples purement typographiques. Dans le cadre d'une remise en question du langage, le générique de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard, (1965) déconstruit le texte des mentions, opère un glissement de la lettre à l'image qui induit une démultiplication du sens, et enclenche un processus associatif fondé sur la labilité du statut du signe.

---

[315] Timothy Donaldson, *Shapes for Sounds*, New York, Mark Batty Publishier, 2008, p. 9. (Traduit par moi-même)
[316] Jean-Claude Siegrist, *Classification des caractères*, Lausanne, Eracom, septembre 2008, p. 33.
[317] Bruce Willen et Nolen Strals, *Lettrage & Typographie,* Paris, Pyramyd, 2010, p. 87.

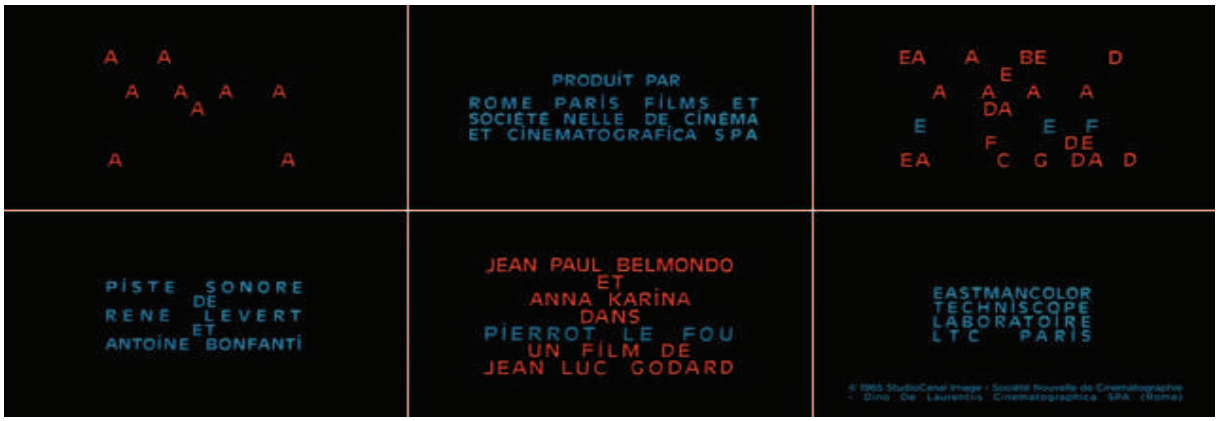


Figure 106 – Générique de *Pierrot le fou*, 1965

Ce générique (après la mention des noms des producteurs et du logo de la maison de production) ne comprend qu'un seul plan, dont les mentions et le titre disposés sur sept lignes en composition centrée ; il se constitue par l'apparition successive des lettres dans l'ordre alphabétique. Ici, les couleurs créent une opposition entre le titre et le reste des mentions. Les lettres du titre sont bleues, les autres rouges. Le générique est en effet un bon champ dans lequel les textes peuvent se libérer de leur fonction purement linguistique, afin d'exprimer leurs capacités visuelles. C'est pour cette raison qu'il existe beaucoup de génériques-typographiques dans lesquels les concepteurs profitent du langage du graphisme statique et des techniques de l'animation pour créer de remarquables travaux typographiques cinétiques. Comme nous allons le développer prochainement, en effet la typographie et la motion design font un très bon mariage lors des créations de génériques. Le titre du film britannico-américain *I Shot Andy Warhol* réalisé par Mary Harro en 1996, s'installe à l'écran avant d'avancer jusqu'à faire passer le spectateur dans l'espace qui sépare les lettres. La très forte augmentation de leurs dimensions, combinée au cadrage au-delà de l'écran, fait des lettres et du fond de simples formes noires et rouges. Celles-ci constituent un arrière-plan pour une police de type machine à écrire, qui présente le reste des mentions de ce générique. Pour le film *Ratchet* de John Johnson en 1996, la séquence de générique adopte le fonctionnement de cliquet (*ratchet)*. Composés sur un fond noir, les textes en caractère sans empattements s'affichent en blanc sur le périmètre d'un cercle. Les mentions apparaissent une par une sous la forme d'arcs qui se déplacent vers la droite pour donner l'impression d'une rotation. Conçu dans une police aux caractères épais et sans empattements, le titre de ce film s'inscrit sur un fond bleu. Le mot « *Ratchet* » apparaît en petits caractères au centre de l'image. Puis, les lettres largement espacées avancent lentement et se rapprochent les unes des autres jusqu'à se chevaucher en une combinaison de lignes et de formes, insufflant une impression d'étroitesse et de tension. Tom Kan a offert un générique-typographique marquant en 2009

avec la séquence d'ouverture d'*Enter the void*, un film formaliste de Gaspar Noé. Véritable feu d'artifice visuel, ce générique marie le sens et la forme. Comme le visuel du film, avec ses couleurs psychédéliques, la typographie est très chargées les mentions sont en forme de logos, toutes en polices très différentes et, avec le montage accéléré, la profusion d'images à digérer rend les noms illisibles. De plus, le titre du film est présenté en français, anglais et japonais, ce qui rend ce générique encore plus chargé. D'ailleurs, Tom Kan, son dessinateur, explique dans une interview avec Thorsten Fleisch la manière dont les différentes polices et les caractères ont été choisis pour cette ouverture de film :

Figure 107 – Les mentions citées dans le générique d'*Enter the void* de Gaspar Noé**,** conçu par Tom Kan (2009)

> « Le choix des polices de caractères est venu assez naturellement. Après avoir rassemblé un large choix en harmonie avec le thème du film, nous avons simplement choisi celles qui conviennent le mieux aux personnages et personnalités de notre équipe. Gaspar voulait que chaque titre reflète la

personne qui le concerne. C'était un bel hommage et une preuve de son respect pour les membres de l'équipe - une façon de les remercier. De nombreuses polices de caractères et les dessins ne sont pas utilisés parce que le délai a été fixé- le mixage sonore a déjà été fait et il était impossible de prolonger. »[318]

Puisqu'on a parlé ici de l'aspect visuel de l'élément écrit dans le générique, il est nécessaire de rappeler que parfois, dans certains génériques (réels ou graphiques), cet aspect devient tellement important qu'il en affecte la lisibilité du texte, ce qui veut dire que les mots deviennent purement visuels et perdent leur fonction initiale de lisibilité en faveur de ses capacités abstraites. Par exemple, dans le film français *Caché* de Michael Haneke en 2005, les crédits ont été affichés dans un long paragraphe avec une police de type en petite taille et pratiquement invisible, qui s'inscrit sur un plan fixe de la façade d'une maison. Par ailleurs, dans de nombreux autres films contemporains, le générique se déroule à une telle vitesse qu'il peut à peine être lu. Ces exemples montrent donc que l'objectif de la séquence de générique d'ouverture a évolué ou s'est modifié en faveur de la conception et de son contenu visuel ou dans un but exclusivement administratif.

Figure 108 – Plan de générique, *Caché* de Michael Haneke (2005)

Après avoir présenté les toutes premières formes, les différentes classifications possibles et les techniques de mise en scène des génériques, il est temps de revenir sur la typographie elle-même, à la fois enjeu narratif, symbolique et esthétique.

[318] Thorsten Fleisch, interview avec Tom Kan, Art of the Title, http://www.artofthetitle.com/title/enter-the-void/

Deuxième partie

L’aspect visuel du texte

Chapitre I : La typographie : motif esthétique et symbolique

> « Les crédits du film et des séquences de générique sont l'un des meilleurs dispositifs pour introduire des nouvelles fonctions de la typographie à un public réceptif. » [319]

Dans cette partie, en examinant des cas précis de conceptions de génériques, nous tenterons de tisser des liens entre la capacité d'expression des polices de caractère elles-mêmes et les techniques de typographie cinétique mises au service du récit du film. Ainsi, en mettant l'accent sur les fonctions des typographies dans les séquences du générique, nous étudierons le rôle des systèmes de classification des polices de caractère[320] dans le choix des éléments typographiques. Ensuite, à travers les différents aspects de la conception d'un générique et de la typographie personnalisée, nous présenterons certaines polices caractéristiques à certains genres cinématographiques. Afin d'exposer les résultats de façon concrète, une étude chronologique sur les évolutions typographiques des génériques d'ouvertures de film a été incluse à la fin de cette partie.

La typographie sur l'écran du cinéma

Lorsque l'on aborde la question du texte dans le contexte du cinéma, nous pensons bien évidemment à la fonction de la narration dans le récit du film comme une partie intégrante de l'œuvre. Cependant, ici, nous allons nous attacher à analyser la question de la mise en forme de l'écriture sur l'écran du cinéma ; en effet, il s'agit d'étudier le texte en tant qu'élément visuel et sa mise en page particulière. Le langage sous la forme d'un écrit est l'un des matériels d'expression qui s'expose dans le monde du cinéma, à travers le générique. Nicole de Mourgues explique :

> « Au fur et à mesure que la pratique du générique se systématise, l'écriture va devoir composer avec les images, voire en composer, se faire image. Elle peut faire sa place à l'écran de différentes manières. Texte et images peuvent être dissociés, ils peuvent aussi collaborer plus étroitement pour faire circuler

---

[319] Ivan Vartanian, *Typo-graphics: The art and science of type design in context*, Switzerland, Hove, East Sussex, RotoVision, 2003, p. 94.

[320] Les Caractères typographiques sont regroupés en polices de caractères ou fonte. Une police de caractère est l'ensemble complet des signes typographiques (lettres minuscules, chiffres, lettres capitales, signes) de même graisse.

le sens qu'ils véhiculent, mais en aucun cas ils ne peuvent éviter totalement la confrontation. »[321]

Par ailleurs dès l'émergence du cinématographe, mots et images se sont partagé la surface de l'écran, et comme nous l'avons déjà souligné, depuis la lanterne magique, le texte a été intégré aux images des spectacles. En plus, la présence de l'écrit dans l'image filmique semble avoir eu dès le début plusieurs fonctions, par exemple dans la forme des intertitres ou bien évidemment dans les plans d'ouverture primitifs.

La typographie est l'art de disposer les lettres, les mots et les textes dans tous les contextes possibles. Cette typographie est donc la manifestation visuelle d'un langage et a donc, par là même, beaucoup de qualités expressives qui peuvent être utilisées pour un large éventail de domaines. En ce qui concerne notre étude, nous allons étudier la typographie dans le générique pour comprendre la conception de cette séquence d'ouverture. Deux aspects importants peuvent être examinés en particulier : le choix des caractères typographiques (ou des polices de type)[322] et celui des effets d'animation. Il est vrai que certains éléments ont des influences indéniables sur ces choix, comme l'histoire de l'évolution de la typographie, le développement de la technologie informatique, les théories de la psychologie, les différents genres de films…

Examiner tous les développements et les évolutions de la typographie n'est ni possible dans cet espace et ni nécessaire au cours de notre étude. En effet, la typographie a un long parcours et a été métissée au cours de l'histoire de l'écriture et de l'art graphique. Mais ce qui est évident, c'est qu'elle a, comme l'écriture, une origine visuelle. En effet, comme le remarque Roxane Jubert dans *Graphisme, Typographie, Histoire*, « l'image semble avoir été partout à l'origine de l'écriture »[323]. La forme des différents caractères typographiques est en effet le résultat d'une longue évolution, parallèle au développement du langage, depuis les hiéroglyphes égyptiens jusqu'aux caractères [324] d'aujourd'hui.

---

[321] *Ibid.,* p. 100.
[322] Une police de caractères est un ensemble de lettres, chiffres, symboles, signes diacritiques et de ponctuation dérivés d'un seul et même style esthétique.
[323] Roxane Jubert, *Graphisme. Typographie. Histoire,* Paris, Flammarion, 2005, p. 19.
[324] Comme Ellen Lupton le décrit : un caractère est une lettre, un élément d'une écriture. On l'emploie également pour désigner un alphabet complet. Ellen Lupton, *Thinking with Type,* Princeton Architectural Press, New York, 2004, p. 12.

« La plupart des polices de caractères que nous utilisons aujourd'hui sont dérivées de formes créées par nos ancêtres. L'histoire des caractères mêmes remonte à plusieurs millénaires, dès les premiers dessins peints par l'homme primitif pour représenter divers objets et concepts. »[325]

L'invention de l'écriture avait permis de transmettre et de conserver des notions abstraites. L'usage du codex, du papier et enfin de l'imprimerie, concrétisa le livre comme moyen démocratique d'accès au savoir. Les caractères d'imprimerie ont une influence manifeste dans le développement économique, technique et culturel de l'Occident.[326] C'est en effet les lettres qui composent les mots qui ont évolué et se sont développées pendant des années pour former les alphabets que nous utilisons dans la typographie d'aujourd'hui et comme Samuel Jonson l'explique :

« La technologie a joué un rôle primordial dans cette évolution en influant sur les méthodes de création et de présentation des signes que nous reconnaissons en tant que caractères. L'invention de l'imprimerie a donné naissance au concept de typographie, à savoir la présentation de multiples manières d'un même jeu de caractères. »[327]

Par cet aspect nous pouvons considérer l'invention de l'imprimerie comme l'origine du concept de typographie. On peut donc dire que Gutenberg n'a pas inventé l'imprimerie, mais la typographie, c'est-à-dire l'impression au moyen d'une presse à imprimer de textes composés avec des caractères mobiles. La xylographie (gravure sur bois à l'envers) existait déjà et était utilisée pour les illustrations. Gutenberg, à l'aide de sa presse à caractères mobiles métalliques et en simplifiant des formes de lettres manuscrites et calligraphiques, va faire des caractères typographiques coulés en trois dimensions qui vont pouvoir être utilisés et réutilisés afin d'imprimer plusieurs exemplaires du même texte de manière pratique et efficace.

« La diffusion de textes transportables sous la forme de livres imprimés et reliés a permis aux idées, aux informations et au savoir de pénétrer l'immense domaine de la conscience générale. Inutile de dire que

[325] Gavin Ambrose et Paul Harris, *Les Fondamentaux de la typographie*, Paris, Pyramyd, 2010, p. 12.
[326] Francis Balle, *Les Médias*, Que sais-je ?, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p.7.
[327] Cité dans : Gavin Ambrose et Paul Harris, *Le Fondamentaux de la typographie*, *Ibid.*, p. 6.

> l'avènement de la presse d'imprimerie offrit à une multitude l'accès à la puissance de l'écrit et répandit l'instruction à travers le monde. […] Toutefois, la discipline connue sous le nom de typographie a évolué depuis Gutenberg, le métier englobant désormais conception, production et application de dessins de lettres interchangeables afin de transmettre un message à un public. » [328]

Outre la technique, la typographie se positionne également en art, raffiné année après année, s'employant à choisir un style, un interlignage, un corps ou à façonner une mise en page et une marge. Au sens large, la typographie concerne donc autant la forme des caractères que la disposition des mots sur une fonte, c'est-à-dire la mise en forme de l'écrit. Un ensemble de règles typographiques fut constitué, organisant autant les caractères entre eux que les abréviations, les dispositions et l'espacement des lettres, des mots et des fraises sur une fonte. La graphiste Adrien Shaughnessy explique « pour être un expert, il faut apprendre les règles, mais il faut aussi, à chaque instant, savoir exercer un jugement esthétique. »[329].

Dans le passé, pour créer de nouveaux caractères typographiques, les concepteurs professionnels ont dû utiliser les outils de dessins traditionnels, et des mois de travail ont été nécessaires. Grâce aux technologies informatiques, la procédure s'est considérablement raccourcie et la création de polices est devenue beaucoup plus facile. Les professionnels, mais aussi les amateurs, peuvent être créateurs de type. Par conséquent, une vague écrasante de caractères innovants a été créée ces derniers temps. Par ailleurs, « Depuis l'apparition des polices numériques, le nombre de caractères disponibles a connu une croissance exponentielle. Il est impossible de tous les connaître et de référencer tous leurs attributs. »[330] Utilisée aujourd'hui sur de multiples supports et s'adaptant à presque tous les formats, la typographie a évolué depuis l'invention des caractères mobiles. Autrement dit, née dans les livres, la typographie s'est facilement adaptée à d'autres supports comme l'écran de cinéma, la télévision et, depuis peu, les supports tactiles. Ces outils offrent un horizon de possibilités d'expression et de créativité par l'agencement d'images, de sons et, bien sûr, de textes. En effet, les développements technologiques ont toujours transformé les fonctions originelles des actes donc, même si l'imprimerie est la marque de la naissance de la typographie, l'invention

---

[328] Matt Woolman et Jeff Bellantoni, *Typographisme* : *la lettre et le mouvement*, *op.cit.,* p. 6
[329] Adrien Shaughnessy, *Graphic design user's manual*, Laurence King, Londres, 2009, p. 286. (Traduit par moi-même)
[330] David Dabner, Sheena Calvert, Anoki Casey, *Design graphique cours et ateliers,* Paris*,* Eyrolles, 2010, p. 70

de la cinématographie apporte un nouveau regard sur ce métier. La typographie s'est détachée des pages d'imprimerie pour investir le cinéma et les autres médias et bien évidemment, l'écriture à l'écran sera différente de l'écriture imprimée. Le cinéma a en effet développé encore plus la fonction initiale de la typographie imprimerie pour celle sur l'écran. Par ailleurs, l'analogie entre cinéma et technique typographique a été défendue par Marshall McLuhan. Selon lui, « on pourrait difficilement exagérer la réalité du lien entre l'imprimé et le film, en ce sens qu'ils possèdent tous deux le pouvoir de susciter des visions chez le lecteur ou le spectateur. »[331]

Par ailleurs, il est vrai qu'écrire et mettre en page pour l'écran est une approche très différente de celle requise pour l'imprimé. Dans le cas du papier, le support est matériel, fini et totalement défini (couleur, grammage, pagination, etc.) par l'auteur et l'éditeur ; dans le cas de l'écran, le support est immatériel (dans le principe, car l'écran en tant que tel est bien un objet), quasi infini et seulement partiellement défini par le créateur.[332] Initialement, la zone d'action de la typographie se situe sur les pages d'imprimé et les doubles pages des livres. Dans ce contexte, elle est déterminée par la main et l'œil humain qui limitent le format, la taille et le poids de l'ouvrage.[333] Les paramètres de lisibilité et de visibilité sont directement liés à ces contraintes. L'écran, lui, apporte ses propres exigences comme, par exemple, la taille minimale des caractères, le rythme de l'affichage du texte ou la zone de titre sécurisée, qui délimite le texte afin que les caractères s'affichent correctement sur les différents types d'écrans. Dans le cadre de ce nouveau contexte, la typographie a su s'adapter. L'écrit à l'écran donne évidemment aux mots une nouvelle matérialité (ils passent de l'encre à la lumière) et le spectateur est contraint de les lire rapidement ça ils disparaissent inéluctablement dans le défilement de la pellicule. Nicole de Mourgues, écrit à ce sujet : « la nécessité d'obéir, comme les images, au défilement de la pellicule soumet la lecture de mention écrite à l'impératif de la durée et surtout à l'inéluctable disparition. »[334] Autrement dit, pour lire sur l'écran nous sommes dans une limite temporelle, ainsi le rythme de lecture n'est pas sous notre contrôle, alors que ce n'est pas le cas pour d'autres supports. Concernant le rythme et l'ordre de l'affichage, Susan Sontag remarque que, dans un livre de photographie,

---

[331] Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, traduction de Jean Paré, (Mame/Seuil, 1968), Points, Seuil, Paris, 1977, p. 326.
[332] Francois Richaudeau et Olivier Binisti, *Manuel de typographie et de mise en page du papier à l'écran,* Paris, Retz, 2005, p. 132.
[333] Lire à ce propos Jost Kinross et Robin Kinross, *Designing Books: Practice and Theory,* Hyphen Press, Londres, 2003.
[334] Nicole De Mourgues, *Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 104.

« l'ordre selon lequel les photographies doivent être regardées est proposé par celui des pages, mais rien n'indique le temps à passer sur chaque photographie. »[335] Par ailleurs, rien ne nous empêche d'ouvrir un ouvrage en son centre et de le feuilleter de manière erratique ou de cibler des passages précis, comme dans tout dictionnaire. « Si vous ne comprenez pas un paragraphe dans un livre, vous pouvez le lire une seconde fois, à votre propre rythme. », [336] explique le monteur Walter Murch.

Face à un texte imprimé, quel que soit le support, le lecteur s'attend à certaines choses comme la mise en page d'un ensemble statique de mots qu'il peut lire et relire, une permanence, une matérialité, une portabilité. Avec le format imprimé d'un texte, le facteur temps relève strictement du lecteur. Le cadre structurel et les propriétés formelles d'un texte demeurent en effet statiques après l'impression ; « en revanche, l'état d'esprit du lecteur à son égard, lui, peut varier. »[337] Le mécanisme de lecture des textes imprimés ainsi que leur aspect esthétique se différencient largement de celui des textes affichés à l'écran. Par ce transfert d'un univers à un autre, la typographie s'émancipe et dépasse son rôle premier de lecture pour devenir un ressort créatif, au même titre qu'une image. Même si les caractères peuvent être considérés comme des images à l'écran, la typographie a ses propres caractéristiques et son propre langage qui la place non pas dans la catégorie des images, mais sur le même plan. Comme nous l'avons déjà souligné dans la première partie, la question de la présence des mots sur l'écran n'est évidemment pas un sujet nouvellement abordé. Elle remonte effectivement à la période du cinéma muet avec des inserts de cartons d'intertitres informatifs ou récitatifs. Il s'agissait de surfaces en deux dimensions sur lesquelles dialogues, annonces, avertissements, informations et noms étaient souvent écrits à la main. André Gaudreault et François Jost précisent dans le récit cinématographique :

> « On s'aperçoit donc qu'au début du cinéma, les cartons ont pour rôle de situer le décor et le temps, de camper les personnages comme le font les mots dans le roman du XIXe. Ce n'est qu'ensuite, une fois les choses bien mises en place, que le récit peut vraiment commencer : (…) lettres, journaux intimes, articles de presse : les films muets regorgent de ce type de procédés. »[338]

---

[335] Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 2008, p. 214.
[336] Walter Murch, cité par Michael Ondaatje, *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film,* Bloomsbury Publishing PLC, Londre, 2002, p. 46.
[337] Matt Woolman et Jeff Bellantoni, *Typographisme* : *La Lettre et le mouvement*, *op.cit.* , p. 6
[338] André Gaudreault et Francois Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, pp. 68-69.

Ainsi, comme nous avons déjà pu le noter, jusque dans les années 1930-1940, avant que la couleur n'entre sur les écrans, les génériques étaient écrits sur un support neutre, comme des fonds simples et sombres ; ce type de support offrait de meilleures conditions de lisibilité. Ce type de générique en carton a bien vite été remplacé par des compositions plus sophistiquées. Pourtant, certains réalisateurs actuels, par exemple Woody Allen, restent fidèles, même aujourd'hui, au générique d'antan, qui a d'ailleurs l'avantage d'une belle lisibilité.

Le nouveau support de la publication des textes sur l'écran prédestine la typographie à aller vers de nouvelles techniques d'exécution au lieu d'imprimer sur du papier qui suit des principes de conceptions traditionnelles. Par exemple, le système d'impression fonctionne sur les encres et le mode en couleur CMJN[339], tandis que la publication sur l'écran utilise des lumières et la synthèse additive, au lieu des encres, et est basée sur le mode RVB[340]. Autrement dit, les écrans et les projecteurs utilisent le procédé de la synthèse additive et ils ne dépendent pas d'un éclairage extérieur alors que les photographies et les impressions en couleurs utilisent la synthèse soustractive, car leurs colorants absorbent en partie la lumière d'un illuminant dont ils dépendent pour le rendu des couleurs. Dans les années 1920, c'était le « *titreur* » qui s'occupait principalement des intertitres. A priori, la rédaction des cartons demandait de la concision. « Pourtant, certains des plus efficaces intertitres étaient longs et décousus. »[341] En revanche, les titreurs, comme les créateurs de générique, sont restés dans l'ombre, absents des crédits. Bien qu'ayant écrit les titres de nombreux films de D. W. Griffith, Frank E. Woods n'est, par exemple, pas crédité au générique du film *Intolerance* (1916) dont il s'est chargé des intertitres. En outre, la publication sur l'écran exige l'intégration de l'animation dans la typographie, ce qui est une tâche impossible pour celle des médias imprimés. Au cours des années 1920, la typographie et la forme des caractères dans le cinéma étaient également utilisées d'une manière démonstrative. Par une « *expression graphique* »[342] dira Dziga Vertov, c'est-à-dire le choix d'un caractère, d'une taille et, parfois, d'un effet visuel, les intertitres bénéficient de larges possibilités symboliques et sémantiques. Dans *Sunrise* de Friedrich Wilhelm Murnau, en 1927, le texte coule de visu et renforce de cette manière un moment important du dialogue : « *Couldn't she get drowned ?* ». Le

---

[339] Cyan, magenta, jaune, noir ou en anglais CMYK (*cyan, magenta, yellow, key*) est un procédé d'imprimerie permettant de reproduire un large spectre colorimétrique à partir des trois teintes de base auxquelles on ajoute le noir.
[340] Trois lumières de rouge, vert, bleu ou RGB en anglais pour *red*, *green*, *blue*.
[341] Kevin Brownlow, *The parade's gone by*, University of California Press, Berkeley, 1986, p. 295. (Traduit par moi-même)
[342] Cité par cité par Lionel Dutrieux, *Typographie & cinéma*, *op. cit*., p.94

mouvement typographique ondulé du mot « *drowned* »[343] ne laisse aucun doute sur la signification.

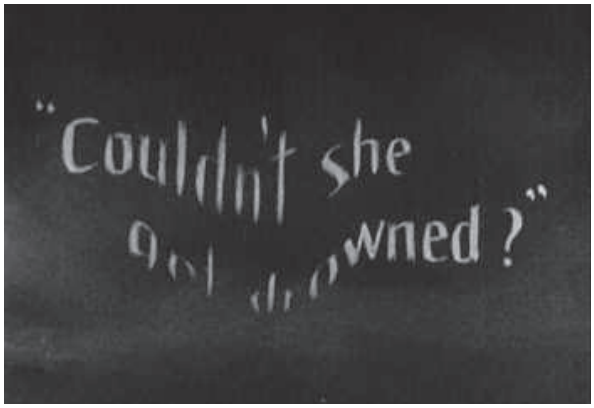


Figure 109- *Sunrise* de Friedrich Wilhelm Murnau, (1927)

En 1927, conçu par Erich Kettelhut[344], *Metropolis* de Fritz Lang présente des effets de textes et de lettrage très novateurs pour l'époque.

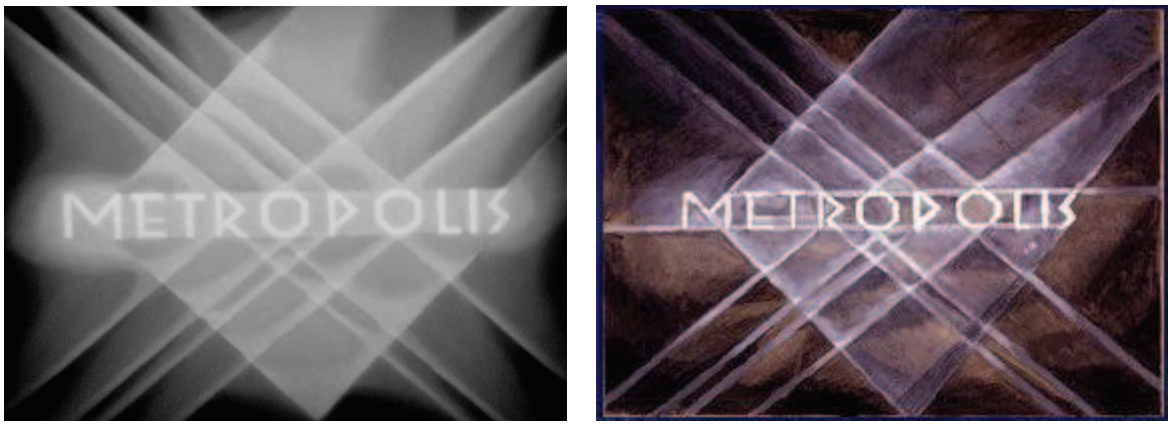


Figure 110 - Dessiné par Erich Kettelhut, cette image (à droite) forme la base du plan original du titre (à gauche).

Les éléments écrits comme les intertitres ou les morceaux de journaux dans le film correspondent également à ce que Christian Metz nomme des « inserts explicatifs ».[345]

Le cinéma parlant entraînera la quasi-disparition des cartons même s'ils « subsistent notamment dans les films historiques […], mais ils ne servent plus à retranscrire les

[343] Noyé
[344] Eric Kettelhut est un décorateur et scénographe allemand formé comme peintre de théâtre.
[345] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (Paris, Klincksieck, tome I, 1968, p.126) : c'est un « détail grossi, effet de loupe ; le motif est soustrait à son espace empirique et porté dans l'espace abstrait d'une intellection ; exemple : cartes de visite ou missives en gros plan. »

dialogues, et acquièrent la solennité d'une proclamation »[346], rapporte Michel Chion. Pourtant, des inserts explicatifs ne se limitent pas au cinéma muet ou aux génériques de films. Des mots ont été utilisés également dans les films de manière différente à toutes les époques du cinéma, par exemple les trajets au long cours ont été figurés à l'écran de manière graphique et avec des mots, comme dans les voyages d'Indiana Jones. Des cinéastes tel que Jean-Luc Godard insèrent également des images avec des textes dans bon nombre de leurs films, ou bien encore Alain Resnais dans *I want to go home* ou *Smoking no Smoking*.

Au cinéma, par contre, le flux multimédia ne s'arrête pas : le procédé impose l'ordre et le temps exact de passage de chaque image. Walter Murch dira qu'un film « se consomme en une traite, à une vitesse donnée. »[347]. Sur l'écran, les caractères se déplacent et se transforment : ils sont éphémères. Selon toute probabilité, l'écrit est à l'écran la marque d'une objectivité impersonnelle, voire inhumaine. Dans une séquence de *2001: À Space Odyssey* en 1968, Stanley Kubrick utilise le flux textuel (*LIFE FUNCTIONS TERMINAITED*) pour mettre en scène un meurtre muet. L'ordinateur tue via des mentions écrites et n'est plus contrôlable par les personnages faisant partie de l'univers du film. Empruntant la caractéristique atemporelle du texte, Kubrick renforce ainsi la puissance immatérielle et omnisciente de l'ordinateur HAL 9000. Mis à part son rôle de sous-titrage, l'écrit fonctionne donc hors du temps. Cet effet est accentué lorsque le texte est séparé de l'image. « L'atemporalité permet de sortir du flot audio-visuel et de commenter la diégèse, voire d'identifier tout simplement l'œuvre filmique, ce qui est le rôle principal du générique. »[348] Cela explique la volonté de certains cinéastes à préférer le texte sur fond noir et séparé de l'image pour bien différentier l'œuvre de sa réalisation. À l'inverse, « le texte incorporé à l'image se présente comme faisant partie du temps et de l'espace de l'action : il lui est donc impossible de commenter la diégèse. »[349]

La typographie à l'écran a évolué pendant des années : l'arrivée de l'ordinateur dans le monde du cinéma a bouleversé son évolution qui n'est plus tributaire des mêmes contraintes techniques. En effet, les typographes investissent de nouveaux champs de création, comme la 3D ou bien l'image animée, et ils peuvent changer de supports et de médias.

---

[346] Michel Chion, « Un art sonore, le cinéma », *Cinéma Essais,* Cahier du Cinéma, Paris, 2003, p. 158.
[347] Walter Murch, *The Conversation : Walter Murch and the Art of Editing Film, op. cit*., p. 46.
[348] Lionel Dutrieux, *Typographie & cinéma*, *op. cit*., p.57
[349] *Ibid*.

Nous avons examiné l'histoire du développement typographique et introduit le concept que les éléments écrits peuvent transmettre des messages au-delà de leurs contenus textuels. L'accent a été mis jusqu'ici sur les formats classiques de la typographie, autrement dit, la présentation statique de caractères dans l'impression. Lorsqu'elle est appliquée à des génériques de films, la typographie adopte de nouvelles fonctionnalités et des variations et implique, en particulier, des conceptions sur l'écran, à la fois dans l'espace et dans le temps. Par la suite, nous abordons donc la question de la typographie cinétique à l'écran et les éléments essentiels pour sa réalisation.

La typographie cinétique

> « les génériques de films ou d'émissions de télévision utilisent tout particulièrement la dimension temporelle de la typographie et de l'écriture pour raconter ou annoncer une histoire, associant des mots, des images et du son pour donner le fil conducteur et créer une ambiance. »[350]

Comme nous avons essayé de le mettre en évidence, la typographie gagne l'écran avec le cinéma et puis la télévision. Les lettres initialement statiques commencent à bouger grâce au cinéma. Elles se déplacent dans l'espace, dans le temps, changent parfois de forme. Graphiquement, tout peut désormais arriver au texte « à voir ». La typographie « cinétique »,[351] aussi connue comme « la typographie dynamique » ou « la typographie fondée sur le temps »[352], est l'art qui traite des polices de types qui se déplacent. Ajouter des mouvements aux éléments écrits peut permettre de renforcer la signification linguistique pour le lecteur et en profitant de cette capacité, les concepteurs peuvent communiquer des messages plus profonds. Par exemple, le mot « noyer » pourrait apporter différentes images à l'esprit des divers spectateurs, mais, en revanche, en ajoutant aux lettres un mouvement de balancement, lent ou rapide alors qu'ils se déplacent vers le bas, une sorte spécifique de noyade peut être communiquée. La qualité des mots prononcés, comme le ton de la voix est l'une des propriétés d'un film qui peuvent être ajoutés à la typographie dynamique.

Certains éléments comme le choix typographique, la couleur, les effets du mouvement, la transformation et les dimensions jouent un rôle important dans le processus de création et de

---

[350] Matt Woolman, Traduit de l'anglais par Jean-Francois Allain, *Typographie en mouvement,* Paris, Thames & Hudson, 2006, p. 75.
[351] Kinetic typography
[352] Matt Woolman, *Typographie en mouvement, op.cit.*, p. 6.

lecture d'une typographie propre à l'écran de cinéma, de télévision ou d'ordinateur. Nous allons mettre en évidence la manière dont ces spécificités influent sur l'appréhension traditionnelle et statique (fondée sur l'imprimé) de la forme typographique que le lecteur.

L'animation graphique de symboles, de signes typographiques, chiffres, lettres et mots, vise à rendre lisible et explicite une démonstration, un message que le mouvement doit orienter et accompagner, « animer » selon divers procédés. « Le régime de ces « textes » de cinéma graphique va de la pure et simple lecture d'un texte à l'écran à l'imprévisibilité des métamorphoses. » [353] Aujourd'hui, la typographie cinétique est presque devenue un synonyme pour le type utilisé dans le générique du film, à la télévision, dans la publicité ou sur l'écran d'un ordinateur : cela démontre la capacité d'ajouter du contenu émotionnel au texte expressif grâce à certaines qualités qui se trouvent normalement dans un dessin animé. En effet, comme le dit Dominique Willoughby, nous pensons que : « Sur l'écran ou sur la scène cinématographique, les mots deviennent des objets, des images imposant ou défiant la lecture à loisir. »[354]

Comme déjà évoqué précédemment, la typographie cinétique est apparue pour la première fois en 1906 dans le générique de *Humorous Phases of Funny Faces* de James Stuart Blackton, qui est d'ailleurs considéré par les historiens du cinéma comme le premier film d'animation [355] sur support argentique. Cependant il a fallu une cinquantaine d'années pour que la typographie cinétique consolide sa place dans la conception du générique de film et depuis, ce phénomène a révolutionné ce métier. Les premiers effets de mouvement dans la typographie des génériques sont apparus vers les années 30, avec des volets[356] gauche-droite, droite-gauche ou des volets doubles qui convergent vers le centre ou encore des volets obliques qui seront suivis plus tard, dans les années 50, par les défilements (haut ou bas) des mentions, en surimpression sur les images filmiques. Bien que ce genre d'effets soit les premiers pas qui ouvrent de nouveaux horizons pour la création de la typographie animée, le résultat ne peut pourtant pas être considéré comme une typographie cinétique. En effet, les volets n'animent pas les mots, ils créent seulement l'illusion du mouvement et dans le cas

---

[353] Dominique Willoughby, *Le Cinéma Graphique : Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numériqu*e, *op.cit*., p. 123
[354] *Ibid.*, p. 128
[355] Howard Beckerman, *Animation: The Whole Story*, New York, Allworth Press, 2003, p. 16
[356] Un volet est une transition entre deux plans, deux images différentes : un élément traverse l'écran, changeant au passage une image en une autre. Les volets sont en général utilisés pour marquer la transition entre deux scènes, et sont une solution de plus au fondu-enchaîné.

du défilement en sur impression, c'est le support invisible du texte qui se déplace et les mots ne sont pas réellement animés en eux-mêmes.

La typographie cinétique a été utilisée expressément pour la télévision et le cinéma depuis les années 1960, lorsque les concepteurs ont souvent été embauchés pour créer des génériques inventifs.[357] Pourtant au début, les lettres animées avaient uniquement un rôle d'appoint : annoncer le début des films, identifier les chaînes de télévision ou informer dans les réclames. En 1959, le graphiste d'animation Norman McLaren est sollicité pour la conception et la réalisation des séquences des génériques de l'émission de télévision *The World of Jack Paar*. Dans cette célèbre séquence, des dessins de lettres simples surgissent et s'assemblent devant un fond noir. Ces caractères se mettent ensuite à jouer, danser, faire la course et lutter les uns avec les autres afin de parvenir à former les noms et les mots. On peut sans doute considérer McLaren comme un personnage très influent dans la réalisation de la typographie cinétique et comme Woolman et Bellantoni le remarquent :

> « Les sensibilités visuelles de McLaren, ainsi que son approche ludique de la typographie et des dessins de lettres animés, offrent un aperçu plaisant d'un passé pré-numérique, époque à laquelle la main de l'homme instillait une qualité que l'ordinateur est loin d'avoir éliminé de la typographie temporelle. »[358]

En 1961, McLaren amena le dessin de lettre animé dans l'espace public à l'occasion d'une publicité commandée par le ministère du Tourisme canadien ; il utilisa des découpes de lettres dans une séquence d'animation image par image que l'on pouvait voir sur un écran électrique animé dans Times Square à New York, soit un panneau d'affichage de 67m^2 composé de milliers d'ampoules éclairées à partir d'un film. [359] L'historienne de typographie Beatrice Warde décrit l'événement ainsi :

> « ça vous étonne que je sois arrivée en retard au théâtre, alors que je vous dis que j'ai vu deux Égyptiens… se promener bras dessous bras dessus en arborant le port inimitable des artistes de music-hall ? J'ai vu des empattements inférieurs entraînés comme par des chaussons de danse de sorte

---

[357] Tova Rabinowitz, *Exploring typography*, Florence KY, Thomson Delmar Learning, 2006, p. 273(traduit par moi meme)
[358] Matt Woolman et Jeff Bellantoni, *Typographisme* : *La lettre et le mouvement*, *op.cit.* , p. 13
[359] *Ibid.*, p. 8

> que les lettres sont littéralement sorties sur pointes… J'ai vu le mot changer son apparence (majuscule? minuscule ? italique ?) encore plus vite qu'une femme chez son marchand de mode. Après quarante siècles d'alphabet infailliblement statique, j'ai vu ce que ses éléments pouvaient faire dans la quatrième dimension du Temps, du « flux », du mouvement. »[360]

Malgré le rôle incontestable de McLaren dans le développement de la typographie cinétique, la première personne qui a attiré l'attention vers des textes animés sur un écran de cinéma, a été Saul Bass à travers ses génériques de films. Il a effectivement fourni pour la première fois l'idée de la typographie cinétique à travers les génériques révolutionnaires de *Vertigo* (1958) et *Psychose* (1960) alors qu'auparavant dans les génériques du film, la typographie de titre du film était généralement statique et séparée de l'image de l'arrière-plan. *Vertigo*, par exemple, ouvre sur l'image (filtrée en rouge) de l'œil d'une femme sur lequel le titre apparaît au centre de la pupille et s'agrandit jusqu'à sortir du champ. À la suite du titre, un entrelacement de lignes en forme de spirale tourne en grossissant, reproduisant la sensation de vertige. Le titre et les autres mentions dans ce générique sont composés dans une police de type à empattement[361], avec des contours et des graisses particulièrement efficaces. En effet, celles-ci permettent un espacement minime entre les caractères qui restent malgré tout lisibles et participent à l'impact visuel de la séquence. Dans *Psychose* le titre en caractères gras et majuscules apparaît décomposé horizontalement et désaligné verticalement. Les deux segments du titre se dissocient légèrement, comme pour essayer de se trouver, illustrant de manière conceptuelle la schizophrénie du personnage principal. Les lignes grises glissent hors de l'image permettant aux segments du titre de se rejoindre. Elles resurgissent alors verticalement vers le haut et le bas à partir de l'axe horizontal central, couvrent toute l'image puis montrent comme un rideau dévoilant la première scène. Gérard Blanchard explique que « par rapport à l'usage traditionnel des « cartons » statiques dans les génériques d'avant Saul Bass, ce dernier, par l'usage du générique animé, crée un espace figural du texte qui, sans cesse modifié, permet toutes sortes de positionnements du texte. Chaque série de mots du générique (chaque syntagme, chaque lexie) reçoit par son isolement dans l'espace figural une situation qui aide à sa mémorisation. » [362]

---

[360] Beatrice Warde, cité par R.S. Hutchings dans *Alphabet 1964*: *International Annual of Letterforms,* Birmingham*,* Angleterre, The Kynoch Press, 1964, p. 32.
[361] Nous allons le définir par la suite.
[362] Gérard Blanchard, « Saül Bass : génériques et films », *op.cit.,* p. 90.

Figure 111- Générique de *Psychose,* conçu par Saul Bass, 1960

Étant donné que le développement de la typographie se reflète dans l'art de la conception du générique du film, la typographie cinétique trouve donc sa première application dans la conception des génériques de film. Certains, comme Bellantoni et Woolman, ont suggéré l'idée que le générique du film soit l'origine de la typographie en mouvement, qui désormais est pratiquée dans les musiques-vidéos et des vidéos d'art.[363] Néanmoins, ce qui est évident c'est que « la typographie animée n'est plus une technique nouvelle dont l'application se limiterait aux génériques de film. Elle a évolué pour devenir une discipline à part entière. »[364] Dans le passé, la typographie animée était réalisée manuellement sous la forme du lettrage fait à la main, d'animation cut-out[365], ou de stop-motion. D'ailleurs, certaines de ces techniques étaient particulièrement utilisées par des créateurs comme Kyle Cooper qui utilisaient souvent des techniques traditionnelles comme base de travail. Aujourd'hui la grande majorité des typographies cinétiques est créée numériquement avec des logiciels d'animation tels qu'Adobe Flash, After Effects et Apple Motion. Les techniques informatiques, entre toutes les autres (comme la rotoscopie et les techniques d'animation traditionnelles) qui soutiennent la typographie cinétique, sont les plus récentes et sans doute les plus influentes dans cette industrie. Grâce aux médias numériques, le support d'enregistrement dépasse la reproduction de la réalité pour entrer dans la manipulation

[363] Jeff Bellantoni et Matt Woolman, *Type in motion: Innovations in digital graphics*, New York, Rizzoli International Publications, 1999, p. 2. (Traduit par moi-même)
[364] *Ibid*.
[365] L'Animation de papiers découpés est une technique d'animation.

transparente du réel. Aujourd'hui, « les outils numériques, du dessin à l'animation et au montage, comportent tous des modules sophistiqués spécialement dédiés à l'animation typographique. »[366] C'est ainsi que les dessins de lettres statiques en deux dimensions, disposés et figés en une chaîne horizontale, voient leur histoire prendre une toute nouvelle orientation. La lettre ne se définit plus en fonction des caractéristiques de sa forme imprimée, tels que la police, la taille de point, la graisse, l'interlignage ou le crénage.

> « La technologie numérique a libéré la lettre de la nature statique de symbole-objet généralement associée à l'alphabet occidental moderne. Grâce au numérique, les caractères sont dessinés en tant que formes détourées aux propriétés malléables aspirant à prendre vie. »[367]

Dessins de lettres aux spécificités comportementales, cinétiques ou autres, texte qui se fluidifie et s'écoule, structures tridimensionnelles maintenues par des lignes, des plans et des volumes de texte à travers lesquels un lecteur peut se déplacer, ce ne sont là que quelques exemples de l'incidence de la technologie numérique sur le dessin d'une lettre. En particulier aujourd'hui, grâce aux nouvelles technologies informatiques, les développements de la typographie cinétique ont pris un rythme considérablement rapide. Dans le film américain *The Ice Strom* réalisé par Ang Lee en 1997, les textes du générique apparaissent graduellement et s'estompent progressivement au-dessous de l'image filmique d'un train qui roule dans la nuit. Dans ce générique, les animations typographiques réalisées en numérique sont produites comme la buée blanche lors d'une respiration un jour de froid.

En 1998, Pablo Ferro, pour le générique de *Hope Floats* de Forest Whitaker, propose un lettrage en effet liquide qui se solidifie pour devenir lisible. Il est vrai que le graphisme numérique a considérablement influencé et facilité la réalisation de la typographie numérique, pourtant les techniques traditionnelles peuvent encore offrir des solutions inimitables et des idées imbattables. La séquence générique du film *Office Killer* de Cindy Sherman en 1997 en est une preuve. Dans ce générique les mots se faufilent lentement sur un bureau encombré, s'étirant, se pliant et ondulant sur les contours d'une agrafeuse, d'un clavier d'ordinateur et de papiers épars. Une fontaine à eau, un photocopieur, un cendrier, etc. tout succombe aux textes de ce générique mystérieux. Malgré ce qu'il paraît à première vue, cette séquence est

---

[366] Dominique Willoughby, *Le Cinéma Graphique : Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numériqu*e, Paris, Textuel, 2009, p. 128
[367] *Ibid*., p. 107

réalisée sans aide de la technologie numérique et pour animer les caractères typographiques, les images fixes des textes et du titre sont assemblées et projetées sur des objets de bureau.

Figure 112 – Plan de titre, *Office Killer* de Cindy Sherman (1997)

Ce générique est effectivement réalisé à partir d'une prise de vue réelle, pourtant étant donné la vision finale il se rapproche énormément du langage graphisme des génériques-typographiques où lettres et mots jouent le rôle principal. Cela prouve donc que les critères qui définissent les limites entre le générique-film et le générique-graphique ne sont pas tout à fait définitifs. L'une des séquences de générique graphique purement textuel et très controversé en 2002 estcelle du film français *Irréversible* réalisé par Gaspar Noé. Dans cette histoire, le temps est inversé et les scènes du passé et du présent sont entremêlées. Avec la séquence générique, Gaspar Noé reproduit cette sensation d'inversion à travers des éléments écrits comprenant des lettres inversées dans le titre ainsi que dans les mentions. C'est un générique exclusivement typographique avec un impact énorme, grâce aux interventions intelligentes de la typographie et de l'effet palpitation en graphisme animé. Les sons et la musique sont méticuleusement choisis, y compris les moments où le silence est installé par stratégie. Ce qui est incroyable, c'est que, avec ces simples moyens, une atmosphère envoûtante est évoquée. Dans ce film, une séquence de générique dépasse sa simple fonction, pour devenir une forme d'art à part entière. La tension entre la perfection et la distorsion est intéressante. Un sentiment de malaise commence à s'installer : les mentions verticales commencent à glisser avant de sortir de l'écran.

Figure 113 – Plan de titre, *Irréversible* de Gaspar Noé (2002)

L'effet de pulsation dans la deuxième partie de ce générique est accompagné par un grand battement de tambour. Cette ouverture textuelle de film, avec sa typographie cinétique et ses lettres inversées, crée en effet un sentiment de suspense, d'urgence et de peur et donne la sensation que quelque chose de grand, de profond et d'irrégulier va se passer. Le générique d'ouverture de *Thank You for Smoking*, conçu par Gareth Smith et Jenny Lee en 2005, est une manifestation moderne des différents styles de typographie dans la conception des génériques. Les mentions ont été inscrites sur les paquets de cigarettes et ils ont été adaptés aux variétés typographiques et au style graphique des différents paquets de cigarettes.

Figure 114 – Générique de *Thank You for Smoking*, conçu par Gareth Smith et Jenny Lee (2005)

Les éléments structuraux de la typographie cinétique

Si l'on veut avoir une vue d'ensemble complète sur le générique de films en considérant tous les aspects visuels, il est important d'étudier la fonction et la structure de la typographie en tant qu'élément essentiel dans la conception d'un générique de films. Examiner la typographique et le lettrage dans les génériques de films nécessite de connaître les origines et l'histoire des polices de type, mais aussi les différents styles de typographie. Pour cette raison, il est donc important de savoir comment les polices typographiques ont été choisies pour des projets graphiques et surtout dans les génériques de films. « Le choix des polices est un art compliqué qui ne s'acquiert que par la compréhension et la pratique. »[368] Généralement, dans un projet graphique, le contenu et l'objectif de la conception doivent être les deux principaux critères dans le choix des caractères typographiques. Le choix de la police peut également être influencé par le sujet. Ainsi, faire un bon choix implique de connaître l'origine des caractères.

> « le *Caslon* et le *Baskerville* sont des caractères anglais classiques, le *Garamond* est français, le *Goudy* américain, le *Bodoni* italien, etc. Des caractères à empattements contemporains comme le *Minion*, le *Swift* et le *Meta* sont parfaits pour des sujets modernes. »[369]

Écrivaine et conceptrice graphique, Ellen Luoton explique que « Pour choisir une fonte, les graphistes prennent en considération l'histoire des polices de caractères, leurs connotations actuelles, ainsi que leurs qualités formelles. »[370] Par ailleurs, le choix de la police est important à cause de l'impression qu'elle peut évoquer chez les spectateurs. À ce sujet nous pouvons lire dans le « *design graphique* » que :

> « Un caractère sans empattements[371]comme l'*Univers* évoque la modernité, à l'inverse d'une police à empattements[372] comme le *Garamond*. Le *Bodoni,* créé à la fin du XVIIIe siècle, possède certaines caractéristiques formelles qui, à leur époque, étaient considérées comme « modernes », par exemple son axe parfaitement vertical et le fort contraste entre pleins et

[368] David Dabner, Sheena Calvert, Anoki Casey, *Design graphique cours et ateliers, op.cit.,* p.70 (Traduit par moi-même)
[369] *Ibid.,* p. 73.
[370] Ellen Luoton, *Thining with Type, op.cit.*, p. 30.
[371] Nous allons le définir par la suite.
[372] Nous allons le définir par la suite.

déliés, nouveautés par rapport aux formes « manuscrites » des caractères anciens. Néanmoins, dans la composition moderne, le *Bodoni* est associé au classicisme et à l'Histoire. Bien que l'on puisse l'utiliser de façon contemporaine, il est important de connaître son histoire et ses associations pour bien orienter son choix. » [373]

Autrement dit, d'une façon générale, les polices contemporaines, comme *Univers*, fonctionnent mieux dans des contextes modernes, tandis que les caractères classiques, comme *Garamond,* conviennent davantage à la littérature et à des récits plutôt classiques. Sur l'importance du choix de la typographie à travers les connaissances sur leurs origines, David Rault, graphiste, journaliste et photographe, explique que « chaque caractère, au- delà de sa forme, possède son propre passé, véhicule un bagage culturel, historique et social, crée par sa seule présence sur une page, au-delà du sens des mots écrits, une véritable ambiance qu'il serait pour le moins regrettable d'ignorer. »[374]

Le choix d'une police appropriée est la tâche principale d'un concepteur pour accomplir l'évaluation d'un projet. Certains vont même plus loin et pensent que, dans la conception d'un générique de films, ce choix peut influencer l'ensemble de l'ouvrage. À cet égard, Lionel Dutrieux explique que « Trop souvent relégué au plan secondaire, le choix d'une typographie a une influence sur l'ensemble de la forme filmique voire même au-delà du cadre purement cinématographique. »[375] Il faut remarquer que le choix de la typographie pour le générique d'un film peut également s'opérer entre les polices de mentions et celles des titres de films, car chacune possède ses propres critères de sélection. Vu les aspects historiques de la typographie ainsi que la forêt de polices de caractères, pour bien choisir, il semble indispensable de connaître l'identité individuelle de chaque caractère. Dans ce but une classification des familles[376] des polices de caractères pourrait être un raccourci, même si aujourd'hui, grâce aux techniques numériques, il n'a jamais été aussi facile de choisir un caractère, qu'il soit destiné à être publié sur codex imprimé, téléchargé sur tablettes, diffusé à la télévision ou affiché sur un écran de cinéma.

---

[373] David Dabner, Sheena Calvert, Anoki Case, *Design graphique cours et ateliers, op.cit.,* p. 70.
[374] David Rault, *Guide pratique de choix typographique,* Méolans-Revel, Atelier Perrousseaux, 2008, p. 6.
[375] Lionel Dutrieux, *Typographie & cinéma*, *op.cit.,* p. 11.
[376] Une famille de polices de caractères est l'ensemble des variétés du dessin de base, présentant les mêmes caractéristiques mais possédant des corps et des graisses différents.

Mais bien évidemment, le classement des caractères typographiques permet de mieux analyser et comprendre leurs caractéristiques, leurs formes et leur histoire. On peut lire dans *Lettrage & Typographie* :

> *«* C'est au cours de la Révolution industrielle, pour tenter d'y voir plus clair dans l'explosion de nouveaux styles typographiques, que les imprimeurs et les historiens ont commencé à bâtir de tels systèmes de classification. Les catégories correspondent généralement à des périodes de l'histoire de l'art et des idées, depuis les caractères humanistes apparus à la Renaissance jusqu'aux fontes néo-classiques de la fin du dix-huitième siècle ».[377]

L'aspect le plus utile des classifications est que cela permette de pointer les caractéristiques formelles que partagent certains fontes ou styles de lettrage et d'offrir ainsi des points de comparaison pour mieux analyser les styles typographiques. Pourtant les catégories ainsi définies ne sont que des repères, car les frontières qu'elles tracent sont très relatives. Si la plupart des formes typographiques entrent aisément dans une seule case, nombre d'entre elles refusent de se laisser aussi facilement enfermer. À cet égard, Bruce Willen et Nolen Strals expliquent que :

> « Certains caractères sans empattements géométriques ou néo-grotesques montrent des influences humanistiques, tandis que les styles dits « SemiSerif » appartiennent à la fois au monde des fontes classiques à empattements et à celui des polices sans empattements. Au fur et mesure de leurs expérimentations, les typographes et des dessinateurs de lettres transcendent régulièrement les limites des catégories typographiques traditionnelles. »[378]

Il existe évidemment plusieurs systèmes de classification qui peuvent être un outil essentiel pour aider le concepteur dans le choix des polices de caractères appropriées pour améliorer le message expressif de la typographie.

> « Les tableaux de classification des polices sont utiles, car ils listent les différentes caractéristiques. Ils permettent de déplacer les polices dans leur

---

[377] Bruce Willen et Nolen Strals, *Lettrage & Typographie, op.cit.,* 2010, p. 33.
[378] *Ibid.*

contexte historique et de voir les points communs entre les divers caractères apparentés. Ainsi, les Romains ont toujours des empattements, tandis que les sans empattements « anciens » comme le Gill Sans combinent absence d'empattements et formes anciennes. » [379]

Il faut également savoir que lorsque l'on parle des systèmes de classifications, il ne s'agit pas d'une science exacte, car les caractéristiques des lettres sont trop nombreuses. Néanmoins, un guide succinct peut aider à reconnaître les différentes familles et à découvrir leurs diverses applications. Comme on peut le lire dans *les fondamentaux de la typographie,* plusieurs systèmes de classification coexistent, des plus élémentaires aux plus approfondis.

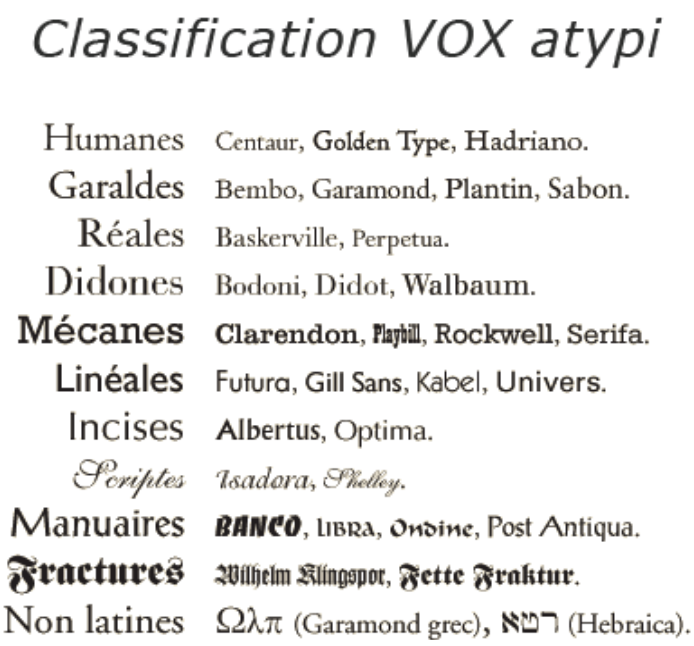
« Les polices peuvent être regroupées par caractéristiques communes, par époque ou encore par application. Le premier degré de classification consiste à distinguer les polices à empattements, les polices sans empattements et les polices cursives. »[380]

En 1921, Francis Thibaudeau crée l'une des premières typologies connues. Il classe les polices en quatre familles : les *Elizévirs*, les *Didots*, les *Égyptiennes* et les *Antiques*. Cette classification repose sur la forme des empattements des caractères, respectivement triangulaires, filiformes, quadrangulaires et inexistants. Certains systèmes de classification regroupent les polices par époque comme celui d'Alexander Lawson. Dans son système, le nom des différentes catégories est souvent lié à l'époque où ces polices ont fait leur apparition. Cette classification retrace en quelque sorte l'histoire de la typographie. Elle permet de comprendre cet historique et donc de choisir des polices qui évoquent une époque particulière. En 1953, Maximilien Vox, typographe, journaliste, maquettiste, enseignant, publicitaire, éditeur (entre autres) et fondateur des Rencontres Internationales de Lure, étend et complète la précédente avec neuf familles fondamentales. .[381] Sa classification est la plus reconnue de nos jours : elle se compose de 9 familles. Ratifiée et complétée par la plus importante organisation typographique mondiale, l'Association typographique internationale (ATypI), qui lui a ajouté 2 familles supplémentaires (Fractures et Non-latines) en 1962, c'est la classification formelle la plus couramment utilisée. Elle est en particulier basée sur l'histoire et le style des caractères, les proportions, le contraste entre les pleins et les déliés,

[379] David Dabner, Sheena Calvert, Anoki Casey, *Design graphique cours et ateliers, op.cit.*, p. 72.
[380] Gavin Ambrose, Paul Harris, *Les Fondamentaux de la typographie*, *op.cit.*, p.102
[381] David Rault, *Guide pratique de choix typographique, op.cit.,* p. 10.

l'axe plus ou moins incliné des lettres rondes, la forme des empattements, l'inclinaison des apex[382] et certaines particularités individuelles.[383]

Dans le contexte de notre recherche sur l'élément typographique au sein des génériques de films, nous avons choisi le système de classification des caractères de Vox-AtypI.



- 1 Famille des caractères classiques
    - 1.1 Les Humanes
    - 1.2 Les Garaldes
    - 1.3 Les Réales (Transitional)
- 2 Famille des caractères modernes
    - 2.1 Les Didones
    - 2.2 Les Mécanes (*Égyptiennes* de la classification Thibaudeau)
    - 2.3 Les Linéales
- 3 Famille des caractères d'inspiration calligraphique
    - 3.1 Les Incises
    - 3.2 Les Scriptes
    - 3.3 Les Manuaires
    - 3.4 Les fractures (Blackletter)
- 4 Les caractères non latins

[382] L'Apex est l'empattement supérieur d'une lettre ou l'élément prolongeant une lettre à son sommet.
[383] A propos des classifications, lire l'ouvrage de Jean-Claude Siegrist, *Classification des caractères*, Lausanne Eracom, 2008.

Par la suite, nous allons décrire chacun de ces caractères afin d'étudier leurs personnalités, leurs caractéristiques ainsi que les ambiances qu'ils peuvent induire pour les lecteurs. Grâce à cette étude, nous serons à même de savoir comment chacun de ces caractères peut être utilisé et dans quelle circonstance.

En outre, il semble que, dans chaque style de typographie, l'empattement soit l'un des critères importants pour cette classification, car, dans tous les systèmes, cette question a été abordée. C'est pourquoi nous allons décrire ces deux types de caractères.

Les polices à empattements et sans empattements

Les polices à empattements dites « *serif* » se caractérisent par des petites barres transversales rajoutées à l'extrémité des fûts et des traverses. Les empattements guident l'œil d'un bout à l'autre de chaque ligne de texte et facilitent donc la lecture. Les polices à empattements sont en principe des polices plus anciennes et plus traditionnelles. Certaines sont toutefois des créations récentes.

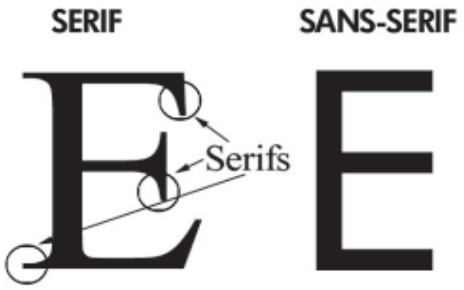


Figure 115 – Serif et sans-serif

La forme des empattements a pu servir d'indices pour établir des classifications de caractères. Les caractères classiques ont des empattements triangulaires, relativement épais avec les « *Humanes* », s'affinant avec les « *Garaldes* », et réduits à un trait filiforme avec les « *Didones* ». Les empattements rectangulaires signalent les « *Égyptiennes* ». Les caractères inspirés des inscriptions gravées, avec des empattements très réduits, ou simplement en épaississement des fûts aux extrémités, sont dits « *Incises* ». Les polices à empattements permettent de distinguer chaque lettre tout en assurant une continuité qui améliore la lisibilité du texte. La ligne formée par les empattements forme un repère que l'œil peut suivre, évitant ainsi de sauter d'une ligne à une autre. La fatigue visuelle est moindre

avec ce type de police. Les polices sans empattements sont dites également « *sans serif* ». Plus modernes, elles se caractérisent par une épaisseur de trait plus régulière, un œil [384] plus grand et des courbes moins appuyées. Les caractères sans empattements sont désignés comme « caractères bâton » ou « *Linéales* ». Comme David Dabner l'affirme, « les premières polices sans empattements ont été fabriquées par Caslon en 1816 et par William Thorowgood en 1832. Elles reçurent dans le monde anglo-saxon le nom de « Grotesques ».»[385]

Ce type de caractères s'est surtout développé après la première guerre mondiale dans un contexte de banalisation des imprimés publicitaires (affiches, catalogues), et de recherche du Bauhaus au début des années 1920. Les travaux des artistes du Bauhaus bannissaient tout esthétisme et tendaient vers le fonctionnalisme, mélangeant architecture et typographie qu'ils traitèrent de la même manière en adoptant des modèles qui leur semblaient dénués de caractéristiques culturelles. Il s'agissait de balayer les formes traditionnelles trop ornementées et d'appliquer le principe selon lequel « *la forme suit la fonction* ». Des structures typographiques simples exigeaient des polices nettes, fonctionnelles, d'où l'intérêt des sans empattements aux lignes uniformes et fonctionnelles. La famille des sans empattements était à la base employée pour les affiches publicitaires et n'existait qu'en capitale. Les polices issues de cette famille ont pour caractéristique principale la sobriété : elles sont directes et simples.

Comme exemple de ces caractères, citons le *Futura* qui fut lancé en 1927 et le *Gill Sans* qui apparut deux ans plus tard. Au cours des décennies suivantes, les caractères célèbres comme *l'Helvetica* et l'*Optima* en Europe, le *Franklin Gothic* aux États-Unis, ont contribué à faire des sans empattements l'un des styles les plus populaires.[386] L'*Helvetica*, créé en 1985 par Max Miedinger, est l'une des polices sans empattements les plus célèbres et les plus fréquemment utilisées dans la typographie des génériques de films.

La famille des caractères classiques

***Les Humanes* (Comme Palatino Linotype)**

La famille des *Humanes* comprend les tout premiers caractères gravés latins, apparus à la fin du XVe siècle à Venise et s'inspirant des écritures des manuscrits humanistes italiens.

[384] L'oeil correspond à l'espace situé à l'intérieur d'une lettre.
[385] David Dabner, Sheena Calvert, Anoki Casey, *Design graphique cours et ateliers, op.cit.,* p. 73
[386] *Ibid*.

Selon David Rault, « les *Humanes* expriment la tradition, la sagesse et le savoir. Elles ont souvent un côté rustique, comparées au raffinement des *Garaldes*. »[387]

Les Garaldes (Comme Garamond)

La famille des *Garaldes* s'inspire des créations typographiques du XVIe siècle et de celles qu'elles-mêmes ont inspirées depuis lors, c'est un perfectionnement des caractères de la famille des Humanes, où la rigueur artistique a quelque peu remplacé l'influence de la main : *Garamond*, *Bembo*, *Plantin*, *Sabon* … Selon David Rault, ces polices sont synonymes de noblesse, d'élégance, de tradition, de raffinement et leurs formes rappellent l'univers littéraire, artistique et intellectuel.[388] On les reconnaît par la finesse et la délicatesse des empattements, la barre transversale du « e » devenu horizontale et l'axe des pleins et des déliés qui est toujours penché vers la gauche, ultime influence calligraphique.

Les Réales (Comme Baskeville Old Face)

La famille des *Réales* est composée des typographies redessinées sous le classicisme de l'ère de Louis XIV, austères et rationnelles, et des polices de caractères contemporaines s'en inspirant. Caractères très précis et très lisibles, ils conviennent parfaitement aux textes longs comme les livres. Les stars du genre s'appellent *Times*, *Baskeville*, *Caslon* ou encore *Perpetua*. David Rault explique que « les caractères de cette famille expriment la littérature, l'administration, la connaissance, l'austérité, le sérieux, la fiabilité et la confiance. »[389]

La famille des caractères modernes

Le groupe des *Didones*, *Mécanes* et *Linéales* constitue la trilogie des caractères modernes, nés avec la révolution industrielle vers la fin du XIX^{ème} siècle. Sous l'influence du machinisme, ces caractères ont pour particularité d'être constitués de traits simples et fonctionnels. Par ailleurs, notons que la typographie du XIX^{ème} siècle a été affectée par tous les bouleversements de cette période, mais, surtout, par ceux de la « révolution industrielle ». De nouveaux besoins comme les publicités ont nécessité des caractères grands et attractifs, ainsi que la demande de livres moins chers et en plus grand nombre a exigé le développement des systèmes d'impression et des caractères de très petite taille.

---

[387] David Rault, *Guide pratique de choix typographique, op.cit.,* p. 11.
[388] *Ibid.,* p. 11.
[389] *Ibid.,* p. 12.

Les Didons (Comme Bodoni MT Black)

La famille des *Didons* comprend les caractères de la fin du XVIIIe siècle et du XIXe siècle, ces typographies verticales aux contrastes exprimés à l'extrême, aux pleins très gras et aux déliés et empattements filiformes. Romantiques, naturalistes et austères, David Rault explique que les caractères de cette famille

> « évoquent à la fois et tour à tour l'univers littéraire du XIXe siècle, de Hugo à Balzac en passant par Baudelaire et Zola, les premiers journaux et la bourgeoisie, mais également les documents administratifs et gouvernementaux d'alors. Dotés d'une forte connotation de sérieux (surtout en capitales), ils sont à utiliser avec prudence. Ils peuvent également, principalement dans l'univers de la presse magazine, évoquer une certaine aristocratie moderne et féminine, en témoigne leur utilisation dans les logos des magazines *Vogue*, *elle* ou *Haper's Bazaar*. »[390]

Les plus connus et les plus utilisés de ces caractères sont le *Bodoni* et le *Didot*.

Les Mécanes (Comme Courier New)

Les *Mécanes* s'inspirent des inscriptions monumentales de l'Antiquité. Elles correspondent aux *Égyptiennes* de la classification Thibaudeau en référence au très fort intérêt pour l'égyptologie qui régnait à l'époque de leur lancement (début du XIXe siècle). Leurs formes régulières et très géométriques évoquent les mécaniques industrielles et se distinguent des *Garaldes* et des *Didones* par leur empattement rectangulaire. Les caractères très construits des Mécanes sont souvent utilisés dans les publicités et dans les logos de grandes entreprises.

Dans le monde du cinéma, dès la fin des années 1930, certaines formes de cette famille ont été présentées comme la typographie caractéristique du genre Westerns.

Les Linéales (Comme Franklin Gothic Demi)

La famille typographique des *Linéales* correspond aux caractères sans empattements de la typographie moderne. Sous le vocable de *Linéale*, Vox a regroupé l'ensemble des caractères sans empattements (sans serif en anglais). On les a également appelées suivant les époques, Grotesque, Antique ou encore Bâtons. Comme David Rault l'explique,

[390] *Ibid.*

« Globalement connotés objectifs, neutres ou simples, ils conviennent aux messages publicitaires, aux exposés scientifiques ou techniques, au graphisme et à l'art moderne. »[391] À cause de leur avantage de très grande lisibilité, dans les premiers temps du cinéma et sur des cartons noirs du titre, on voit des lettrages à la base de la famille *Linéales*. Ensuite, dans un contexte plus moderne, suite à la tendance au retour à la simplicité, à partir des années 1950, ils sont souvent utilisés dans la typographie des titres de films.

La famille des caractères d'inspiration calligraphique

Les Incises (COMME COPPERPLATE LIGHT)

La famille des *Incises* se compose des caractères inspirés des gravures dans la pierre (sur les temples gréco-romains) et sur le métal (les pièces de monnaie de l'antiquité). Très élégants, ils inspirent la rigueur, une certaine harmonie et beaucoup de sérieux. Ces caractères sont marqués par un empattement triangulaire, ressemblant à la marque de l'incision du burin.

Les Scriptes (Comme Mistral)

Les polices *scriptes* sont inspirées par l'écriture calligraphique écrite à la plume, ou l'écriture manuelle rapide, et appelées encore « lettres cursives ». L'effet de chaque caractère généralement lié au suivant donne une impression de dynamisme aux *Scriptes*.

Les Manuaires (Comme Matura MT Script Capital)

Manuaire désigne une famille de caractères dont le dessin est directement issu du geste de la main, qui en constitue l'aspect dominant, par opposition à d'autres familles dont le dessin est plus « construit ». Contrairement aux *Scriptes*, elles sont aussi issues de l'écriture manuscrite, mais les *Manuaires* n'ont pas de ligatures et ne sont pas attachées, si ce n'est exceptionnellement. Elles comprennent toutes les polices de caractères directement issues des écritures pré-typographiques, comme les *Gothiques* et *Fraktur*. D'autre part, font partie des *Manuaires* les caractères modernes issus d'un tracé manuel, sans être fantaisistes.

[391] *Ibid.,* p.13.

Les Fractures (Gotique / Blackletter) (Comme Lucida Blackletter)

Les écritures *Gothiques* sont regroupées sous le nom de *Fractures*. Elles s'inspirent du style ornemental du Moyen-Âge et sont également appelées *« Block », « Gothic », « Old English », « Black » ou « Broken ». »*[392]

Par ailleurs, il faut savoir que selon plusieurs aspects, surtout dans le passé, la typographie et la désignation de la *Gothique* ont été considérées comme un caractère spécifiquement allemand. Roxane Jubert précise à ce propos : « D'usage courant dans l'imprimerie allemande depuis ses débuts, pareil type se trouve par ailleurs utilisé par certains avant-gardistes et par les opposants au nazisme, avant comme après 1933. »[393] La lettre *Gothique* est donc parfois présentée comme étant l'expression d'un nationalisme proprement allemand :

> « ça n'est pas sans bonne raison que nous considérons que l'écriture gothique reflète plus clairement le sens germanique des formes. Tout comme le style gothique dans les autres arts, la lettre gothique apparaît principalement partout où la virilité allemande se trouve symbolisée par le combat, par la création de nations et de bâtiments. »[394]

L'auteur de ces propos est Fritz Helmut Ehmcke, graphiste, typographe et dessinateur de caractères allemands. C'est pourquoi de nombreux films allemands, comme *Le Vampire et le Sang des vierges* (*Die Schlangengrube und das Pendel),* film d'horreur allemand réalisé par Harald Reinl en 1967, ont un titre écrit en style *Gothique.*

Schriftbeispiel Frühling

Schriftbeispiel Maximilian

Schriftbeispiel Deutsche Zierschrift

Schriftbeispiel Deutsche Anzeigenschrift

Schriftbeispiel Wilhelm-Klingspor-Schrift

Figure 116 - style typographique *Gothique*

---

[392] Gavin Ambrose, Paul Harris, *Les Fondamentaux de la typographie*, *op.cit.,* p.104.
[393] Roxane Jubert, *Graphisme typographie histoire, op.cit.*, p. 256.
[394] Fritz Helmuth Ehmcke, cité par E.M. Gottschall, *Typographic Communication Today*, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts, Londres, 1989, p.8. (Traduit par moi-même)

De plus, mise à part cette énorme variété typographique à la base des systèmes de classification, il faut noter qu'il existe certains styles décoratifs, inspirés par les mouvements de l'époque, qui ont été fréquemment utilisés dans la conception des titres du générique d'un film : les plus célèbres parmi eux sont « *Style* Art *nouveau* » et « *Style Art déco* ». Dans le style typographique Art déco, les courbes ont cédé la place à des droites privilégiant des orientations obliques et des structures dissymétriques, mais gratuitement, sans justification ni esthétique ni fonctionnelle.[395]

Figure 117 - Style typographie, Art Deco et Artnouveau

La typographique Art nouveau ou style *Nouille* est très enchevêtrée, arc-boutée, avec courbes et contre-courbes. C'est un style essentiellement décoratif qui a cherché à mettre en relief la valeur ornementale de la courbe dans les lettres.

Le choix typographique pour un générique de film

Le générique d'un film est destiné à établir le contexte et le thème de celui-ci. Des polices de caractères peuvent être une aide puissante pour atteindre cet objectif du fait de leurs capacités de communication, mais aussi grâce à leurs qualités spéciales expressives. Pour la conception du titre d'un film et afin de pouvoir choisir un caractère en justifiant son choix, il est vital d'avoir à l'esprit les différents usages des polices de caractère, les styles qui les opposent et également, d'un autre point de vue, l'histoire qui les a créés. Lorsque nous parlons du choix de la typographie au cinéma, la question de la lisibilité s'impose également, ce qui, comme Lionel Dutrieux soutient que :

[395] Francois Richaudeau et Olivier Binisti, *Manuel de typographie et de mise en page du papier à l'écran*, op.cit., p.127.

« le texte doit tenir compte de sa visibilité et du temps nécessaire à sa lecture. La sélection d'un caractère peut également être motivée par des problématiques techniques. Avant l'usage des pellicules plus sensibles et, plus tard, des projections numériques, un des problèmes majeurs auquel se heurtait la lettre projetée au cinéma était sa mauvaise définition due aux différentes déperditions qu'occasionnent le tirage des copies et l'action de la lumière qui, à la projection, ronge les angles de la lettre. »[396]

Effectivement, sélectionner un caractère pour un générique est un processus qui se fait en concertation. Par exemple pour le générique de *Tetro* de Francis Ford Coppola en 2009, Roman Coppola a tourné des plans de lampes à incandescence et Stephen Faustina s'est chargé d'agencer le texte et l'image. Le choix du caractère est le fruit de plusieurs discussions avec le réalisateur. Finalement, Stephen a choisi *Sabon*, un caractère *Serif* classique et élégant, créé par Jan Tschichold entre 1964-1967. « J'avais plusieurs idées », précise-t-il, « je pensais que la meilleure solution était de faire interagir les titres avec les éléments lumineux tournés par Roman [Coppola], tout en jouant sur les angles et les réflexions lumineuses. »[397]

Comme nous l'avons exprimé précédemment, les personnalités de certains types de caractères, de chaque police de type, véhiculent un style particulier. Et le choix des polices ainsi que le style de la typographie peuvent avoir une influence importante sur l'entrée du film. Par cet aspect, certains réalisateurs apportent une attention particulière sur la typographie de leurs films. Parmi eux, nous pouvons citer Roman Polanski qui demande par exemple au designer Wayne Fitzgerald [398]de travailler à un type de caractère très précis pour *Chinatown* en 1974. Il explique « Je voulais un générique *Art- Déco* qui puisse annoncer le style rétro du film. Par ailleurs, je ne sais plus exactement, mais je crois bien avoir récupéré aussi un vieux logo de la Paramount au début du générique. »[399] Dans *Macbeth* en 1971, ce sont des raisons historiques qui poussent Polanski dans le choix d'une police. Il dit à ce propos que :

---

[396] Lionel Dutrieux, *Typographie & cinéma*, *op.cit.,* p. 88

[397]Stephen Faustina dans « Tetro & Faustina interwiew », *Art of The Title*: http://www.artofthetitle.com/2009/07/27/tetro/

[398] Un créateur de générique américain. Il s'est chargé des génériques de *The Conversation* (1974), *The Deer Hunter* (1978), *Apocalypse Now* (1979) ou encore *Total Recall* (1990).

[399] Roman Polanski, Cité par Alexandre Tylski dans *Les Cinéastes et leurs génériques*, *op.cit.,* 2008, p. 226.

« je tenais absolument à retrouver la typographie d'origine de la première édition de la pièce. J'ai fait de nombreuses démarches pour voir de visu cette édition, sans succès, jusqu'au jour où, par hasard, j'ai vu et touché chez un ami, un Lord anglais, la première édition folio de *Macbeth*. Je m'en suis alors servi pour concevoir la typographie du générique de ce film. »[400]

Constatant l'exigence de Polanski sur la personnalisation de la typographie dans ses génériques, Alexandre Tylski souligne que « Du soin est apporté par Roman Polanski tout particulièrement sur l'emploi même de la typographie des titres lors des génériques d'ouverture. »[401]

L'usage et le choix des polices, surtout dans les films, nécessitent une recherche sur les origines historiques, culturelles et sociales des caractères afin de ne pas commettre des erreurs au préalable. Mark Simonson remarque dans le film *L.A. Confidential* de Curtis Hanson en 1997, un journal datant de 1953 qui « présente des titres en *Helvetica Black* (1959) et Univers (1957), des caractères qui n'étaient même pas couramment disponibles aux États-Unis dans les sixties. »[402] Le film *Gangs of New York,* réalisé par Martin Scorsese en 2002, présente des typographies disproportionnées pour une histoire se déroulant au 19ème siècle avec comme caractères *Avenir* (1988) gravés dans le marbre. Alice Rawsthorn explique à ce sujet « choisir une police qui n'est pas appropriée est déjà problématique. L'utiliser avec inexactitude est encore un autre problème. »[403]

Gérard Blanchard, graveur et typographe français, explique que Saul Bass tourne la difficulté en proposant une lettre d'esquisse, de maquette, qui présente un trait granuleux insoucieux des outrages de la lumière et des reproductions : « Ce sont à la fois des lettres esthétiques (on en reconnaît vite la personnalité) et réalistes (car elles sont parfaitement adaptées aux conditions de la projection. »[404] Enfin, le choix de la typographie pour le genre d'un film pouvant être déterminant, nous allons, dans le cadre de cette recherche, développer cette question.

---

[400] *Ibid.*, p. 227.
[401] *Ibid.*
[402] Mark Simonson, « Typecasting: The Use (and Misuse) of Period Typography in Movies », MS Studio : http://www.ms-sudio.com/Typecasting.html
[403] Alice Rawsthorn, « Mistakes in Typography Grate the Purists », *The New York Times*, November 15, 2009. (Traduit par moi-même)
[404] Gérard Blanchard, « Saul Bass : Génériques et films », *op.cit.*, pp.88-89.

La couleur

La couleur des typographies est également très importante, car elle suscite des émotions et possède des significations culturelles, symboliques et même souvent personnelles. Par exemple, tandis que le rouge représente le danger dans les pays occidentaux, il symbolise la joie dans certaines cultures orientales. Le lecteur est généralement sensible à la couleur de la typographie, par exemple, plus celle-ci est foncée, plus les écritures semblent sérieuses. La couleur joue différents rôles dans une composition, tant pour véhiculer le message que pour créer un impact visuel. « Associée à la typographie, la couleur permet de structurer visuellement les différents éléments textuels, au-delà du contraste et de la définition qu'elle apporte à la composition. »[405] D'autre part, le choix de la couleur dans un contexte de communication visuelle est très important et il faut veiller à une bonne utilisation de celle-ci du point de vue de la lisibilité des mots. De plus, la lisibilité du texte ne dépend pas seulement de la police et du corps, mais également du contraste entre les mots et le fond. Étant donné que la blancheur de l'écran est plus lumineuse que le papier, car elle est constituée de lumière, une police sur écran semble plus fine qu'elle ne l'est. Par conséquent, une police doit toujours être testée en fonction du fond, car son effet réel dépend de la combinaison des couleurs. Concernant l'utilisation des mots sur un fond d'image (photographié, illustré ou filmé), il faut envisager un contraste de couleurs évident entre le texte et la fonte afin de respecter la lisibilité.

Plus que la diversité des caractères, les effets spéciaux à base d'animation ajoutent une autre dimension aux variations de la typographie dans la conception de la séquence de générique. Les sections suivantes décrivent d'abord deux éléments essentiels de l'animation : le mouvement et la transformation. Ensuite, nous nous attarderons sur l'effet 3-D en raison de son omniprésence dans les génériques de films.

Le mouvement et la transformation

En général, l'animation est composée de deux éléments, le mouvement et la transformation. Le mouvement est le changement de lieux de production comme l'effet d'un objet rigide qui se déplace d'un endroit à l'autre. La transformation ou métamorphose est le

[405] Gavin Ambrose, Paul Harris, *Les Fondamentaux de la typographie*, *op.cit.,* p. 136.

changement de l'objet lui-même (couleur, forme, etc.) sans modifier ses emplacements. Dans de nombreux cas, l'animation est une combinaison de ces deux mouvements.

Le mouvement d'un objet rigide se divise en quatre catégories générales : le mouvement uniforme, accéléré, périodique et chaotique (ou aléatoire). Dans le mouvement uniforme, un objet se déplace à une vitesse constante dans une seule direction. Dans le mouvement accéléré, un objet modifie sa vitesse ou sa direction, ou les deux. Un mouvement qui se répète et retourne toujours à sa position de départ est connu comme le mouvement périodique. Par exemple, le mouvement d'un pendule d'horloge est une combinaison du mouvement accéléré et du mouvement périodique. Une situation où la vitesse ou la direction sont imprévisibles est considérée comme le mouvement chaotique, par exemple, des particules dispersées dans la flamme. La transformation peut être beaucoup plus compliquée que le mouvement. Celui-ci est réalisé en modifiant les unités qui composent un objet dans son ensemble, en revanche la transformation se fait en changeant des formes ou la position de certaines parties. Ici, nous ne considérons que deux transformations de base, les changements de couleur ou l'opacité, et ceux des formes géométriques.

Comme dans les autres objets visuels, la tonalité de la couleur d'une figure typographique peut être modifiée par la variation de la teinte, la saturation et la luminosité-obscurité. D'autre part, le changement d'opacité indique toujours la visibilité d'un objet. Des effets de fondus représentent le changement d'opacité de l'objet. Ceci est très fréquent dans la conception de la typographie cinétique et permet de réaliser des transitions en douceur. La transformation de formes géométriques se réfère à la modification de la structure d'une forme, par exemple, la taille, l'angle et d'autres changements géométriques. La modification de la structure d'une forme peut être partielle ou entière. Par exemple, le changement de la perspective, de la texture, de la forme, de la distorsion, sont toutes des modifications partielles. Un changement partiel peut également être fait si la lettre « A » est brisée en morceaux, tout en maintenant son contour approximatif. Un changement complet est défini lorsque la lettre « A » est modifiée géométriquement à une lettre « B ». Tous ces mouvements et transformations peuvent être utilisés séparément ou de manière conjointe menant à des millions de variétés. Par exemple, une combinaison de mouvements aléatoires, la forme, l'opacité et des changements de la structure créent un sentiment étrange dans le titre du film *Se7en*.

Dans la séquence générique de *Tadpole* (réalisateur Gary Winick et sorti en 2002), les lettres semblent nager dans l'eau comme un banc de poissons ou de têtards (*Tadpole* en

anglais). Les lettres forment progressivement les noms au générique sur un fond de paysages qui défilent très vite, comme à travers la fenêtre d'une voiture roulant à toute allure. Cette séquence est réalisée à la manière d'une animation numérique en 3D.

Les mouvements typographiques peuvent provoquer certains sentiments chez le spectateur. Ainsi un sens second peut également être véhiculé par le mouvement des lettres et des mots. Par ce principe, par exemple dans le générique du film *Alien* de Ridly Scott, en 1979, le titre du film apparaît progressivement, ce qui implique que le mystère de l'extraterrestre ne va pas être découvert immédiatement. Les effets du mouvement dans la typographie cinétique peuvent être effectués par les techniques d'animation traditionnelles ainsi que par la technologie numérique.

L'effet 3D

Il est très fréquent de voir des génériques d'ouverture présentés en technique d'animation 2D, par exemple dans celui de *A Fistful of Dollars* en 1964 qui utilise uniquement des polices de typographie et des images animées dans ce format.

Figure 118 – Générique *A Fistful of Dollars* (1964)

Cependant, de nombreux génériques intègrent les éléments graphiques et les polices de types pour créer une illusion de troisième dimension sur un écran plat de 2D. L'addition d'effets 3D peut aider à plonger le public dans les atmosphères du film et induire un sentiment de réalité. Par contre, ce qui aujourd'hui est connu comme « le film en 3D »

nécessite des dispositifs spéciaux et se situe dans une autre catégorie qui ne sera pas abordée dans le présent document. [406]

Les effets 3D dans la typographie des génériques peuvent être créés de différentes manières. Dans certains, le titre du film est effectué avec des polices de caractère avec des effets 3D. Dans ce contexte on peut citer par exemple les titres des films *Crash* en 1996 et *xXx : State of the Union* en 2005. Pour caractériser ces polices de typographies en effets 3D, nous pouvons dire qu'il y a plus de jeux de lumières et d'ombres, et souvent des textures spéciales comme le métal, la glace, la pierre, le bois, etc. sont utilisées ensemble pour renforcer encore plus la perception de la profondeur. Parfois, l'effet 3D peut être créé avec des polices de type dessinées en 2D qui, combinées avec d'autres éléments visuels, fournissent des indices de profondeur. Par exemple, le générique de *The Dreamers* en 2003 a été construit à partir d'un mouvement caméra panoramique vertical qui continue à travers la Tour Eiffel. On n'arrive jamais à voir la forme complète de la tour, mais le célèbre monument peut être facilement identifié par sa structure métallique caractéristique. Dans ce générique réalisé par Richard Morrison, les titres en 2D descendent vers le bas en traversant les charpentes métalliques, ce qui induit un sentiment de 3D.

---

[406] La typographie en 3D est également l'objet d'expressions artistiques contemporaines. On trouve des œuvres impressionnantes qui profitent des qualités visuelles et textuelles des lettres. Citons par exemple le designer visuel, Alida Rosie Sayer qui vit et travaille à Londres dans les domaines de la typographie, du graphisme, de l'illustration et de la 3D en utilisant une combinaison de deux procédés de fabrication, artisanale et numérique. Dans une collection intitulée « *There is no why* » réalisée à Marsden Woo Gallery à Londres en 2010, des centaines de feuilles imprimées sont superposées, coupées et placées à la main.
A ce sujet on peut parler aussi de l'artiste australien Jeffrey Shaw et de son œuvre *The Legible City*. Sur un principe de simulation de déplacement, le spectateur est invité à parcourir, en pédalant et en orientant le guidon d'une bicyclette, une ville virtuelle dont les rues sont bordées de lettres en volume formant des mots et des phrases. Cette vision s'affiche, calculée en temps réel par un puissant ordinateur graphique, sur un grand écran placé face à lui. Les phrases renvoient à la réalité des villes évoquées, le centre de Manhattan et la vieille ville d'Amsterdam. Pour New York, ce sont huit textes, monologues de personnalités liées à la ville. Pour Amsterdam, ce sont des chroniques historiques de la cité. Alors que pour Manhattan les lettres-immeubles sont uniformes, la typographie de la ville lisible d'Amsterdam reprend avec précision le profil et la tonalité des bâtiments réels.
Citons également des artistes comme Harald Klingelhöller qui utilisent les lettres, les mots et les phrases comme des éléments sculpturaux ou encore Ebon Heath qui met en place des installations typographiques en volume.

Figure 119 – Générique de *The Dreamers* (2003)

Par contre, il faut noter que l'illusion 3D ne se produit pas automatiquement avec l'inclusion des indications en arrière-plan ou un contenu d'images qui fournissent de la profondeur de champ. Par exemple, les crédits dans le magnifique générique réel de *Donnie Brasco* (1997) sont considérés comme étant en 2D, alors que les scènes de fond fournissent des repères de profondeur à l'écran. Les mots ici n'interagissent pas avec le fond des images et ils sont comme des feuilles, flottant à la surface des scènes. De cette manière, les mondes dimensionnels des crédits et des scènes sont séparés dans nos esprits, et nous percevons une présentation en 2D malgré les indices de profondeur dans le fond.

Figure 120- Générique de *Donnie Brasco* (1997)

Parfois, changer les angles des mots de 2D peut entraîner des illusions de perspective et suggérer un sentiment de typographie tridimensionnelle comme dans la séquence d'ouverture

Les Chevaliers du ciel, film d'action français réalisé par Gérard Pirès en 2005. Dans ce générique conçu par Laurent Brett, l'illusion typographique se réalise en intégrant les mots dans la perspective des images de fond, qui propose une perception en 3D et trompe les yeux. Dans les parties précédentes, nous avons abordé le sujet de l'intégration des titres dans la perspective des images et à ce sujet nous avons examiné le générique d'ouverture de *Panic Room* (2002) qui est un exemple assez extrême pour combiner à la fois des polices de types en 3D et des indices de profondeur fournis par les images de fond. Dans ce générique en format numérique, chaque crédit apparaît dans un ensemble de lettres en pierre austères suspendues au-dessus des rues de New York. Les caractères de polices exécutées avec un effet de trois dimensions sont alignés avec les autres bâtiments en 3D sur l'écran.

La personnalité des caractères typographiques

> « Les lettres et les mots possèdent une beauté abstraite, qui se révèle dans la manipulation et la séparation des éléments qui les composent. Les lettres apparaissent alors comme des formes plus que comme des entités linguistiques. »[407]

Effectivement, les lettres, par leurs aspects visuels comme la forme, la taille, la texture, la couleur et même leur manière de mise en page, peuvent suggérer une grande variété d'émotions ou de connotations. Les graphistes et les dessinateurs de lettres jouent de l'équilibre entre la nature expressive et fonctionnelle de l'alphabet et les exigences de la lisibilité afin de créer une esthétique visuelle originelle. À titre d'exemple, la typographie permet donc de transmettre un message et même de montrer l'identité de celui qui l'a écrit à travers les dimensions visuelles des mots. Comme Andreu Balius le décrit, « la typographie est un véhicule pour la transmission des idées. Formes et contenus s'unissent pour aller au-delà du visuel et pour refléter une attitude. L'utilisation de la typographie contribue à offrir une expérience idéologique ». [408] Adrian Shaughnessy affirme également que « Dans un monde où la communication est menée sur plusieurs niveaux, la typographie - le style, taille et couleur - est une des manières par laquelle nous véhiculons une « signification » ajoutée. »[409] Nous pensons qu'un texte est toujours accompagné d'une forme qui l'insère dans une culture, une société, une histoire. Pourtant, la question de la transmission des messages par des formes

---

[407] David Dabner, Sheena Calvert, Anoki Casey, *Design Graphique cours et ateliers, op.cit.*, p. 62
[408] Andreu Balius, *Typo-graphisme 2*, Paris, Pyramyd, 2003, p. 164
[409] Adrian Shaughnessy, *Graphic design user's manual*, *op.cit*., p. 288

de polices de caractères n'est pas une pratique nouvelle. Selon le typographe et auteur canadien Robert Bringhurst, cette idée peut être retracée dans l'histoire de la typographie aux troisièmes et deuxièmes siècles avant J.-C., quand les rudiments des lettres capitales et « sérif » ou « sans sérif » sont apparus. À cette époque, de nombreuses polices ont été perçues comme imprégnées de caractéristiques culturelles. Bringhurst dans son livre *The elements of typographic style* explique : « à Athènes et à Rome aussi, les caractères modulaires et sérif étaient les marques du commerce et les symboles de l'empire des scribes. Les lettres sans sérif, sans modulation, sont les emblèmes de la République. »[410].

Ce principe que les « caractères livrent un message visuel » a été constamment soutenu par les praticiens au cours des décennies et surtout dans les temps modernes. Le modernisme a joué un rôle particulier dans la théorie de la personnalité de la police de typographie. La pensée que « la forme suit la fonction »[411], caractérisée par l'école de conception du Bauhaus, répartie dans de nombreux domaines des arts appliqués, inclut la typographie. Cette loi de la conception a eu une grande influence sur le mouvement de la « Nouvelle Typographie » dans les années 1920. En s'appuyant sur l'idée « la forme suit la fonction », les typographes ont travaillé dur pour changer le statut de la typographie, d'un outil de présentation décorative avec peu de touches de sensibilisation pour le spectateur, à un moyen de communiquer des informations entre des expéditeurs de messages et des récepteurs. Robin Kinross décrit la nouvelle typographie dans son article *Moderne Typographie*[412] : « Le contenu et le but du texte devraient dicter la conception - la forme - d'un document, et sa forme, y compris la typographie devrait exprimer le contenu tout comme le texte verbal lui-même qui exprime le contenu. » Ainsi, Tschichold, l'un des plus influents concepteurs du 20ème siècle, explique dans *The New Typography* que :

> « La Nouvelle Typographie se distingue de l'ancienne par le fait que son premier objectif est de développer la forme visible en dehors des fonctions du texte. Il est essentiel de donner une expression pure et directe sur le contenu de ce qui est imprimé. Comme dans les actions de la technologie ou de la

---

[410] Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style* (2nd ed.), Washington, Hartley and Marks Publishers, 1996, p. 239

[411] Au début du XX^{e} siècle, l'architecte de Chicago Louis Sullivan se rendit célèbre en résumant en une phrase le mot principe du fonctionnalisme, *form follows function* (la forme suit la fonction), résumant sa pensée suivant laquelle la taille d'un bâtiment, sa masse, sa grammaire spatiale et toutes les autres caractéristiques de son apparence doivent dériver uniquement de sa fonction. Cette proposition impliquait que, si les tous les aspects fonctionnels sont respectés, la beauté architecturale en découlera naturellement et nécessairement.

[412] Robin Kinross, *Modern Typography: An essay in critical history*, London, Hyphen Press, 1992, p. 3

nature, « la forme » doit être créée à partir de la fonction » il dit ensuite « La fonction d'un texte imprimé est la communication, l'accent (valeur de mot), et la séquence logique du contenu ».[413]

Bien évidemment comme la typographie est un dispositif de la communication, la forme de cette communication doit être la plus claire et plus efficace possible. Étant donné que la « Nouvelle Typographie » a été caractérisée au cours du modernisme, cela a donc eu un fort accent sur la forme pure dans laquelle, non seulement les dispositions d'information ont été soigneusement disposées, mais aussi les polices de caractères ont été intentionnellement choisies à cette époque pour avoir des personnalités différentes qui répondent aux diverses exigences d'expression, et ce, pour une meilleure communication. Les variétés des différentes polices de caractères pourraient être utilisées pour caractériser chaque personnage d'une histoire : à telle voix, telle typographie. Ovink a indiqué que ce choix comportant des polices de caractères dépareillées « ne cause pas d'obstacles effectifs à la transmission de la signification du texte, cependant (...) il empêche considérablement de saisir l'impression globale du texte »[414] La typographie participe au sens du texte en le situant dans un cadre non seulement temporel, mais également spatial et visuel. En typographie, comme dans tout art de composition, le sens de chaque élément dépend du contexte et de la relation qu'il entretient avec les autres éléments. Autant la traverse d'une lettre n'a de sens qu'en relation avec ses montants et ses rondeurs, autant la taille d'un titre se mesure au texte qui dépend lui-même du format de la page. Un italique, par exemple, prend une valeur sémantique par la différence qu'il induit dans un paragraphe en inclinant un mot légèrement vers la droite. Toute mention textuelle est donc potentiellement le support d'un sens secondaire véhiculé par la forme des lettres. Autrement dit, le texte est aussi une image. Si l'écrit a apporté l'immortalité au discours oral, il lui a aussi donné nombre de connotations. La forme du texte, c'est-à-dire sa typographie ou son lettrage est à mettre en relation avec son contexte culturel et social. Lionel Dutrieux souligne que la forme de l'écrit « participe à un rôle connotatif lorsqu'elle est signe d'autre chose, c'est-à-dire lorsque la typographie participe à véhiculer un sens secondaire au sens premier du texte. » [415]

---

[413] Jan Tschichold, *The New Typography*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 66-67
[414] Gerrit Willem Ovink, *Legibility atmosphere-value & forms of printing types*, Leiden, Netherlands, Sijthoff, 1938, p. 23
[415] Lionel Dutrieux, *Typographie & cinéma*, *op.cit.*, p. 73.

Enfin, en regardant l'aspect visuel des mots, nous pouvons dire que la personnalité des caractères typographiques dépend largement du choix des polices de types ou du style du lettrage, de la taille, de la couleur, des effets visuels ou encore du thème du projet.[416] En plus, comme nous avons déjà développé le sujet du choix des caractères, les champs historiques ont un grand impact sur le choix des polices et le regard du typographe pour personnaliser des caractères. Philip B. Meggs affirme que « une police de caractère acquiert son pouvoir d'évocation par son histoire, une utilisation habituelle, et ses propriétés visuelles.[417]

Grâce aux capacités visuelles et textuelles de la typographie, la connotation peut être véhiculée sur plusieurs niveaux. Comme Philip B. Meggs le développe « la capacité connotative ne se limite pas à l'aptitude des mots à connoter les images, des mots à connoter d'autres mots ; et les images peuvent connoter d'autres images reproduites à proximité ; et les images peuvent connoter d'autres mots. »[418] Lorsque l'on regarde un film, nous n'avons généralement pas conscience de l'influence de la forme des caractères, de la disposition du texte et de la mise en page. Pourtant, on peut affirmer que « le texte n'est jamais seul : il a toujours une forme qui l'insère dans un contexte topographique, historique et culturel. Cette forme amène l'esprit à restreindre ou modifier son interprétation globale. »[419] Dans la typographie des génériques, la forme et la mise en page des lettres, leur couleur, leur tridimensionnalité et leur texture, ainsi que le mouvement participent activement au sens des mots et déterminent la caractéristique de la typographie. D'autre part la personnalité des caractères de typographie et leur utilisation uniforme dans le cadre de l'ensemble des promotions d'un film sont très importantes pour contribuer à leur mémorisation. À cet égard Lionel Dutrieux ajoute qu'« une composition graphique cohérente valorise le message que l'on veut véhiculer, particularise le film tout en l'inscrivant dans un ensemble constitué des tentatives esthétiques antérieures. »[420] Comme nous allons le voir plus loin, les films de Woody Allen ne sont pas identifiables par leur typographie des titres, créant ainsi une unité de style.

---

[416] En plus, il faut surtout indiquer que la mise en page des lettres et leurs relations avec l'espace de la fonte sont également un élément important dans l'art de la typographie qui affecte énormément la caractéristique des caractères choisis ainsi que l'air général et le visuel du travail.
[417] Philip B. Meggs, *Type & Image, The Language of Graphic Design*, New York, John Wiley & Son Inc., 1992, p. 120 (Ttraduit par moi-même)
[418] Philip B. Meggs, *Type & Image, The Language of Graphic Design*, *op.cit.,* p. 42.
[419] Lionel Dutrieux, *Typographie & cinéma*, *op.cit.,* p. 80.
[420] *Ibid*., p. 98.

La typographie et les genres cinématographiques

> « Le générique et les premières séquences constituent aussi un moment contractuel d'entrée dans la fiction où le film de genre proclame son ancrage. » [421]

Si chaque film est différent, l'organisation du travail a été, par contre, rationalisée, ce qui a eu pour effet de confiner les studios dans des genres cinématographiques. Le concept basique du terme de genre a largement été utilisé dans la culture du cinéma contemporain. Cependant, comme Langford le décrit, pour des spécialistes, le genre fournit une méthode historiquement fondée pour établir des « ressemblances de famille » [422] Pour cette étude, nous avons essayé de comprendre la relation entre les genres cinématographiques et le choix des polices de caractères. Il est évident que, dans la mesure où le générique annonce ce qui va suivre, il distille également des informations sur le genre. En effet, comme Raphaëlle Moine l'explique dans *Les genres du cinéma,* « le film de genre propose (ou impose) des indicateurs de genre à son spectateur, que celui-ci reçoit et active, en les rapportant à sa mémoire générique. »[423] Par cet aspect, le générique d'un film peut avoir le rôle d'indicateur du genre du film en déterminant les attentes génériques et en « exemplifiant des conventions solides du genre. »[424] Il parachève l'action déjà enclenchée en ce sens par les affiches, la publicité, les bandes-annonces, les critiques, etc. il est le dernier élément, le plus souvent très explicitement qui caractérise le genre cinématographique auquel le film appartient. Le genre d'un film peut même être dévoilé à travers des noms qui sont présentés dans le générique, qui vont d'ailleurs susciter notre curiosité. Le nom du réalisateur ou certains acteurs peut tout de suite éclairer sur le style cinématographique et guider sur le genre du film que l'on va voir. D'autre part, la bande sonore (y compris la musique du film) qui provoque certaines émotions sur son public peut également être le champ de la manifestation du genre du film. Le cinéma utilise souvent de grands orchestres et des musiques parfaitement en cohérence avec le thème du film et dans le rythme de l'action. Il est même possible que le genre se révèle dès les premières images du générique, c'est à dire dans le plan du logo de la société de production. Dans le western comique américain, *Cat Ballou* réalisé par Elliot Silverstein et sorti en 1965, le ton est donné

---

[421] Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma,* 2e édition, Paris, Armand Colin cinéma, 2008, p. 85
[422] Langford, cité par Li Yu, *Typography in Film Title Sequence Design*, Mémoire master, Lowa state university, 2008*,* p.59
[423] Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma, op.cit.,* p.85
[424] *Ibid*.

par la première image du générique où la statue de la Columbia Pictures se transforme en séduisante cow-girl dégainant deux révolvers. Effectivement, selon leurs caractéristiques, les caractères typographiques et le graphisme des lettres dans un générique peuvent être également évocateurs du genre du film. Le choix d'une typographie participe à classer le film dans une continuité esthétique. Dans les films du genre dramatique ou romantique qui dépendent principalement du développement, de la profondeur de caractère et des thèmes émotionnels, pour présenter le titre, ce sont généralement des polices de type inspirées par la calligraphie qui sont utilisées. Pour la comédie, qui inclut des films ayant l'intention de provoquer le rire et du divertissement, le titre est présent avec une typographie ludique, dynamique ou farfelue. On voit des lettres irrégulièrement disposées, parfois même plusieurs polices de type ou différentes tailles de caractères sont employées. C'est le cas par exemple dans *A Night at the Opera* de Sam Wood en 1935 (annexe1935) ou encore réalisé par le même réalisateur, *A Day at the Races* en 1937. En 1964, dans *A Shot in the Dark* de Blake Edwards également, plusieurs polices ont été utilisées dans le titre. Souvent, plusieurs couleurs vives et franches peuvent être employées dans un titre de ce genre. C'est le cas dans la comédie américaine *Mr. Hobbs Takes a Vacation,* réalisée par Henry Koster en 1962 ou encore dans *Man's Favorite Sport ?* filmée par Howard Hawks en 1964. (annexe 1964) Pour les films d'action ou d'aventure qui impliquent généralement la violence, la force physique, le danger et le risque, souvent avec un haut niveau de fantaisie, ce sont souvent des caractères plus dynamiques qui sont utilisés ou bien des textures métalliques sont ajoutées pour appuyer sur la dimension industrielle du thème du film. La séquence du générique de *Mission impossible* (1996), conçu par Kyle Cooper, reproduit le rythme rapide de ce film à travers la typographie dynamique et froide de son titre. Les mentions principales, centrées sur l'écran, sont composées dans une police italique aux empattements gras. En arrière-plan, une version beaucoup plus grosse du même texte, à demi transparente et en superposition multiple, passe très rapidement de gauche à droite afin d'exprimer l'énergie du film. Le titre est traité de la même manière. Le mot « Mission » en blanc entre par la gauche, se place juste à temps pour être lu avant que le mot « Impossible » en bleu soit tamponné dessous. Les deux mots sont ensuite entraînés dans un zoom avant au-delà de l'écran, laissant derrière eux la silhouette floue de leur forme. Par ailleurs, le mouvement du texte vers l'avant ou l'arrière en laissant des traces est un effet qui est souvent utilisé pour traduire le genre action.

Le genre suspense, qui inclut thriller et films d'horreur, utilise normalement des lettrages style ensanglanté comme dans *The Wolf Man* (1941), *The Mask of Satan*(1960). Par contre à

partir de 1995, comme nous le verrons plus loin, Kyle Cooper dans son générique de *Se7en*, présente un nouvel aspect tout à fait moderne de la typographie cinétique du genre horreur avec des effets malmenés, grunge ou en superposition. Le western est un genre qui possède sa propre typographie. Le plus souvent en effet, les lettrages des génériques de westerns sont très fortement connotés. À la fin des années 1930 les influences du concept du genre dans les génériques des films westerns commencent à s'intégrer dans la typographie. King explique cette approche comme suit :

> Alors que pour les titres des westerns ont été utilisés les caractères typographies des affiches « *Wanted* », le générique d'ouverture des films romantiques était, bien souvent, écrit en lettres qui semblaient être fabriquées avec du ruban rose. Quant aux films comiques, le choix se portait sur les polices de caractère de type « manuscrit » à l'exécution maladroite, suggérant ainsi une certaine vivacité »[425]

En faisant une étude précise sur des génériques du western, il s'avère qu'un style particulier caractérise de façon presque systématique ce genre. Utilisées de film en film, certaines polices de caractère style *Mécane* à empattement rectangulaire, deviennent inséparables du genre western. Parmi ces polices, nous trouvons *Clarendon* et *Playbill* qui ont été utilisées dans les fameuses affiches « W A N T E D » ou « R E W A R D ».

Figure 121 - Les caractères de Clarendon

Néanmoins, dans cette famille de caractères, celle de *Playbill* reste la plus reconnaissable dans ce genre de films. Cette dernière est devenue une sorte de caractère exclusif, emblématique du genre. De nombreux westerns s'ouvrent sur un générique avec des caractères typographiques de *Playbill*, et en particulier ceux de John Ford, par exemple dans *Stagecoach* (1939), *Fort Apache*(1948), *Rio Grande*(1950) et *The Searchers* (1956).

---

[425] Emily King, « Taking Credit: Film title sequences, 1955-1965 », (article en line), 2004 (Traduit par moi-même)

Figure 122- Les caractères de Playbill

D'autres styles de lettrage des titres, également distinguables dans les génériques des westerns existent : ce style de typographie avec empattements ornementés est influencé par des caractères d'imprimerie en bois du 19ème siècle tel que *Tuscan Egyptian* ; ce style de caractères apparaît très fréquemment dans les génériques de westerns, parmi lesquels nous pouvons citer *Frontier Marshal* d'Allan Dwan sorti en 1939*, Winchester 73* (1950), *Bend of the River*(1952) ainsi que *The far Country* (1954) réalisés par Anthony Mann.

Figure 123 - Police de caractères *Tuscan Egyptia*

Si nous étudions quelques exemples d'affiches publicitaires ou d'imprimés de l'époque (à partir de 1850), nous pouvons en effet retrouver ce style de lettrage, pourtant perdu dans une multitude d'autres caractères typographiques, car il semble que la mode d'alors concernant le graphisme imprimé et publicitaire soit plus un mélange des différentes polices de type. Nous pouvons donc dire que, grâce au cinéma, ces caractères sont devenus emblématiques du western et le symbole typographique de l'Ouest.

Il semble que cette émergence en tant que « caractères officiels » du genre participe pleinement à ce phénomène dont Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues analysent très précisément les évolutions et qu'ils appellent « l'élaboration d'un Ouest synthétique ».[426] Il y a également un autre style qui est caractéristique du lettrage du genre western. Ce style consiste à dessiner les lettres comme si elles étaient formées avec des planches de bois. Dans le lettrage des titres des films comme *The Man from Laramie* (1955), *The Big Sky* (1952) ou *Across the Wide Missouri* (1951), Jubal (1956)*,* leur origine est facile à reconstituer : le bois rappelle, d'une part, les premiers ranchs, ou encore les panneaux indicateurs de direction qui

[426] Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Les Cartes de l'Ouest Un genre cinématographique : le western*, A. Colin, Paris, 1990 (coll. Cinéma et audiovisual), p. 96

furent eux-mêmes utilisés en entier pour composer des génériques de westerns, tels que ceux de *My Darling Clementine* (1964) ou *The Man who Shot Libry Valance* (1962) de John Ford. Ces caractères ne prétendent absolument pas être issus de l'Ouest lui-même, mais ils connotent la construction de l'Amérique. Leur symbolisme est donc très fort du point de vue du genre.

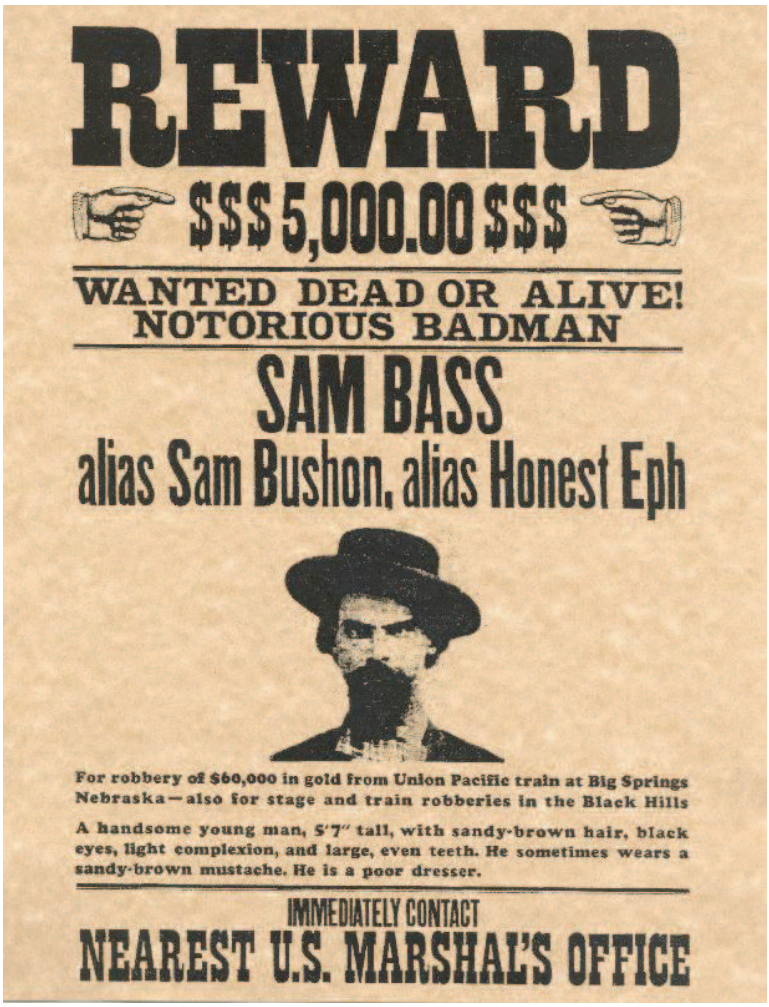


Figure 124 – Affiche « Wanted »

Chapitre II : Le titre de film

Dans le générique d'ouverture d'un film, le plan du titre fonctionne comme une couverture ou comme la page de titre d'un livre : la fonction la plus importante en ce qui concerne la typographie du générique est sans aucun doute concentrée dans la conception même du titre du film : en effet, l'un des éléments essentiels relatifs à l'esthétique d'un film est fondé sur la typographie de son titre, matière qui a pourtant été rarement étudiée. En tant qu'annonceur de l'œuvre, le titre est la seule mention écrite à peu près constante du film depuis les origines du cinéma. En effet, depuis que le cinéma existe, les films ont un nom qui s'affiche (souvent) en lettres capitales au tout début de la pellicule. Le moment où le titre du film apparaît permet de se mettre immédiatement dans l'ambiance. Par ailleurs, au cours des années, les polices de caractères sur l'écran du cinéma ont évolué au fil des styles du graphisme et de l'air du temps. Nous retrouvons donc des lettrages de titres de film inspirés par les mouvements artistiques tels que l'art nouveau, l'art déco ou l'expressionnisme ainsi que par le vocabulaire commercial de l'emballage design et de la publicité. Un titre de film en capitales sans empattements peut donner à un générique un style implacablement moderniste ou rationnel, alors que l'emploi de lettres ornées ou décoratives donnera au contraire une atmosphère d'opulence ou une méticulosité obsessionnelle. La maîtrise de ces effets permet aux graphistes, aux typographes et aux concepteurs de génériques de suggérer des ambiances et des idées très spécifiques par le seul moyen de l'alphabet.

Les titres se caractérisent également à travers certains codes qui leur sont propres, en fonction du type et du genre des films. Comme nous avons déjà pu le voir, le spectateur reconnaît tout de suite certains genres à cause de la forme typographique très connue, comme pour le genre western. Un titre de film peut posséder ou non des empattements, être large ou étroit, très gras ou très maigre, extrêmement orné ou radicalement sobre. Un lettrage manuscrit, expérimental, informel ou animé peut également être employé dans la conception d'un titre de film. Par cet aspect, les contraintes spécifiques au projet et à l'imagination du concepteur sont les seules limites aux vastes possibilités qu'offre ce champ créatif. La variété des techniques, des intentions et des ambiances des films explique le nombre croissant de styles originaux ou d'approches innovantes qui peuvent être réalisés pour concevoir un titre. Les concepteurs de générique peuvent explorer les possibilités expressives de l'alphabet, à travers des titres de film et leurs créations peuvent parler avec une infinité de langages visuels.

Aujourd'hui, les titres sont le plus souvent inscrits dans une typographie qui s'inspire de l'esprit du film. Cet aspect stylistique peut donner aux spectateurs l'idée de son genre et témoigne d'une intention. À l'inverse, l'absence d'effort sur la typographie connote une certaine pauvreté ou un certain classicisme. Certains réalisateurs préfèrent des polices de type particulier pour le titre de leurs films à tel point que celles-ci deviennent comme une sorte de signature. Woody Allen utilise toujours la même typographie pour commencer ses films : il s'agit en effet de la « *Windsor Light Condensed* »[427], présentée souvent en blanc sur fond noir. Le fait d'utiliser toujours cette même introduction en fait une véritable marque de fabrique. La légende raconte que cette police lui aurait été conseillée par le typographe Ed Benguiat, qui l'appréciait particulièrement. Déjeunant tous les jours au même endroit, Woody Allen lui aurait demandé conseil pour le choix d'une bonne typographie. Depuis, il l'a adoptée et l'a fait apparaître pour la première fois dans l'introduction de *Annie Hall* en 1977.

Figure 125 – La typographie des titres des films de Woody Allen

[427] Le Windsor est une police de caractère de style titrage avec serif (empattement), créée en 1905 par Elisha Pechey. Ce caractère comporte des points communs avec les caractères art-déco de l'époque.

Vartanian, auteur et fondateur de Goliga Books, Inc., la société spécialisée dans l'art et le design, a expliqué dans son livre Typographiques : « le style des titres de films et les génériques d'ouverture jouent un rôle important dans la caractéristique des présentations qu'ils introduisent. Ils préparent l'ambiance, pour faciliter l'entrée du public dans le monde créé par le film. »[428]

Nous nous intéresserons donc, dans cette partie, exclusivement aux titres de films et nous aborderons les points suivants : forme, construction du titre du film, lettrage et titre dans la forme d'un logotype, jeux typographiques sur des lettres du titre ; ensuite, grâce à une étude de cas, nous effectuerons une étude chronologique sur les évolutions de la typographie des titres de films.

La forme et la construction des titres

L'intégration visuelle du titre du film, au sein de séquences de génériques, relève de quelques grandes modalités :

1- Titre non travaillé ni mis en valeur particulièrement : typographie neutre et banale (exemple : *Saving Private Ryan*, *The Boxer* et *American Beauty*),

2- Titre avec une typographie bien travaillée. Un travail calligraphique (lettrage ou typographie modifiée spécifiquement) est effectué sur le titre, lié au thème et au genre du film.

2-1 Titre intégré en situation comme un élément de l'image elle-même

2-2 Titre faisant l'objet d'une motivation légère par une simple analogie stylistique entre la typographie utilisée et le thème : la manière dont les lettres sont écrites évoque ce que signifie le titre. (Exemple : *Cube* est écrit de façon cubique, *Nightwatch* avec des lettres lumineuses)

2-3 Modification des caractères du titre (jeux visuels).

3- Lettrages de titre

3-1 Logotype de titre d'un film

[428] Ivan Vartanian, *Typo-graphics: The art and science of type design in context*, *op.cit.,* p. 94.

Par ailleurs, nous pouvons également effectuer un simple rapport stylistique entre la typographie utilisée et le thème du film. Comme nous l'avons précédemment souligné, la forme des lettres peut constituer un indice créé par contiguïté. De ce point de vue, la typographie du titre d'un film peut également ressembler à son référent. Par exemple le titre de *Iron Man* de Jon Favreu, sorti en 2008, est forgé du même fer composant l'armure du héros. Par le penché des caractères, le titre du film *Back to the Future* de Robert Zemeckis, en 1985 traduit visuellement le sens des mots. *E.T. : The Extra-Terrestrial* de Steven Spilberg en 1982 semble avoir été dessiné à la craie par un enfant connotant ainsi la gentillesse de l'enfance : le caractère véhicule l'idée que l'Alien n'est pas agressif. Par contre, le caractère globuleux de *Mars Attacks* de Tim Burton (1996) à l'inverse, ne présage rien de bon.

Figure 126 - Cohérence stylistique entre la typographie et le thème du film, plan de titre, *Back to the Future, E.T. : The Extra-Terrestrial, Mars Attacks, Iron Man*

Dans la majorité des génériques de Saul Bass, le lien stylistique entre la conception du titre et le sujet est effectué de façon très intelligente : *Exodus* en 1960 est symbolisé par quatre mains tendues dans un même élan vers une cinquième brandissant un fusil. Le titre d'*Advise and Consent* (1962) évoque le couvercle levé sur les turpitudes du Congrès Américain, celui d'*In Harm's Way* (1965), la force militaire opposée au danger dans le pacifique et celui de *Bunny Lake Is Missing* (1965), la disparition mystérieuse d'un enfant, symbolisée par une

silhouette grossièrement découpée dont on ne voit que l'absence. Plus déconcertant, celui de *Such Good Friends* (1971) s'inspire des papiers découpés de Matisse pour dessiner de généreuses formes féminines et contredire la sagesse promise par le titre. De tous ces titres cherchant à exprimer l'essence d'une abstraction, le plus audacieux est certainement celui de *The Cardinal* (1963), qui se contente d'identifier le héros à une typographie presque banale, écrasée par celle, démesurée, obscure, obliquement menaçante, du déterminant qui pèse sur elle et menace de l'écraser contre le bloc de noir absolu qui constitue l'autre moitié de l'affiche. La manière dont le titre *The ghost writer* de Roman Polanski en 2010 est présenté, symbolise le sujet de son film et correspond au caractère de l'écrivain. Dans ce générique, quelques feuilles du texte volent vers l'écran avec le vent et se rassemblent alors que certaines lettres initiales en lettrine se placent côte à côte et forment le titre du film.

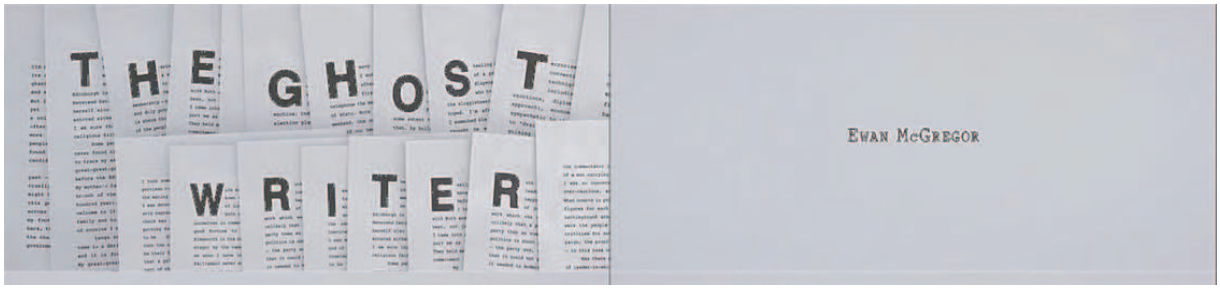


Figure 127 - *The ghost writer* de Roman Polanski (2010)

Les jeux typographiques sur des lettres du titre

Parfois les concepteurs de génériques suggèrent des significations particulières dans la conception du titre, simplement en modifiant l'apparence des lettres. Même de minuscules ajustements peuvent donner à un titre une tonalité nouvelle, originale ou plus riche. Arrondir certains angles de caractères ou les découper, redimensionner la taille d'une lettre, changer la couleur d'une lettre ou encore remplacer une lettre par un symbole ou un chiffre, ou bien tout simplement l'inverser, tout cela peut changer totalement la personnalité du titre du film. Par ces approches, les concepteurs sortent les mots du champ de la typographie stricte pour entrer dans celui du lettrage sur mesure, en créant ainsi un objet graphique fortement singularisé. À partir d'une police de type existante, il est possible d'opérer des modifications différentes sur une seule ou plusieurs lettres pour personnaliser et changer l'esprit du titre ; modifier les caractères d'un titre de film permet de lui donner une nouvelle personnalité et une plus grande singularité. Généralement, ce genre de modification ajoute une dimension symbolique aux

aspects esthétiques visuels et linguistiques du titre dans le contexte thématique du film et renforce les valeurs sémantiques de celui-ci.

En 1966, Ferro crée le générique du film *The Russians are coming The Russians are coming,* réalisé par Norman Jewison, pour lequel, dans son titre, il a eu l'idée de retourner la lettre « R » ainsi que de remplacer la lettre « G » par le symbole de la faucille et du marteau. Étant donné que le russe s'écrit avec l'alphabet cyrillique, cet effet d'inversement évoque donc l'écriture russe. Le titre du film suédois *Tom Foot* de Bo Widerberg (1974) utilise en guise de graphème « O » un ballon de football et les lettres majuscules « F » et « T » ont une forme telle qu'elles marquent clairement les limites d'un terrain de foot. De même, une pomme est remplacée par le « O », dans le titre du film français *La Boum 2* de Claude Pinoteau sorti en 1982 et dans le film d'horreur, *Pet Sematary* de Mary Lambert en1989, la lettre « T » du titre est remplacée par la forme d'une croix légèrement inclinée.

Figure 128 – Les plans des titres : *The Russians are coming The Russians are coming* (1966) - *Pet Sematary* (1989) - Wayne's World (1992)

Dans le lettrage du logo du film *Darkman* (1990) de Sam Raimi, Pablo Ferro a intégré la silhouette d'un homme au chapeau, dans la forme triangle de la lettre « A ». En 1992, dans *Wayne's World* réalisé par Penelope Spheeris, la lettre « O » est encore modifiée et remplacée cette fois par une illustration de la planète terre. Ce genre de jeux de remplacement de lettres est aperçu également dans le titre du film *Se7en*, où Kyle Cooper dans la forme d'une typographique cinétique, a remplacé la lettre « V » par le chiffre « 7 » (SE7EN). Dans le magnifique titre cinétique d'*Irréversible* de Gaspar Noé en 2002, les lettres sont écrites à la manière retournée alors que l'ensemble de titres s'inverse constamment (IЯЯƎVƎЯSIBLƎ).

Par ailleurs, avec les possibilités de la typographique cinétique, il est possible également que les modifications du titre s'interprètent d'une manière mobile. C'est le cas dans le titre du film *Catch me if you can* (2002), où sur un fond bleu, la silhouette géométrique d'un avion

vole en dépassant le mot « me » qui est écrit en blanc ; alors le mot se déforme dans le fond, imitant l'effet des nuages, perturbés par un avion.

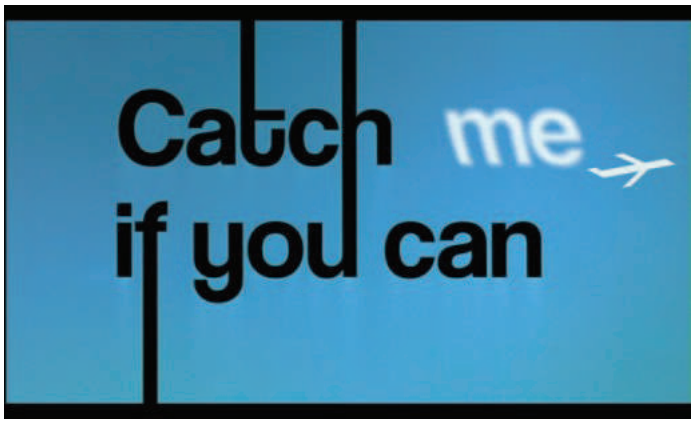


Figure 129- Plan de titre, *Catch me if you can* (2002)

Tous ces traitements statiques ou mobiles sur les lettres du titre, ou autrement dit, toutes ces déformations le rendent en effet plus expressif. Plus ces modifications sont profondes, plus le lettrage du titre devient innovant. Rappelons les mots de Jacques Aumont dans *L'image,* par rapport à l'expressivité de la déformation: « l'œuvre expressive est celle qui frappe parce qu'elle ne ressemble à rien de connu, parce qu'elle innove visiblement. »[429] Aumont explique encore :

> « Le lien est presque toujours établi entre nouveauté et déformation. L'œuvre expressive est souvent celle qui surprend par la fraîcheur de son travail formel, au prix de ce qui apparaît comme une déformation, c'est-à-dire comme un écart plus ou moins important par rapport à une norme formelle. »[430]

Laurence Moinereau a distingué trois principes de transformation du mot en motif ou comme elle l'écrit plus précisément, « trois modes d'affirmation du visible dans l'écrit » :

> « l'écart à la norme ; la production d'un excédent plastique favorisant l'émergence du détail ; enfin l'attribution, ou l'ajout, aux symboles graphiques de l'alphabet, ce que l'on pourrait appeler des caractères sémiologiques secondaires, soit indiciels, soit iconiques, débouchant sur une double identification du signe. Les diverses combinaisons de ces trois

[429] Aumont Jacques, *L'Image*, Paris, Armand Colin, 2005, p.257
[430] *Ibid*., p. 258

principes donnent lieu à d'innombrables possibilités concrètes, et les variations typographiques sont susceptibles de se multiplier à l'infini, à la fois en fonction des paramètres affectés et de leurs propres fluctuations internes. »[431]

La typographie du titre du film

L'une des composantes très importantes dans la conception du titre d'un film est le lettrage, élément à la fois original et efficace. Celui-ci consiste en la construction des lettres par de multiples actions qui peuvent nécessiter des outils ou des processus variés. Une création de lettrage n'existe qu'en un seul exemplaire, conçue pour un cadre spécifique. « La nature unique de chaque création de lettrage autorise le designer à s'adapter de façon flexible, particulière et originale au cadre de l'intervention. »[432] Dans le lettrage d'un titre de film, les lettres peuvent être étroites, tordues ou imbriquées pour occuper au mieux l'espace de l'écran. De plus, la variété des techniques et des matériaux permet d'opérer des choix spécifiquement appropriés au sujet du film. Le typographe et dessinateur de lettres Ken Barber affirme que « du lettrage offre une grande souplesse dans la construction des lettres, puisque les interactions directes entre les signes sont strictement limitées aux combinaisons qu'offre le mot sur lequel on travaille. »[433] Par ailleurs, le lettrage à la main offre une liberté au créateur qui lui permettra d'avoir un outil incomparable pour créer des titres avec des personnalités originales. En effet, un lettrage orné, très maîtrisé, aura une signification, donnera au titre du film une personnalité différente d'un lettrage relâché ou d'apparence nonchalante. Le lettrage produit des objets visuels uniques et fortement tributaires de leur contexte d'application, alors que la création typographique repose sur le systématisme, l'homogénéité et l'adaptabilité. Par contre, il faut savoir que des caractères dessinés dans une création de lettrage peuvent être adaptés pour constituer une police de typographie. Par cet aspect, aujourd'hui, beaucoup de titres de film sont devenus une source d'inspiration pour les typographes, afin de réaliser de nouvelles polices de type qu'ils ont la possibilité de reproduire en évoquant l'atmosphère d'un film. C'est un point que nous trouvons très intéressant dans le cadre des interactions entre le cinéma et les arts graphiques. À ce sujet, voici quelques exemples de polices de type fantaisie, inspirées par les lettrages de certains titres de films. Ces polices de typographie,

---

[431] Laurence Moinereau, *Le Générique de film : De la lettre à la figure, op.cit.,* p. 39
[432] Bruce Willen, Nolen Strals, *Lettrage & Typographie*, *op.cit.,* p. 27.
[433] Ken Barber, Dans *Lettrage & Typographie*, Paris, Pyramyd, 2009, p. 75

avec tous leurs caractères, sont aujourd'hui disponibles à la vente afin d'être utilisées dans un but personnel, professionnel ou commercial :

Figure 130 – Des typographies des titres des films : *Harry Potter, Matrix, Batman Forever, Halo,Transformers, Alice in Wonderlznd, Jurassic Park, , Spider - Man*

Le logotype

Comme nous l'avons vu, une lettre est un élément visuel, dont la structure de base est construite de manière rigoureuse, par l'intermédiaire de la géométrie et des mathématiques. Cette rigueur permet l'équilibre des forces de ce signe visuel et la composition de plusieurs lettres dans un même espace, mettant en avant les liens entre ces différentes formes, un sens de lecture précis et une hiérarchisation des informations réfléchies. Grâce à cela et en profitant des capacités esthétiques et géométriques des lettres, les graphistes dessinent des logotypes qui sont généralement à la base d'une police de caractères spéciaux et disposés d'une manière particulière, mais lisible. Dans la typographie du film, un logotype est un dessin stylisé suffisamment fort de sens pour identifier au premier coup d'œil l'enjeu dramatique du film. Parfois, le lettrage du titre d'un film en forme de logotype, est destiné à un usage plus vaste et sur une période plus longue. Inévitablement, les séries et les feuilletons montrent une cohérence graphique plus marquée. Les titres des films comme *Star Wars*, *Indiana Jones*, *The Godfather*,[434] *Toy Story* et *Harry Potter* ont une image de marque stable, basée principalement sur leurs logotypes. Ils doivent être directement identifiés comme faisant partie d'un tout.

Figure 131 - Titre de film en forme de logotype, *Harry Potter, Toy Story, Shrek, Transformers*

[434] Le logo de *Godfather* symbolise un pantin, une marionnette qui fait référence à la scène où Don Vito Corleone prépare sa succession et, s'adressant à son fils Michael, lui dit : « J'ai toujours refusé d'être un pantin qui danse sur un fil tiré par de gros bonnets… Je voudrais que quand mon heure viendra, ce soit toi qui tires les ficelles. »

Dans des sagas comme *Harry Potter*, on découvre l'importance apportée à ces lettres customisées, que l'on retrouve sur tous les produits dérivés comme les affiches, les livres, les jouets... Une application identique pour *Jurassic Park* ou *Shrek*, qui ont également adopté un logotype spécifique, rend leurs affiches et celles de leurs suites immédiatement reconnaissables. Le logo de film est un élément très important dans le merchandising global du cinéma. Par ailleurs il faut absolument noter que Saul Bass était l'un des premiers concepteurs à réaliser un titre de film dans un graphisme uniforme pour un ensemble de matériels publicitaires. À ce sujet, Blanchard écrit que :

> « Bass a travaillé « à « logotyper » le titre d'un film en fonction de son utilisation dans le générique, dans le matériel publicitaire (affiche, annonce, etc.), sur les pochettes de disque et autres.
>
> C'est une idée nouvelle, imposée par la prolifération du marché, que celle qui consiste à homogénéiser les produits d'une même origine et même à systématiser l'emploi d'éléments communs fixes concernant les diverses exploitations d'un titre. Cette normalisation est ordinairement assurée par le directeur artistique. »[435]

Bass s'appuie souvent sur la conception d'un logotype, par exemple pour les films de Preminger : pour *The Man with the Golden Arm* (1955), c'est un bras grotesquement déformé, brutalisé, chutant vers le bas de l'image, dont la noirceur contredit le « *bras d'or* » promis par le titre. *Saint Joan* (1957) se réduit à un corps d'adolescent déchiré, une épée rompue à la main comme une croix, toujours ancrée dans le sol, mais évanouie déjà dans le ciel ; *Bonjour Tristesse* (1958) fait tomber une énorme larme sombre sur un visage de femme tracé en quelques traits décisifs à la manière de Picasso. Pour *Anatomy of a Murder* (1959), Bass juxtapose sept formes noires disjointes qui recomposent une silhouette humaine disloquée, pareille à celle que l'on trace au sol pour marquer la place d'un corps absent.

Le titre en manuscrit

L'écriture à la main est la manière la plus simple de créer des lettres et elle a coexisté avec le lettrage depuis les origines de l'alphabet. Une lettre écrite est généralement tracée en un ou deux mouvements fluides et rapides. Dans la typographie du titre d'un film, « le style

[435] Gérard Blanchard, « Saul Bass : génériques et films », *op.cit.*, p. 81

manuscrit » offre une certaine singularité qui renforce l'aspect artistique et l'originalité du travail. En effet, certains lettrages du titre sont eux aussi exécutés à la main, mais c'est l'intention du scripteur qui fait la spécificité du style de manuscrit par rapport aux autres lettrages. Dans le manuscrit, l'écriture du titre est souvent plus relâchée et plus efficace par rapport au lettrage qui se préoccupe principalement de l'aspect visuel du texte, ainsi que de la composition et des proportions des lettres.

En effet, la rapidité et la fonctionnalité, pour le transfert rapide d'une information, caractérisent l'écriture manuscrite, pourtant cela n'empêche pas d'avoir un langage visuel propre.

> « La délicatesse et la sophistication d'une cursive formelle, le caractère urgent d'une note prise à la hâte, le malaise suggéré par un gribouillage schizophrène, etc. Lorsqu'elle est maîtrisée, l'écriture offre autant de possibilités qu'une palette de caractères typographiques. »[436]

Même si le lettrage en général et la typographie peuvent évoquer une personnalité ou une ambiance des titres des films, l'écriture manuscrite permet d'atteindre un degré d'intimité très spécifique. « Les graphologues et autres analystes de l'écriture croient que l'écriture peut révéler de façon inconsciente l'était physique et mental d'un individu. »[437] Par cet aspect les titres de films en manuscrit peuvent effectuer une connexion directe, honnête et intime avec le spectateur. De plus, le geste d'écriture en lui-même peut être directement filmé comme dans *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau (1954) ou comme dans le film *Smoking/no Smoking* d'Alain Resnais (1993) dans lesquels le titre apparaît en s'écrivant, comme tracé par une main invisible. Par ailleurs, comme Laurence Moinereau l'écrit :

> « Indépendamment même de l'identité du scripteur, c'est le degré variable de présence du geste scriptural, de conversation de sa forme, qui distingue les caractères de mentions, les cursives standardisées apparaissant comme la pétrification, la version figée, stylisée et statufiée, des manuscrites qui portent encore, dans leurs irrégularités, l'empreinte du mouvement qui les a produites. […] on peut supposer que cette association entre la prégnance du dessin dans la lettre et la perception de celle-ci comme trace d'un geste […]

---

[436] Bruce Willen, Nolen Strals, *Lettrage & Typographie*, *op.cit.,* p. 67.
[437] *Ibid.*

joue aussi, quoique de façon plus oblique, dans la perception de tous les caractères fantaisie. Ce serait alors, pour une part, la dimension indicielle attachée à leur tracé qui déterminerait l'infléchissement du mode d'appréhension des mentions, du régime lectorial au régime visuel. Et cette indicialité s'affirme de façon plus nette encore lorsqu'aux fantaisies du tracé s'ajoute un effet de matière qui évoque la genèse de lettres. »[438]

En effet, une écriture révèle naturellement l'outil de traçage employé, qu'il s'agisse d'une craie, d'un crayon ou d'une plume et ce sont précisément ces qualités personnelles et expressives qui donnent à l'écriture, en tant qu'outil de communication graphique, sa pertinence et son intérêt, dans un monde de caractères typographiques à la précision souvent froide et désincarnée. Malgré toutes les capacités expressives et visuelles que les manuscrits peuvent offrir sur la typographie au cinéma, Nicole de Mourgues pense que :

« Assez peu de génériques de films commerciaux recourent à l'écriture manuscrite. Cette pratique reste généralement celle des amateurs qui introduisent ainsi les films de famille, mais elle peut être aussi un choix esthétique ou une nécessité financière ! »[439]

Contrairement à cette idée, surtout selon nos recherches sur les génériques actuels, on pense que le lettrage en manuscrit dans les génériques est plutôt un choix intelligent qui peut renforcer l'aspect plastique et esthétique du travail. Par ailleurs, au contraire de ce que Nicole de Mourgues pense, aujourd'hui, suite à la disponibilité des technologies informatiques, les caractères typographiques numériques sont accessibles pour tout le monde et même pour les amateurs ; ils sont même beaucoup plus faciles à utiliser par rapport aux manuscrits. L'une des premières apparitions remarquables du style manuscrit pour écrire le titre du film est dans *Le Mot de Combronne* en1936, où le réalisateur Sacha Guitry écrit le titre de sa main en jouant avec l'ordre des lettres afin d'effectuer un effet-surprise. Encore dans le cinéma français en 1946, Jean Cocteau, poète, graphiste et cinéaste, expose le reflet de tous ses talents à travers son générique de *La Belle et la bête*, dans lequel on le voit en train d'écrire soigneusement avec la craie blanche les noms des acteurs et le titre du film.

---

[438] Laurence Moinereau, *Le Générique de film : De La Lettre à la figure, op.cit.,* p.32-33
[439] Nicole De Mourgues*, Le Générique de film*, *op.cit.*, p. 127.

La séquence du titre, manuscrite, subtile et poétique pour *Che?* (un film de Roman Polanski réalisé en 1972) a été conçue par Jean-Michel Folon, artiste belge vivant en France. Revisitant l'idée d'un générique-livre, Folon a conçu un générique dont le style était très approprié pour ce film.

Figure 132 – Générique de *Che?* de Roman Polanski (1972)

Dans *Irma Vep*, film français réalisé en 1996 par Olivier Assayas, le titre manuscrit et gratté est dessiné par Claude Dutye et nous pouvons citer également le beau titre en manuscrit de *Putney Swope*, réalisé par Robert Downey1969. Aujourd'hui la typographie des génériques de film en style de manuscrit est devenue de plus en plus tendance. Nous pouvons citer par exemple *Sherlock Holmes* de Guy Ritchie (2009), *The Kids are all right* de Lisa Cholodenko (2010), *Beginners* de Mike Mills (2011) ainsi que *The Help,* film dramatique américain écrit et réalisé par Tate Taylor en 2011 et la même année le film français *Polisse* de Maïwenn.

Figure 133 – Titre de film en en manuscrit, *Irma Vep*, Olivier Assayas (1996), *Puntney Swope*, Downey (1969), *Polisse* de Maïwenn (2011), *The Kids are all right* de Lisa Cholodenko (2010), *Beginners* de Mike Mills (2011), *Sherlock Holmes* de Guy Ritchie (2009)

Certains titres de films en manuscrit ont une caractéristique particulièrement personnalisée. Il s'agit de ceux en signature, comme c'est le cas dans le documentaire américain autrichien *Preminger: Anatomy of a Filmmaker*, réalisé par Valerie A. Robins en 1991, qui explore la vie et la carrière du réalisateur Otto Preminger. Dans ce générique, Saul Bass utilise la propre signature d'Otto Preminger pour le titre du film.

Figure 134 – Titre signature, *Preminger: Anatomy of a Filmmaker*, de Valerie A. Robins, conçu par Saul Bass (1991)

Le titre en lettrage « informel »

Les lettrages informels ne se prennent pas trop au sérieux. Il s'agit de scriptes au pinceau ou d'écritures fantaisistes : la spontanéité étant ici l'impression la plus généralement recherchée. Il peut s'agir de cursives très dynamiques ou de formes lourdes et massives, de lettres très maigres ou obèses, avec ou sans empattements, sagement alignées ou bondissant dans tous les sens, superposées ou entrelacées. Les lettrages informels affectent souvent un aspect naïf ou anarchique, donnant l'impression qu'ils ont été dessinés à la main, même si ce n'est pas forcement le cas. Ils se permettent de rejeter les conventions de proportion ou de placement qui régissent habituellement les caractères typographiques pour leur préférer la vitalité et l'expressivité.

> « Le lettrage informel est apparu au début du vingtième siècle en même temps que la bande dessinée, le music-hall et la musique populaire. (…) Il a décliné depuis une vingtaine d'années face à la concurrence de la typographie numérique, bien que la rigidité et le caractère impersonnel de cette dernière en fassent un piètre succédané. Aujourd'hui les graphistes emploient fréquemment des fontes qui imitent le lettrage informel, mais bien peu de ces

contrefaçons possèdent les mêmes qualités expressives, et leur emploi se fait trop souvent sur le mode du pastiche « rétro ». »[440]

Le lettrage informel semble idéal à employer pour les titres de films du genre comédie, à cause de son caractère non sérieux et relâché. Pourtant, la vaste possibilité visuelle et la flexibilité qui le forment sont des qualités qui le rendent largement fonctionnel dans la typographie des différents genres de films. Les bizarreries structurelles des lettrages informels permettent souvent des interactions inédites entre les lettres qui donnent encore plus d'originalité aux titres. Parmi les titres de films calligraphiés dans le style des lettrages informels les plus exemplaires, on peut citer *Summertime* de David Lean en 1955, *Imitation of Life* de Douglas Sirk et *Pillow Talk* de Michael Gordon en 1959.

Figure 135 - Quelques titres en lettrage « informel » : *Imitation of Life, Summertime, Pillow Talk*

Des lettres « malmenées »

Des lettres avec des textures rugueuses, aux contours usés et tailladés, aux formes déchirées, brisées ou distordues, forment un style malmené dans la typographie des titres de films. Les effets ainsi créés peuvent évoquer des méthodes de production précaires ou suggérer le vieillissement, la décrépitude, voire la violence. Ce genre typographique est aujourd'hui fréquemment associé au style « grunge » des années 1990, bien que les précédents historiques soient relativement anciens et nombreux.

« Au début du vingtième siècle, le goût pour les antiquités poussa ainsi plusieurs fonderies à mettre sur le marché des caractères aux contours usés et aux formes archaïsantes qui imitaient l'aspect grossier des vieux imprimés. Leur tracé volontairement irrégulier et leurs italiques ostensiblement influencées par l'écriture manuscrite en faisaient souvent

[440] Bruce Willen, Nolen Strals, *Lettrage & Typographie*, *op.cit.,* p. 71.

> une caricature, plus qu'une réelle recréation, de la typographie « historique » - ils restaient des caractères du dix-neuvième siècle simplement recouverts du vernis d'une ancienneté factice. »[441]

Plus précisément, c'est en 1989, dans un contexte de retour à une typographie plus lisse et plus sophistiquée, que la société LettError, fondée par les créateurs néerlandais Erik van Blokland et Just van Rossum, s'est inspirée d'une police de « machine à écrire » à chasse fixe [442] et sujette aux bavures pour créer la « Trixie », une police de typographie au style brouillon et abîmé. [443]

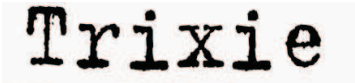


Figure 136 - Police de typographie « Trixie »

La typographie des titres de films en style « malmené » peut donner aux lettres une dimension émotionnelle. En effet, celle-ci a parfois plus d'expressivité lorsqu'elle n'est pas parfaite. Nous allons voir plus loin que l'implication de ce style « malmené » dans les génériques de films est surtout devenue tendance suite à la conception typographique de Kyle Cooper pour *Se7en* en 1995. Pourtant il y a de rares exemples avant *Se7en* où d'autres que lui ont utilisé les effets des impuretés. Par exemple, conçu par Randy Balsmeyer, les lettres du titre du film *Short Cuts* de Robert Altman (1993) au tracé grossier se brisent et se recollent, comme découpées aux ciseaux. Pourtant comme nous l'avons indiqué, bien avant d'entrer dans le monde du cinéma et du générique de films, le style typographique « malmené » a été pratiqué dans d'autres formes d'expression graphique.

---

[441] *Ibid*., p. 72
[442] Les caractères des polices à chasse fixe sont alignés verticalement. Les caractères étroits, tel que le « i » ou le point final, occupent autant d'espace que les caractères larges, comme le « w » ou le « m ».
[443] Gavin Ambrose et Paul Harris, *Les Fondamentaux de la typographie*, *op.cit.*, Page 49

Figure 137 - lettrage de Tony Palladino pour la couverture du livre *Psycho* de Robert Bloch (1959)

Figure 138 - Titre du film biographique *Hitchcock* de Sacha Gervasi concupar Picture Mill (2012)

Par ailleurs, lorsque nous parlons de la typographie style « malmené » il faut absolument indiquer un nom important, Tony Palladino, le graphiste américain spécialiste de la jaquette de livre. Son style a toujours été retenu, oscillant entre graphiques de papier déchiré primitifs et idées visuelles très simplifiées. Le logo découpé conçu par Tony Palladino pour la couverture du livre *Psycho* de Robert Bloch en 1959, agit comme un véritable « portait typographique » du personnage principal et de sa schizophrénie. Pour son adaptation cinématographique en 1960, Alfred Hitchcock a acheté les droits de lettrage pour sa promotion, ce qui a influencé la séquence générique d'ouverture créée par Saul Bass. Pourtant le lettrage de Bass a été beaucoup plus géométrique que malmené. Par contre, en 2012, Picture Mill, inspirée par le lettrage orignal de la jaquette du livre, a conçu le titre du film biographique *Hitchcock* de Sacha Gervasi.

Aujourd'hui, de très nombreuses polices de typographies dans le style « malmené » et grunge existent,toutes prêtes à être employées dans les logiciels design graphique et video.

Le titre en lettrage expérimental

> Aujourd'hui, « un nombre croissant d'artistes et de designers contemporains envisagent en effet l'alphabet comme un objet esthétique et expérimental, et non plus seulement comme un ensemble d'outils de traduction linguistique. »[444]

Comme toutes les autres choses, les alphabets conceptuels peuvent être l'objet de l'expression d'une idée. Par cet aspect, parfois, des concepteurs de générique présentent les titres de films dans une forme beaucoup plus originale et expérimentale. Ils sortent les lettres de leurs supports réguliers et des systèmes initiaux de la typographie. Dans ce style de travail, les titres évoquent parfois des sujets ou des conceptions, traduisent par le dessin des lettres

[444] *Ibid*., p. 22

une idée abstraite, un regard spécifique sur le récit du film. Dans un lettrage expérimental, le créateur dessine des lettres dans une condition spécifique ou les réalise avec des outils particuliers ou inhabituels. Dans le générique de *Napoleon Dynamite* (2004), les mentions ont été intégrées dans les éléments décorés et écrites avec différents types de sauces comme la mayonnaise ou le ketchup ou gravées sur les différents objets. Le titre du film hollandais *Dunya & Desie* (2008) est présenté sous la forme d'un collier doré.

L'analyse du titre d'un film

Certains modèles de polices font référence en matière de conception des titres de films .parmi lesquels les typos simples et propres : *Futura* et *Helvetica*.

La première est une police géométrique sans *serif* conçue en 1927 par Paul Renner, et elle représente les éléments visuels du Bauhaus. Elle est incontestablement l'une des polices les plus utilisées pour les titres de films. Stanley Kubrick pour *Eyes Wide Shut* en 2001 a préféré les caractères de *Futura Extra Bold,* pourtant il a également apprécié ceux, propres et élégants, de *Helvetica* et *Univers*. [445]

Figure 139 –Titre de film de *Eyes Wide Shut* (2001)

Kyle Cooper a utilisé la typo *Helveltica* pour *Se7en* en 1995, devenue très tendance ces dernières années puisqu'on la retrouve dans plusieurs titres de films. [446] *Trajan* également est l'une des polices parmi les plus appréciées dans l'univers du cinéma contemporain, surtout dans la typographie de titre. Créée en 1989 par Carol Twombly, *Trajan* est inspirée des inscriptions relevées sur la colonne Trajane de Rome. La particularité de ce typo avec Serif,

[445] Cette police est utilisée également dans *Five Easy Pieces* de Bob Rafelson en 1970, *Diamonds Are Forever* de Guy Hamilton en 1971, *American Beauty* de Sam Mendes en 1999, *Shame* de Steve McQueen et *The Lincoln Lawyer* de Brad Furman en 2011, *Safety Not Guaranteed* de Colin Trevorrow en 2012 ou encore *This Is The End* de Seth Rogen, 2013.

[446] Citons par exemple *The Town* de Ben Affleck et *Cyrus* de Jay et Mark Duplass en 2010, ou en 2011 dans *Moneyball* de Bennett Miller et *We Need to Talk About Kevin* de Lynne Ramsay, ainsi la même année Pablo Ferro l'a choisie pour le titre de *Larry Crowne* de Tom Hanks.

c'est qu'il ne se compose qu'en capitales.[447] Par ailleurs, le manque d'originalité explique sans doute l'usage abusif de ce caractère, mais le coût des licences est peut-être également une des raisons à invoquer. À ce sujet, Rodolphe Banchet explique :

> « C'est un choix simultanément élégant et paresseux. *Élégant*, parce que cette famille de caractère incarne un sentiment d'intemporalité et de classicisme ; paresseux, parce qu'il fait partie, depuis plusieurs années, des polices de bases de logiciels Adobe. Ce qui fait que tout designer qui a ces logiciels sur son ordinateur a déjà cette police installée et disponible dans ses menus. »[448]

Ces polices ont été reconnues pour leur utilisation dans les titres de films et certaines, sont devenues célèbres, comme *Coolvetica* (également une police de type *sans serif*), depuis qu'elle a été utilisée pour la conception du titre de *Catch Me If You Can* en 2002.

Figure 140 - Lettrage de titre de film *Catch Me If You Can* (2002)

Par la suite, nous allons étudier plus précisément les évolutions typographiques du titre de film en tant qu'un des éléments parmi les plus importants du générique, tant dans le contexte du carton noir, que plus tard, du plan de titre. Nous allons désormais présenter un panorama large d'exemples de films entre 1900 et 2000. Cependant, il faut noter que comme il est possible de le constater à travers les illustrations fournies, l'histoire des évolutions typographiques des titres (tout comme l'histoire générale du générique) n'est pas datée précisément et les développements sont loin d'être linéaires.

Les années 1910

Comme nous l'avons vu dans la première partie, au fil des années 1910, les premiers titres de films sont conçus sur les fameux cartons noirs et se présentent en toute simplicité. La

---

[447] Il est utilisé par exemple dans les titres de *The English Patient* d'Anthony Minghella (1996), *Titanic* de James Cameron (1997), *Minority Report* de Spielberg (2002), *Flags of Our Father* de Clint Eastwood (2006), *I Am Legend* de Francis Lawrence (2007), *No Country for Old Men* de Joel Coen (2007), *Bernie* de Richard Linklater (2011) etc…

[448] Rodolphe Banchet, cité par Lionel Dutrieux (contacté par email) dans *Typographie & cinéma*, *op.cit.,* p. 83.

typographie manque de finesse et d'élégance, mais, en revanche, elle est très visible grâce aux gros caractères blancs souvent en gras et sans serif qui occupent plus de la moitié des cartons du titre. Cette simplicité ne dure pas longtemps, car vers la fin de cette décennie, nous pouvons voir que la typographie des titres commence à être plus travaillée avec des lettrages spécifiques plus raffinés et des petits empattements qui ont été ajoutés aux lettres. Par exemple, dans *Intolerance* de Griffith (1916), où le titre est dessiné avec des polices de type en style *gothique*. Rappelons-nous qu'à cette époque, les titres des films étaient dessinés à la main par les artistes dessinateurs et les lettreurs ; seulement plus tard ils seront photographiés et incorporés dans le film. (annexe 1910 -1919)

Les années 1920

Comme nous l'avons vu dans la partie historique de cette thèse, au début des années 1920, nous retrouvons aussi les traditionnels cartons de titres en noir et blanc ; cependant, des éléments décoratifs, comme des cadrages et des images illustrées, ont été ajoutés aux cartons noirs. La typographie devient beaucoup plus soignée et délicate avec des petites touches d'ornement, et on voit notamment désormais des polices linéaires avec serif dans les titres de films. Au fil des années 1920, une certaine évolution, comme le passage à la couleur, se manifeste dans les titres, par exemple en 1922, dans le carton du titre de *Nosferatu*, *Eine Symphonie des Grauens*, film classique allemand de Murnau dont le fameux blanc du titre et son cadrage décoratif sont en sépia .[449] Par contre il faut encore du temps pour que la couleur devienne un élément inclusif dans les cartons du titre, car la majorité d'entre eux restent encore en noir et blanc. Il est possible d'ailleurs de voir ce processus de transformation à la vue des exemples d'illustrations fournis au travers de cette thèse. Le titre de *Nosferatu* mérite également une réflexion sur l'aspect typographique, car c'est un travail audacieux avec son manuscrit, dans un style proche de l'Art Nouveau, ce qui était tout à fait novateur et moderne pour l'époque (annexe 1922). Car, comme nous pouvons le constater dans les illustrations de ces années-là, la plupart des titres étaient illustrés avec des polices trop classiques, minces et sérieuses. Progressivement, nous voyons des cartons plus complexes et des variétés typographiques apparaissent dans les titres. En 1923, dans ceux des deux films d'Harold Lloyd, *Saftey Last* et *Why Worry?,* les lettres sont réalisées en relief et avec éclairage : les

[449] *Nosferatu* ne fut pas un film en noir et blanc au sens strict. A l'origine, la pellicule utilisée dans ce film était teintée de couleurs différentes selon le type de situation présenté dans la scène. Par exemple, une scène de nuit était bleue alors que le jour était sépia.

ombres renforcent donc l'effet de profondeur du titre (annexe1923). Dans les titres de ces deux films *Siegfried* et *kriemhilds rache*, Fritz Lang, en 1924, a utilisé la police de type *gotique*, style considéré comme typiquement allemand. Par ailleurs, dans cette police, on n'utilise presque jamais de lettres capitales : à l'inverse des autres écritures, dans le style *gotique*, les majuscules n'apparaissent qu'en tête de mot. En effet, à partir de 1924, nous pouvons voir des polices de types plus divers ainsi que des lettrages spéciaux pour les cartons du titre. Pour la première fois, des titres dessinés en italique ou encore en relief avec des ombres apparaissent, qui produisent une légère illusion de volume et de profondeur. De plus, on voit également des lettres avec un contour ou une implication de différentes tonalités de gris ajoutés dans le lettrage du titre, ce qui change totalement l'apparence sèche et plate des lettres blanches et sans serif du titre des années précédentes. (annexe 1924-25)

En 1926, Lotte Reiniger crée *Die Abenteuer des Prinzen Achmed (The Adventures of Prince Achmed*), un long-métrage d'animation allemand, dont le titre a un style typographique Art déco qui a essayé d'imiter les scripts arabes. Le cadrage décoratif illustré renforce l'apparence orientale du carton du titre. Cette ouverture marque d'ailleurs l'un des premiers génériques d'ouverture animés. En 1927, le titre du film *Chicago*, réalisé par Frank Urson, est dessiné à la façon d'un trapèze dissymétrique avec une police de type assez moderne pour l'époque qui ressemble beaucoup à *Broadway.* On ne connaît pas exactement la personne qui a dessiné ce carton de titre, mais la police de type *Broadway* a été conçue en 1927 par Morris Fuller Benton pour l'American Type Founders. « Ce caractère associe les traits de deux familles : les Normandes et les Linéales. Depuis sa création, on l'a vu sur des milliers de publicités et de bars »[450]

Figure 141 - La police de type *Broadway,* le titre du film *Chicago*

À la fin des années 1920, on voit les lettrages des titres avec des formes de trapèze, de diagonale ou encore de diagonale incurvée. Mais dans la conception du titre de cette époque, il s'agit plus d'une question d'esthétique de l'écriture ainsi que de sa lisibilité qui sont

[450] Lewis Blackwell, *Type du 20e siècle*, Paris, Flammarion, 2004, p.61

importantes. (annexe 1927) Par contre, il y toujours des travaux qui se différencient au niveau de la créativité. Par exemple, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, en 1927, dans le générique de *The Lodger, Une histoire de la London Fog* d'Hitchcock, E. McKnight Kauffer intègre un langage graphique moderne et stylé. Ce graphisme a également un reflet dans la typographie du titre de ce film, où il a utilisé des polices de caractères assez modernes de la famille *Newland*, inspirées par l'expressionnisme allemand.

Figure 142 - La police de type *Newland*

En 1927 avec *Metropolis* de Fritz long, la coordination entre la typographie du titre et le genre du film apparaît pour la première fois. Son titre est présenté avec un lettrage géométrique assez particulier et très moderne, qui évoque parfaitement le genre science-fiction du film. Environ une vingtaine d'années plus tard, une police de type voit le jour, qui, par son apparence structurelle, ressemble énormément au lettrage innovant de *Metropolis*. Ce caractère a été élaboré à partir de quelques formes de lettres créées par Max Bill pour une affiche de l'exposition de 1949, puis il a été numérisé en police *Architype* dans les années 1990 par The Foundry à Londres.[451] À l'exception de la lettre « o », toutes les formes d'*Architype Bill* ont été construites en utilisant uniquement des lignes droites et des triangles. Cette police a été créée sur une base purement mathématique, ce qui reflète d'ailleurs l'influence du Bauhaus ; c'est pour cette raison que l'on peut considérer le lettrage du titre du film *Metropolis* comme un phénomène typographique dans les années 1920.

Figure 143 – Police des caractères « *Architype Bill* »

On pense que l'un des premiers logotypes de titre de film officiellement enregistré est celui du film *Mickey Mouse* sorti en 1928. Comme Leonard Mosley l'explique, afin de se distinguer des précédentes productions et pour résoudre des problèmes avec les distributeurs,

[451] *Ibid*., p.91.

« Walt dépose en mai 1928 un dossier de marque pour *Mickey Mouse* avec le logotype visible dans les films. Il sera accepté le 18 septembre 1928 ». [452]

Les années 1930

Entre la période de 1930 à 1950, les créations graphiques dans les génériques de film ont été très conformistes, sans imagination. Peut-être que les dirigeants des studios avaient peur d'y introduire des designs trop audacieux ou encore que cela correspondait aux goûts de leur public. Cette tendance banale a prévalu encore au cours de l'introduction du Technicolor. Pour la plupart des films de l'époque, les titres restent encore immobiles sur des cartons illustrés par des photographies fixes ou décorées par des cadrages ornementaux. Pourtant, malgré la majorité des titres dessinés dans cette tendance monotone, et malgré le fait que les innovations ont été peu nombreuses et très espacées, il y a eu de temps en temps quelques coups de génie dans la typographie des titres de films. Parmi les plus exemplaires, on peut citer, en exemple, le film allemand, *Der blaue Engel* [453], réalisé par Josef von Sternberg en 1930, avec son lettrage original et sa composition typographique moderne de simples caractères de types *Linéales*. La même année, nous avons également le chef-d'œuvre du cinéma surréaliste, *L'Âge d'or* de Luis Buñuel, dont, tout comme le film lui-même, le carton de titre marque également une originalité et une singularité avant-gardistes. Le titre de ce film est dessiné avec des caractères *Linéales*, tout en majuscules, avec une simple modification de la taille des lettres « L », « A » et « O » qui sont agrandies par rapport aux autres et qui lui donnent un aspect moderne et esthétique considérable. Une trentaine d'années environ plus tard, la simplicité que nous avons vue dans ces exemples devient une source d'inspiration pour la conception des titres des films avant-gardistes des années 1960. Dorénavant, ce style va être considéré comme prestigieux.

À cette époque et en 1931, dans le carton de titre de *M le maudit* de Fritz Lang, une identité visuelle et un graphisme plus recherchés vont apparaître à l'écran avec une main illustrée, sur laquelle est marquée la lettre fatidique du film : « M ». Ce choix graphique, un logo en devenir en quelque sorte, crée un lien entre la trame narrative et l'iconographie du générique, première piste qui orientera l'évolution des séquences génériques dans les décennies suivantes. En 1931, *City Light* de Charlie Chaplin est également l'un des premiers

---

[452] Leonard Mosley, *Disney's World - A Biography by Leonard Mosley*, New York, Stein and Day, p. 102-103(Traduit par moi -même)
[453] Titre français : *L'Ange bleu*

films dans lequel la question de la typographie harmonisée avec le sujet du film est abordée. Sur une image fixe de paysage citadin la nuit, le titre s'écrit avec des points lumineux, rappelant ainsi des lumières urbaines.

Néanmoins, le rapport du carton du titre avec le sujet du film commence réellement à apparaître au milieu des années 1930 et se manifeste surtout dans les éléments visuels des cartons plutôt que dans la typographie. Des films en témoignent : nous pouvons citer le chapeau pour *Top Hat* de Mark Sandrich (1935) avec un lettrage moderniste art déco ; le bateau pour *Capitaine Blood* de Michael Curtiz (1935) avec des caractères de typographie gras et *serif*, texturés avec un effet légèrement grunge alors que le contenu du texte reste net. Il y a également *A Midsummer night's dream* de William Dieterle et Max Reinhardt en 1935, illustré avec l'image d'une nuit de pleine lune avec une typographie style art nouveau ou bien encore *Modern Times* de Charlie Chaplin en 1936 où le titre est projeté sur l'image d'une horloge.

En 1933, le lettrage moderne du film *King Kong* se remarque également par rapport à ses caractères gras géométriques, éclairés par des traînées de lumière qui donnent l'impression d'être en relief. À partir des années 1930, on voit de plus en plus le reflet de l'esprit du genre des films dans le lettrage de leurs titres. En 1931, le titre du film d'horreur *Vempyr* de Carl Dreyer témoigne de cet aspect avec le lettrage informel, dominant dans le cadre et dans la façon lumineuse dont il est écrit avec des angles vifs. Pourtant, la question de la cohérence de la typographie du titre avec le genre du film n'est pas encore tout à fait omniprésente à cette époque, car, par exemple, la même année et dans le même genre que *Vempyr*, nous avons également *Dracula* de Tod Browning dont le choix typographique de la famille classique de *Didons* pour le titre, n'est pas du tout adapté au genre, le seul rapport entre le générique et le genre étant la simple illustration d'une chauve-souris sur le carton du titre. C'est exactement le même style pour *Frankenstein* de James Whale encore en 1931 où le genre ne s'exprime qu'à travers l'illustration, et non par son lettrage (sans serif avec contour). En 1934 dans le western *Cowboy Holiday* de Bob Hill, une liaison stylistique entre la typographie du titre et le sujet du film apparaît. Pourtant, ce lettrage, avec un style calligraphique soigneusement conçu en forme de cordes du cow-boy, n'a rien à voir avec ce que nous connaissons du style typographique du western.

Cependant, comme nous l'avons déjà expliqué précédemment, c'est à la fin des années 1930, que le style typographique western a été établi avec plusieurs films qui ont utilisé les polices des caractères style *Mécane* à empattements rectangulaires du Far West.[454]

Les années 1940

Mise à part l'apparition de la couleur dans la typographie des titres de films, certains autres éléments caractérisent ceux des années 1940. Dès la fin des années 1930, les parties textuelles des cartons prennent plus de place dans les plans du titre. Au cours des années 1940, la plupart des titres de films occupent beaucoup de place sur l'écran et se manifestent de façon plus prééminente et plus visible par rapport aux images ou aux illustrations. À cette époque, il y a encore des films en noir et blanc avec des titres plus conventionnels, mais aussi remarquables comme pour le chef-d'œuvre *Citizen Kane* en 1941 dont le lettrage se remarque à travers des caractères au contour en blanc et sans serif donnant un aspect assez moderne à ce titre qui dans une composition rectangulaire, occupe tout l'écran. Dans la conception de certains titres de film, au fil des années 1940, de plus en plus l'aspect linguistique se manifeste à travers son aspect visuel et la manière dont ils sont écrits évoque le thème du film. *The wolf man* de J. Wagner en 1941 en est le plus bel exemple dans lequel le titre est inspiré de la forme des poils d'animaux (rappelant le loup), ce qui correspond bien au sujet du film. La même année, la coordination des dimensions visuelles et conceptuelles du titre s'exprime également dans *The Devil and Miss Jones* de Sam Wood. Ici le titre est présenté en deux parties distinctes, chacune d'entre elles représentant, dans un plan indépendant, l'ambiance du bien et du mal dans les images ainsi que dans leurs styles de lettrage.

À cette époque, l'intégration du titre dans les scènes du film, à travers des artefacts concrets tels que les livres ou d'autres formes de génériques imprimés, devient tendance. Ainsi nous avons trouvé des extraits de lettrage de titre en broderie comme dans *My favorite wife* de Garson Kanin en 1940 ou dans *Heaven can wait* d'Ernst Lubitsch en 1943.

---

[454] Parmi ces westerns, nous pouvons citer *Frontier Scout* de Sam Newfield en 1938, *Drums Along the Mohawk* et *Stagecoach* de John Ford, *Destry Rides Again* de George Marshall *Dodge City* de Michael Curtiz et *Frontier Marshal* d'Allan Dwan, tous les cinq en 1939 ainsi que *Young Bill Hickok* de Roy Rogers en 1940. (annexe 1938 - 1940)

À la fin des années 1940, des lettrages presque « malmenés », avec des textures légèrement rugueuses apparaissent. En 1948, *Rope* d'Hitchcock, *The Treasure of the Sierra Madre* de John Huston : tous deux présentent leurs titres avec un style de lettrage pas très « propre ». Cette même année, celui du film *The Red Shoes,* réalisé par Michael Powell et Emeric Pressburger, possède un style informel de lettrage, effectué au pinceau et texturé naturellement par celui-ci ; en plus ce titre est exposé dans une mise en scène particulière qui évoque l'esprit des décors de théâtre, avec les chaussures rouges et la bougie allumée, disposés devant le carton du titre.

Les années 1950

Au début des années 1950, on voit des polices de caractère très imposantes dans le plan du titre. Cependant, un peu plus tard, malgré des efforts sur les lettrages de titres, la typographie a perdu un peu de son importance en faveur d'images derrière des crédits qui reçoivent beaucoup plus d'attention. Les lettrages perdent un peu de leur originalité et se rapprochent de plus en plus des formes typographiques usitées. Il y a donc plus de caractères classiques et de *Linéales*, parfois des *Mécanes*, et occasionnellement des *Scriptes,* mais on ne voit pas trop de caractères fantaisistes ou de lettrages spéciaux à cette époque. Pourtant, le jeu de la typographie et des images n'est nullement ignoré et, au contraire, la relation entre le texte et l'image devient de plus en plus réfléchie et attentionnée. Les tendances populaires des années 1950 utilisent le lettrage en trois dimensions ou encore l'intègrent dans le décor. La plupart des titres sont ajoutés en surimpression sur des images du film. Progressivement, la couleur s'immisce dans les génériques, mais cela reste encore très minoritaire. Au milieu des années 1950, il y a également une tendance aux lettrages de titres avec un effet de relief avec les ombres qui s'éloignent des mots en profondeur.

À cette époque également, Saul Bass se lance dans la création du générique. Il a souvent approché le lettrage du titre d'un film comme il le ferait d'un logotype, ce qui est la fonction de l'élément de base dans l'ensemble des matériaux de publicité. En plus, Bass commence à changer les proportions habituelles entre le titre et le fond dans les plans du titre. Certains tels que *The Se7en Year Itch* (1955), *Edge of the City* (1957) et *Cowboy* (1958), confirment le lettrage très spécifique et imposant qui occupe la majorité de la surface de l'écran ou qui est positionné au centre du cadre afin d'attirer l'attention et pouvoir être lu facilement. Contrairement aux tendances courantes de la typographie des titres, Bass choisit la simplicité dans son travail. En utilisant des caractères déjà existants et en les modifiant légèrement,

Bass met en valeur le titre tout en respectant les espaces du fond autour des mots. Ce regard novateur sur la typographie et sur la composition du texte dans le contexte de l'image valorise l'aspect esthétique des plans du titre et donne une élégance aux lettrages qui a modifié le goût et les critères esthétiques des génériques d'ouverture. Par la suite, et dès la fin des années 1950, les titres deviennent plus petits et moins centraux, par exemple dans *Plunder Road* de Hubert Cornfield, conçu par Bob Gill en 1957, et en 1958 dans l'*Indiscreet* de Stanley Donen et *Touch of Evil* d' Orson Welles. Les lettrages complexes et ornementés sont remplacés par des caractères de typographie simples, plats et classiques.

Les années 60

Depuis les années 1960, une préférence a émergé chez quelques cinéastes d'avant-garde européens, pour se tourner vers la simplicité des titres blancs sur fond noir et le style lettrage qu'on a vu au début des années 1930 dans des films comme *Der blaue Engel* de Von Sternberg et *L'Âge d'or* de Luis Buñuel. Parmi ces cinéastes « révolutionnaires », on peut citer Jean-Luc Godard avec le titre de *À bout de souffle* en 1960 qui se présente en caractères blancs plats sur un carton noir. Dans celui-ci, la verticalité des caractères et leurs empattements horizontaux et fins ressemblent aux caractères modernes de la famille Bodoni des *Didones*, pourtant la typographie des titres de films de Godard reste très particulière. Ce qui est intéressant dans celle-ci, c'est que, même en utilisant une police existante, il modifie les formes des lettres, en utilisant le bon crénage, les écarts appropriés entre les lettres et les mots et les blocs justifiés de texte. Federico Fellini en 1960 dans *La Dolce Vita* a choisi également la simplicité et l'élégance avec des caractères en lettres capitales classiques, avec empattements en blanc sur fond noir.[455] Cette même année, Saul Bass utilise la tendance de la simplicité avec *Spartacus* de Stanley Kubrick pour lequel il a conçu le titre avec des caractères classiques *Clarendon Light*, légèrement condensés verticalement. Le titre placé au centre de l'écran sur un fond noir est superposé sur l'image de deux lames d'épée qui semblent se défier l'une l'autre.

Figure 144 – Titre de film *Spartacus* de Stanley Kubrick

[455] La même année nous avons également deux films franco-italiens *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni et *Le Trou* de Jacques Becker dans lesquels le titre est conçu en blanc sur fond noir avec une police de type gras, style *Clarendon* gras de la famille *Mécanes*.

Encore en 1960, dans le titre du film *The Facts of Life* de Melvin Frank, Saul Bass a choisi une police de type simple et sans empattements de la famille des Linéales, alors qu'il a mis en page des lettres et des mots dans un arrangement désordonné. La même année, pour le titre cinétique de *Psychose*, Bass travaille encore avec des caractères Linéales qui semblent très efficaces par leur simplicité, leur lisibilité et leur aspect fonctionnalisme, pour répondre à ses besoins dans la conception de génériques animés. Il a utilisé la même famille de police dans *West Side Story* en 1961. D'ailleurs, comme évoquées précédemment, les années 1960 marquent également un autre élément essentiel dans l'histoire de la conception des titres de films : le mouvement dans la typographie où on voit pour la première fois des titres de film animés.

Dans cette décennie, suite à ce retour à la simplicité chez les cinéastes avant-gardistes et Saul Bass, la tendance pour des plans de titre simples en noir au blanc avec des polices existantes (modifiées ou pas), est devenue une sorte d'emblème de prestige chez beaucoup d'autres cinéastes désirant devenir membres de ce « club d'avant-gardistes ».

Woody Allen, par exemple, a imposé cette tendance avec le caractère Windsor dans presque tous ses films. Beaucoup d'autres ont continué à utiliser ce style, que l'on pourrait définir « *style classique* », car il trouve effectivement ses origines dans les premières formes de génériques, avec le titre en cartons noirs, du début de l'histoire de la cinématographie. Pourtant, alors que certains films réussissent à se remarquer tout en optant pour la simplicité des formes du style classique des plans du titre, beaucoup d'autres, surtout dans le cinéma populaire des États-Unis, n'hésitent pas à appliquer des lettrages informels ou très délirants, colorés et surtout des typographies cinétiques. Plus particulièrement à partir de 1962, on voit une autre typologie d'agencement des caractères typographiques dans les titres de films. Dans ce style de composition, tous les caractères du titre composent une masse concentrée avec les espaces inter-mots et inter-lettres irréguliers ou bien ils sont mis en page en quelques lignes bien alignées qui constituent une forme rectangulaire. Dans cette forme, qui profite généralement d'un graphisme réfléchi, l'aspect esthétique du titre est agréablement travaillé pour le plaisir de l'œil. En 1962, *Days of Wine and Roses* réalisé par Blake Edwards, *Advise and Consent* d'Otto Preminger, *Lonely Are the Brave* de David Miller ainsi que la comédie américaine *Mr. Hobbs Takes a Vacation* réalisée par Henry Koster sont les plus beaux exemples de ce style de typographie.

Parmi les plus audacieux et les plus novateurs dans la typographie des titres de film de cette époque, il faut citer celle de *Dr Strangelove* de Stanley Kubrick en 1964. Conçu par Pablo Ferro, ce lettrage, à cause de son style novateur dessiné à la main, est devenu tellement célèbre que même une famille de caractères de typographie a été conçue des années plus tard en s'en inspirant et a été appelée *Strangelove*.

Figure 145 – Lettrage de titre du film *Dr Strangelove* de Stanley Kubrick, conçu par Pablo Ferro (1964)

On peut citer également *L'Année dernière à Marienbad*, film en noir et blanc réalisé par Alain Resnais en 1961, dans lequel le titre avec des caractères typographiques classiques est exécuté à la manière d'embossage sur un simple carton de fond. En 1967, le titre du film *Week-end* de Godard, conçu avec une police de la famille *Linéa*le, se remarque par la façon dont il est présenté en forme de pattern typographique. Il y a également *2001: A Space Odyssey,* de Stanley Kubrick en 1968, dont le titre, fin et élégant, est dessiné avec la police Gill Sans qui est une typographie de la famille *Linéale humaniste* conçue par le britannique Éric Gill en 1928, qui n'a jamais d'ailleurs été utilisée auparavant dans un titre de film.

Figure 146 – Titre de film, *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick (1968)

Les années 1970

Alors que beaucoup de génériques choisissent la sobriété dans leur plan de titre avec des typographies simples et existantes, mais pourtant efficaces, beaucoup d'autres sont assez tape-à-l'œil avec des lettrages particuliers ou des styles informels et des scriptes. Souvent en surimpression sur les images du film, le lettrage des titres redevient à nouveau tendance durant cette décennie, mais cette fois avec plus de cohérence avec le sujet du film et

possédant souvent des aspects graphiques et esthétiques acceptables. [456] En plus, on voit également des lettrages basés sur des caractères de typographie existante qui sont modifiés pour créer une nouvelle identité visuelle dans les titres de films. À cet égard, on peut par exemple citer ceux de *Frenzy* d'Alfred Hitchcock en 1972 qui se personnalisent juste avec une texture en trame lignée, ou *coFFy* de Jack Hill en 1973 avec deux « F » en majuscules au milieu du mot alors que tout le reste des lettres est en minuscules. Dans ce sujet, il faut aussi absolument citer le remarquable titre cinétique d'*Alien* de Ridley Scott en 1979, conçu par Richard and Robert Greenberg, à la base d'une version de la police géométrique *Futura* de la catégorie des *Linéales* et dessiné avec beaucoup d'espace entre les lettres.

Figure 147 – Titre du film, *Alien* de Ridley Scott, conçu par Richard and Robert Greenberg (1979)

Dans les années 1970, les producteurs ont saisi l'importance de la typographie personnalisée dans leurs films et se sont donc plus intéressés à produire des logotypes immédiatement identifiables pouvant être utilisés également dans tous les éléments de promotion du film. Durant cette décennie, nous avons le logotype de *God father* et celui de *Star Wars,* avec des polices de caractère du même nom qui ont d'ailleurs été conçues, inspirées par ces lettrages.

Figure 149 - Logotype de *God father*

Figure 148 Logotype de *Star Wars*

[456] Citons des exemples : en 1971, *Trafic* de Jacques Tati ainsi que *Le Casse* réalisé par Henri Verneuil, en 1972 *Superfly* de Gordon Parks et *Cabaret*, film musical américain de Bob Fosse ; en 1973, *Paper Moon* réalisé par Peter Bogdanovich et *Amarcord* de Federico Fellini qui est d'ailleurs à la base de la conception d'une police de typographie du même nom. On peut citer également *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick en 1975, *The Fury* de Brian De Palma (1978) ou encore beaucoup d'autres (dont certains sont proposés dans l'annexe de ce document) prouvant le retour du style lettrages dans les titres de films de cette décennie.

Durant cette décennie, parmi ces génériques qui ont choisi le style informel pour le lettrage de leurs titres nous pouvons parler d'*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola sorti en 1979, où le style informel du titre colle parfaitement à l'ambiance oppressante du film. D'ailleurs, ce lettrage aussi est devenu la base de la conception d'une police de type du même nom.

Les années 1980

Les années 1980 marquent encore une fois un retour à plus de simplicité.[457] Même si la plupart des titres sont présentés sous la forme d'un lettrage avec une certaine originalité, ils sont beaucoup moins délirants par rapport à ceux des années précédentes. Autrement dit, durant cette décennie, on ne voit que des lettrages faits à la main, basés sur des polices plutôt sérieuses, sauf bien évidemment quand il s'agit de comédies, de films d'action ou fantastiques qui changent les caractéristiques du titre. On remarque par exemple la tendance du lettrage en embossée avec effet métallique pour le genre action, utilisé d'ailleurs dès la fin des années 1970 dans le titre du film australien *Mad Max,* réalisé par George Miller (1979).[458] D'autres styles fantaisie avec des tolérances de couleurs se remarquent dans certains lettrages de films à cette époque, par exemple dans le logotype d'*Indiana Jones* de Spielberg en 1984 et de *Back to the Future* de Robert Zemeckis en 1985, et la même année, dans celui de *Prizzi's Honor* de John Huston. L'un des titres de films les plus impressionnants durant cette décennie est celui, coloré et lumineux, du film britannique *Brazil,* réalisé par Terry Gilliam en 1985*,* qui est assez marquant à cause de son lettrage expérimental, exécuté en néon.

Les années 1990

Dans la continuité de l'ambiance typographique des titres des années précédentes, au début des années 1990, on retrouve une certaine cohérence dans l'utilisation des polices et beaucoup de ressemblance dans les lettrages de titres. Malgré la vaste variation de polices impliquées dans les génériques, on ne voit pas particulièrement d'idées novatrices et marquantes dans les lettrages des titres et ces derniers sont présentés plutôt dans des styles relativement répétés et fréquemment vus. (annexe 1990)

---

[457] En général, depuis les années 1980, le courant de la Nouvelle Simplicité dans l'art, notamment dans la musique et l'architecture, a mis en exergue une problématique particulièrement présente.

[458] Ce type de lettrage se retrouve également, dans The *Terminator* de James Cameron en 1984 ainsi que dans *This Is Spinal Tap*, de Rob Reiner qui est un film avec une ambiance de rock musique. De même, dans le titre de *RoboCop*, un film d'action et de science-fiction de Paul Verhoeven (1987).

Alors que l'ordinateur a trouvé sa place dans la conception et le lettrage du titre des films, il semble qu'il n'ait pas répondu aux besoins d'esthétisme de sa typographie. D'autre part, suite à la facilité que la technologie apporte dans ce métier, une certaine banalité remplace l'originalité des lettrages faits à la main. Peu de titres se vantent d'apporter quelque chose de nouveau. Pourtant, originalité ne rime par forcément avec efficacité, tout comme sobriété ne rime pas forcément avec inanité. On peut dire également que les titres des années 1990 sont, en général, moins recherchés que ceux des années 1960-70. En plus, beaucoup d'entre eux ne veulent plus être discrets. Alors que la tendance de la typographie était de dominer dans les titres, ce qui avait débuté à partir du milieu des années 1980 dans certains genres de films, elle a continué de façon plus générale jusqu'à la fin des années 1990. On voit de nouveau des titres qui occupent la majorité de la surface de l'écran[459]. Pourtant, surtout à partir du milieu de cette décennie, certains se remarquent exactement de la manière opposée avec des titres largement plus petits : petits, bien réfléchis, qui ont réussi à changer les habitudes visuelles dans le cadre de la lisibilité, en faveur de l'esthétique de l'ensemble du plan de titre. Parmi les plus beaux exemples, on peut citer celui de *Fargo,* un film de Joel Coen en 1996 qui semble efficace et très élégant avec des polices sans empattements de très petite taille et avec beaucoup d'écart entre deux lettres. Il y a également *Donnie Brasco* de Mike Newell en 1997 conçu par Kyle Cooper : son titre minuscule (par rapport à la taille du cadre) est ajouté en surimpression sur l'image impressionnante d'un gros plan sur deux yeux. D'autre part, Saul Bass n'a pas changé son goût pour les typographies de petite taille et on le remarque encore dans ses titres de *Cape Fear* (1991) et *Casino* (1995) de Martin Scorsese.

En 1995, d'autres styles typographiques font leur entrée dans la conception des génériques et du lettrage des titres. Ce style se définit par des caractères généralement connus, avec des effets grunge et des contours usés et tailladés. Le style typographie « malmené » comme nous l'avons expliqué précédemment, avait été en effet utilisé auparavant dans les différents produits d'imprimés de l'art graphique, mais rarement sur l'écran du cinéma (au moins dans un contexte moderne). Ce style se retrouve en 1995 dans la typographie du titre de trois films. Dans *Heat* de Michael Mann, le titre, élégant, mais pas très flashy, est conçu avec les

[459] C'est le cas par exemple dans *Total Recall* réalisé par Paul Verhoeven en 1990, *Leon* de Luc Besson en 1994, et la même année *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino. Il y a également en 1996, *Bottle Rocket* de Wes Anderson ainsi que *From Dusk till Dawn*, réalisé par Robert Rodriguez dans lesquels le titre occupe presque toute la surface de l'écran

caractères *Linéales* majuscules dont les contours sont légèrement abîmés, ce qui ressemble à une police à l'ancienne. Dans le film anglo-américain *Safe*, réalisé par Todd Haynes, le titre est conçu avec des contours flous et entourés par un cadrage incomplet qui rappelle un effet de tampon ; il s'éclaire dans un blanc intense avant de s'atténuer en passant au rouge, comme un voyant clignotant dans un véhicule pour avertir d'un problème. Ce film porte sur la maladie du personnage principal qui développe une allergie à son environnement, et sur son départ dans un refuge sûr à la campagne. Enfin, c'est grâce au générique de *Se7en* que le style typographique malmené a pu s'affirmer fortement. Ce traitement des polices n'a pas été beaucoup utilisé avant *Se7en* dans les films, et en plus, ce qui le rend encore plus particulier, c'est la manière dont il est animé. Comme nous allons le voir par la suite, la typographie cinétique dans le générique de *Se7en* est très différente de ce qui existait habituellement. La taille du titre, ces effets grunges, et même sa position dans le cadre, rien n'est stable, même pas pour une petite seconde. Incontestablement, comme nous allons l'argumenter par la suite, le style de ce générique a répandu une nouvelle tendance dans l'art de la typographie du film, particulièrement dans le genre horreur. Il faut remarquer que généralement (sauf certains génériques réalisés en dessin animé), les mouvements des titres cinétiques ajoutés en surimpression sur les images filmiques sont très limités : soit ils avancent vers l'avant ou reculent vers l'arrière, soit ils traversent l'écran dans la direction verticale, horizontale ou diagonale. Durant cette décennie, même Saul Bass a utilisé ces formes de mouvements habituels pour ses titres, par exemple en 1990 dans *Goodfellas* de Martin Scorsese ; synchronisé avec le bruit des voitures et avec un graphique simple et des caractères *Linéale*, le titre traverse l'écran dans un mouvement panoramique de droite à gauche comme une voiture qui passerait à grande vitesse. Dans *Cape Fear* en 1991, le titre apparaît sur des images de reflets vacillant dans l'eau, avec un lettrage basé sur une police de type *Linéale* comme s'il était cassé et légèrement déplacé dans un axe horizontal au milieu. La modification des caractères dans ce titre est en cohérence avec les images des vagues de fond, mais il disparaît en fondu dans l'image sans aucun mouvement. Dans *Casino* en 1995, titre encore avec des caractères *Linéale*, il traverse l'écran du bas vers le haut dans un axe diagonal.

Les années 2000

À partir de 1999, un hommage aux différentes périodes de la typographie des titres semble apparaître. Désormais la plupart des films ne négligent pas la conception typographique de

leurs titres. Même simple, minimaliste et avec des polices de caractère existantes, la typographie est devenue de plus en plus efficace et généralement avec une esthétique acceptable.[460] Par ailleurs, suite à cette tendance pour le style classique du générique avec des caractères typographiques simples sur fond noir de la fin des années 1990 à nos jours, le reflet du genre dans la typographie du titre devient considérablement réduit. En effet, on voit, par exemple, des films, comme les comédies ou les westerns, avec des typos non travaillées et sans aucun choix spécifique correspondant au genre.[461]

Aujourd'hui, malgré le fait qu'apparemment désormais les titres de films soient loin de vouloir révolutionner la typographie au cinéma, ils sont suffisamment efficaces. Ils sont réalisés avec des polices existantes ou modifiées, des lettrages simples, informels ou des manuscrits et font leur travail initial sans beaucoup de bruit, dans le cadre des exigences visuelles contemporaines.

[460] Dans l'annexe de ce document, vous pouvez voir certains plans de titres entre les années 2000 – 2013 qui affirment cette idée.

[461] Nous pouvons citer ici comme exemple la comédie américaine*, This Is the End* en 2013 coréalisée par Evan Goldberg et Seth Rogen ou encore quelques westerns dont le choix de police n'a aucun rapport avec le style typographique du western : *McCabe & Mrs*. *Miller* réalisé par Robert Altman en 1971, *High Plains Drifter* de Clint Eastwood en 1973, *Unforgiven* de Clint Eastwood sorti en 1992, *Open Range* de Kevin Costner en 2003*,* en 2007, *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* réalisé par Andrew Dominik ainsi que *3:10 to Yuma* réalisé par James Mangold ou encore *Appaloosa* réalisé par Ed Harris sorti en 2008.

Troisième partie

Kyle Cooper

et la renaissance de la conception du générique

Introduction : Qui est Kyle Cooper ?

Figure 150 – Kyle Copper

Né en juillet 1962 au Massachusetts, États-Unis, Kyle Cooper est un designer-réalisateur, principalement de générique. Il est diplômé d'un MFA (*Master of Fine Arts*) en arts graphiques à l'École d'Art de Yale où il apprend l'art graphique avec le célèbre graphiste Paul Rand. À ce propos, il explique que :

> « En tant qu'universitaire, j'ai affiné mon regard et capacités, et, bien qu'extrêmement rigoureuses, mes études m'ont ouvert de nouveaux mondes et m'ont fait rencontrer de remarquables mentors et éducateurs que je continue d'avoir en tête lorsque je travaille. Je regrette par contre vraiment de ne pas avoir compris ce que je sais aujourd'hui, à savoir qu'à Yale, comme beaucoup de jeunes graphistes, je croyais savoir beaucoup plus que j'en savais en réalité. À cette époque, j'étais assez anxieux à l'idée de débattre à la narration et à des concepts que mes mentors tentaient de m'enseigner, comme la manière d'envisager et de fabriquer des choses belles et soigneusement réalisées. Chaque jour, j'étais nourri de sagesse, mais ce n'est que maintenant que je m'en sers. » [462]

Cooper réalise ses premiers génériques dès la fin des années quatre-vingt. Il est l'un des directeurs de création chez R/GA lorsqu' il crée la séquence du générique d'ouverture du thriller psychologique *Se7en*. Suite au succès de ce générique, Cooper quitte R/GA, où il avait travaillé sept ans, pour fonder « *Imaginary Forces* », véritable « magasin de design à la mode à Hollywood », selon Wired, où travaillent encore aujourd'hui plus de 70 réalisateurs, directeurs artistiques, designers, animateurs, monteurs, scénaristes et producteurs. [463]

---

[462] Propos de Kyle Cooper recueillis et traduits de l'américain par Alexandre Tylskien Septembre 2006, Cadrage/Arkhome

[463] Lire à ce sujet : Andrea Codrington, *Kyle Cooper*, Yale University Press, 2004

Cooper est également le fondateur du studio *Prologue* à Los Angeles où il travaille aujourd'hui en solo. Il a travaillé avec les cinéastes les plus importants d'Hollywood comme Oliver Stone, Brian de Palma, Terence Malick, David Fincher. Aujourd'hui membre de l'Alliance Graphique Internationale, il est honoré du titre de *« Royal Designer for Industry* » de la Société Royale des Arts à Londres. Cooper est devenu une icône du genre et un exemple qui inspire la nouvelle génération de la motion design. Modeste, mais toujours méticuleux, Cooper reste toujours fidèle à ses racines quand il s'agit de décrire l'art du générique : « Je pense qu'il faut avant tout être designer...». [464] À propos du succès considérable des génériques de Cooper, le réalisateur Zach Snyder remarque que même certains cinéastes ont refusé de travailler avec lui parce qu'il est « le gars qui crée des génériques bien meilleurs que le film lui-même. »[465] D'autres louent sa sensibilité à créer des entames qui font réellement partie du film.[466] En effet, même si Cooper n'est pas le premier concepteur à prendre possession de cet espace créatif, il est l'un des personnages les plus récents qui a intégré cet air actuel dans la conception des génériques du film. Cependant, la carrière de Cooper ne se limite pas à la conception de génériques. En 2001, il a réalisé un long métrage nommé *New Port South*. Il a collaboré également en tant que superviseur des effets visuels dans certains films comme *The Tempest* de *Julie Taymor* en 2010 et *Standard Operating Procedure,* documentaire réalisé par *Errol Morris* en 2008. On peut dire que dans toute la brillante carrière de Kyle Cooper, le point culminant a été le générique du film *Se7en* où il a présenté un style particulier, moderne et inédit dans la conception du générique.

[464] Kyle Cooper Interview avec Forget the Film, Watch the Titles, 2009, film disponible sur le site officiel de Forget the Film, Watch the Titles : http://www.watchthetitles.com/articles/00170-kyle_cooper_interview_pt_1_2
[465] Jon M. Gibson, « The Dark Genius of Kyle Cooper » *Wired,* June 2004, p. 142.
[466] Grant Curtis, co-directeur de *Spider-Man* et *Spider-Man2,* Cité par Jon M. Gibson, *Ibid.*

Filmographie des conceptions génériques de Cooper

2011 – *Destination Finale 5*

2007 – *Bridge to Terabithia*

2007 – *The Painted Veil*

2007 – *Spiderman III* (Sam Raimi)

2006 – *Superman Returns* (B.Singer)

2006 – *Freedomland*

2006 – *The New World* (T.Malick)

2005 –*Zathura - A Space Adventure* (Jon Favreau)

2005 – *Bewitched* (N.Ephron)

2004 – *Wimbledon* (R.Loncraine)

2004 – *Dawn of the Dead*

2004 – *Spiderman II* (S.Raimi)

2003 – *Identity*

2003 – *Dreamcatcher*

2002 – *Spiderman* (Sam Raimi)

2001 - *Zolander*

2000– *The Story of Us*

1999- *Titus*

1999 – *Pushing Tin*

1999 – *Mighty Joe Young*

1999 – *Arlington Road*

1999 – *The Mummy* (Stephen Sommers)

1999 – *Wild Wide West* (Barry Sonnenfield)

1998 – *Le Masque de Zorro* (M.Campbell)

1998 – *The Rat Pack*

1998 – *Sphere* (Barry Levinson)

1998 – *The Horse Whisperer*

1998 – *Nightwatch*

1998 – *Fallen*

1997 – *Flubber*

1997 – *Donnie Brasco* (Mike Newell)

1997 – *Metro*

1997 – *Ghosts of Mississippi*

1997 – *Limbo* (John Sayles)

1997 – *Gattaca*

1997 – *Nunzio's Second Cousin*

1997 – *Mimic* (Guillermo del Toro)

1997 –*Spawn*

1996 – *The Island of Dr. Moreau* (J.Frankenheimer)

1996 – *Bogus*

1996 – *Eraser*

1996 – *The Fan*

1996 – *Mission: Impossible* (Brian de Palma)

1996 – *Bio-Dome*

1996 – *The Juror*

1996 – *White Squall*

1996 – *Celtic Pride*

1996 – *Twister*

1996 –*101 Dalmatians*

1995 – *The American President*

1995 – *Dead Presidents*

1995 – *Nixon* (Oliver Stone)

1995 – *Se7en* (David Fincher)

1995 – *Braveheart*

1994 – *True Lies* (James Cameron)

1994 – *Wolf* (Mike Nichols)

1994 – *The Life and Times of Charlie Putz*

1994 – *Richie Rich*

1994 – *Immortal Beloved*

1993 – *Body Snatchers* (Abel Ferrara)

1993 – *Carlito's Way* (Brian de Palma)

1993 – *Last Action Hero* (John Mc Tiernan)

1993 – *Matinee*

1993 – *Panic sur Florida Beach* (Joe Dante)

1992 – *Zebrahead*

1989 –*New York Stories*

Chapitre I : Etude analytique de *SE7EN*

Se7en est un polar-thriller américain de David Fincher sorti en 1995. Le scénario est écrit par Andrew Kevin Walker et distribué par *New Line Cinema*. Il est sans doute l'un des films les plus ingénieux des années 1990 et a eu un grand succès au box-office. Tout comme le film, son générique aurait également sa place dans l'histoire du cinéma. Conçu par Kyle Cooper, il est certain qu'il demeure l'un des plus percutants de l'histoire du cinéma. C'est pour cette raison que nous avons décidé d'effectuer une analyse assez précise de cette œuvre afin d'en souligner les richesses structurelles et de dévoiler ses profondes complexités sémantiques.

Afin de rappeler très rapidement l'ambiance du film, nous allons commencer par un synopsis avant d'analyser son générique. À New York, un vieil inspecteur, William Somerset (interprété par Morgan Freeman) à 7 jours de son départ en retraite, est obligé de faire équipe avec son remplaçant, le jeune et impétueux David Mills (Brad Pitt). Ils sont en charge d'une enquête sur un tueur psychopathe et sadique (Kevin Spacey) qui planifie méthodiquement ses meurtres en fonction des sept pêchés capitaux (gourmandise, avarice, paresse, orgueil, luxure, envie et colère). Ces sept pêchés sont des moments- clefs du film dont l'horreur est reflété à travers le générique :

1er crime : la gourmandise.

> Le 1er meurtre du film, lié à la gourmandise, est représenté par un homme obèse, retrouvé mort la tête dans une assiette de spaghettis. Le meurtrier va le faire manger jusqu'à ce que son estomac soit saturé et lui assènera ensuite un coup de pied qui lui fera exploser le foie, l'estomac et la rate.
>
> Le péché de gourmandise représente bien le fait non pas de se nourrir, mais bien celui de trop manger. L'homme est donc mort d'avoir "trop" mangé.

2ème crime : l'avarice

> Le 2ème meurtre concernant le péché d'avarice est figuré par un riche avocat avide d'argent, qui n'hésitait pas à défendre des meurtriers, des pédophiles et des dealers pour amasser sa fortune. Il est retrouvé mort avec les poignées d'amour tailladées. Le tueur lui a fait choisir une partie de son corps qu'il trancherait ensuite lui-même.

Le péché d'avarice est synonyme d'égoïsme, mais d'une manière encore plus prononcée. Il était donc très dur pour un homme comme cet avocat de devoir choisir une partie de son corps à sacrifier. Le but du meurtrier était donc de faire "partager" une partie du corps de cet homme.

3ème crime : la paresse

Le 3ème meurtre lié au péché de la paresse est représenté par un homme qui est resté allongé sur un lit pendant un an sans rien faire, ni manger ni boire... Le tueur l'avait attaché afin qu'il ne puisse plus rien faire d'autre que dormir et lui administrait des antibiotiques afin que les maladies consécutives à la défaillance de son système immunitaire (malnutrition) ne le tuent pas.

La paresse veut dire être paresseux au point de ne rien vouloir faire de sa vie. La victime, Victor, avait de gros ennuis avec la justice, il ne faisait rien et le tueur a voulu l'en punir.

4ème crime : la luxure

Le 4ème meurtre a un rapport avec le péché de la luxure : une prostituée est attachée à un lit, obligée de se faire pénétrer par un godemichet surmonté d'une lame de couteau.

La luxure c'est le sexe pour le sexe, sans aucun but de reproduction. La prostituée allait coucher "à gauche à droite" et transmettait des maladies dans le seul but de faire l'amour. Le tueur l'en a puni par le péché qu'elle commettait si souvent.

5ème crime : l'orgueil

Le 5ème meurtre se rapporte au péché d'orgueil, représenté par une femme qui voulait à tout prix être la plus belle, se sentir la meilleure... Le tueur l'a lacérée, lui a coupé le nez et lui a collé un téléphone dans une main et une boîte de somnifères dans l'autre. Elle avait le choix entre appeler les secours ou se suicider.

L'orgueil est une trop grande fierté de soi, et cette femme tellement orgueilleuse a préféré mourir plutôt que de vivre complètement défigurée.

6ème crime : l'envie

Le 6ème meurtre concerne le péché d'envie. C'est le tueur qui le commet, il

avait envie d'une vie comme l'inspecteur Mills et a donc essayé de s'approprier la femme de celui-ci. Celle-ci ayant refusé, il lui a coupé la tête.

L'envie peut pousser à commettre des actes irréparables, et le tueur avait tellement envie de vivre comme l'inspecteur, qu'il a vu tous ses "espoirs" s'envoler par le refus de la femme.

7ème crime : la colère

Le 7ème meurtre lié au péché de la colère, c'est l'inspecteur Mills qui le commet. Tellement abattu par la mort de sa femme et en colère contre le tueur, il le tue et termine donc cette série de meurtres liés aux sept péchés capitaux.

La colère pousse aussi à commettre des actes irréparables. L'inspecteur Mills en fait les frais et est embarqué par la police à son tour.

L'ordre dans lequel les meurtres ont été commis fait référence au livre qu'a lu le tueur : les écrits de Saint Thomas D'Aquin qui évoque les sept péchés capitaux et les énonce dans cet ordre précis.

La collaboration entre William Somerset et David Mills commence par un crime monstrueux. Dans un sous-sol sordide, un homme obèse, ligoté à sa chaise, gît le nez dans son assiette, l'estomac éclaté. Ce meurtre n'est que le premier d'une longue série ; aucun lien n'apparaît entre les victimes, mais chacun des meurtres est inspiré d'un des sept péchés capitaux.

Dans ce film, Fincher déploie une esthétique particulièrement prononcée avec des éclairages et des cadrages très originaux. Le style de travail de Fincher a beaucoup influencé Kyle Cooper dans son travail. Comme ce dernier l'explique : « Lorsque j'ai travaillé avec David Fincher sur *Se7en,* j'ai examiné de très près la façon qu'il avait d'observer les choses. J'ai un travail très intéressant, car j'apprends indirectement, par l'intermédiaire d'un cinéaste avec qui je collabore. »[467] Effectivement, il faut mettre en évidence ici la magnifique collaboration de Darius Khondji en tant que directeur de la photographie au style quelque peu appuyé à grands coups de filtres et de néons. Khondji excelle à établir une adéquation parfaite de la forme et du fond par le biais d'éclairages extrêmement subtils, faisant évoluer les protagonistes davantage dans l'ombre que dans la lumière. De plus, il pleut tout au long du film et les images semblent être quasiment en noir et blanc avec un éclairage très stylisé et des

[467] Propos de Kyle Cooper, Alexandre Tylski, Cadrage/Arkhome, *op.cit.*

couleurs ternes, proches du Sépia. Tout comme dans le film, le générique se présente dans une ambiance plutôt noir et blanc, mais quelquefois des rouges lumineux apparaissent qui renforcent le côté effrayant des images en rappelant la couleur du sang. L'ambiance obscure et les couleurs ternes du générique sont tout simplement les choix les plus parfaitement appropriés à l'omniprésence des gammes de verts et de bruns du film en lui-même. L'obscurité et les jeux de « lumière-ombre » du générique sont également des caractéristiques propres à l'univers sombre du film. Cependant le film ne s'ouvre pas directement sur la séquence de générique. Il commence d'abord par un pré-générique de quatre minutes qui nous présente le vieux détective Somerset ainsi que son jeune remplaçant David Mills qui se rencontrent pour la première fois. Ce pré-générique introduit également de nombreux thèmes clés du film comme la déception, l'apathie, la violence et la peur.

Le pré-générique narratif commence avec des images de Somerset qui se prépare à sortir. On voit sa maison qui se présente comme un reflet de lui-même, tout à fait ordonnée. Contrairement à la violence de la ville et au monde extérieur désordonné que le spectateur va être amené à découvrir, chez Somerset tout est obsessionnellement, méthodiquement et délibérément à sa place. Le jeu d'échecs et ses pièces, par exemple, sont bien en ordre sur la table. Son perfectionnisme se voit notamment quand il enlève une petite tache sur son costume disposé sur son lit (bien rangé), avant de mettre celui-ci.

Il s'ensuit un gros plan subjectif des objets (dont des clés, un couteau de poche, un insigne de police, un stylo et un étui à lunettes) qui sont bien arrangés sur la table et puis sa main d'inspecteur les ramassant. Le côté miséreux et symbolique du film commence donc dès les premiers instants. La clé symbolise à la fois l'ouverture et la solution. Le couteau de poche, lui, est une arme blanche qui peut servir pour gratter les surfaces, couper, arracher ou découdre et donc pourrait être utile pour des découvertes. L'insigne de la police exprime la sécurité ainsi que la responsabilité. Le stylo est utilisé pour écrire, enregistrer et se remémorer les événements. Les lunettes sont utiles pour observer ainsi que pour distinguer et pour détecter et symbolisent une vision du monde. Ces objets peuvent donc représenter les habiletés nécessaires qui permettraient à un inspecteur d'apporter la solution, de découvrir, d'enregistrer, d'observer et d'avoir des responsabilités. Avec un raccord « cut » sur une scène de crime, on aperçoit l'inspecteur qui rencontre le jeune remplaçant. Il y a ensuite de nouveau un raccord « cut », cette fois-ci, on entre chez l'inspecteur à la fin de la journée et dans un plan d'ensemble on le voit à demi-assis sur son lit, en train de se préparer à dormir.

Dans un gros plan, la main de l'inspecteur pose ses lunettes sur sa table de chevet, touche l'aiguille d'un métronome à côté de celles-ci et un fort bruit de « tic-tac » commence. Se met alors en place un rythme hypnotique qui attire l'attention et insiste sur le temps qui s'écoule. On peut supposer que ce « tic-tac » marque le début de ce délai de 7 jours pour l'inspecteur et le criminel. C'est à ce moment précis, après une petite seconde d'obscurité totale accompagnée d'un bruit de tonnerre que la séquence de générique démarre.

Le bruit soudain du tonnerre qui casse le rythme monotone du métronome est suivi par une musique industrielle de Nine Inch Nails[468]. Ce générique fait entrer rapidement dans l'ambiance d'horreur et de mystère présente tout au long du film. Cette atmosphère oppressante, sauvage et inspirant l'épouvante distille une impression de malaise chez le spectateur dès le début de film. À chaque instant, on a le sentiment qu'il va se passer quelque chose. L'effet visuel des images qui sautent comme sur un mauvais projecteur renforce ce sentiment.

C'est accompagné d'un fond musical « haché » et « strident » que ce « générique réel » commence. Formellement « narratif », il raconte une courte histoire en deux minutes avec des plans-chocs en images fragmentées et des flashs qui installent d'emblée une ambiance glauque et oppressante. Les mains d'un homme inconnu préparent méticuleusement un document. C'est l'adversaire, John Doe, qui ajoute dans son journal intime des coupures de livres, des photos qu'il a lui-même développées, des mots extraits de journaux et réutilisés, des morceaux de pellicule ainsi que des objets et des photos découpés pour illustrer le texte. Ces images donnent effectivement au spectateur l'occasion de porter le regard sur le tueur en série, obsédé par la religion, en le faisant pénétrer dans l'intimité de ses carnets. En outre, tout comme le film lui-même, le générique garde le spectateur en permanence dans l'obscurité. On peut dire également que le contraste considérable de « noir / blanc » dans ces images introduit l'opposition « bien / mal ». La première image du générique, juste après le bruit de tonnerre sur le fondu en noir, est le gros plan transversal d'un livre dont des pages ouvertes en divisent le cadre, tout en formant une étrange composition statiquement très forte qui est renforcée par l'effet de lumières et d'ombres. Ensuite, sur un fond de musique industrielle et encore une fois le son du coup de tonnerre, la mystérieuse silhouette noire d'une main, floue

[468] Nine Inch Nails est un groupe de métal industriel américain fondé en 1988 par Trent Reznor à Cleveland. Principalement métal industriel, la musique de Nine Inch Nails propose un assemblage éclectique de genres comme le rock alternatif, l'ambient, l'electronica et la synthpop.

et dissoute dans la lumière apparaît tout au fond de l'image et tourne la page du livre délicatement.

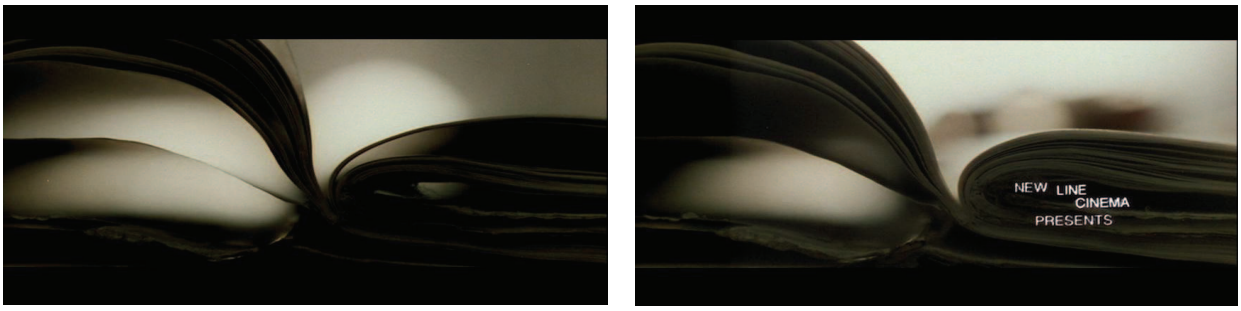


Figure 151 – *Des plans du générique de Se7en*

Par ailleurs ce plan d'ouverture peut être considéré comme un hommage très original à la plus classique forme de générique d'ouverture, celle du générique-livre. La page est tournée et tout va commencer alors qu'un pressentiment inquiétant se développe à travers l'image de la présence floue qui cache son entité derrière cette apparence mystérieuse.

Le nom de la société de production (New Line Cinema) apparaît sur la partie sombre de l'image en bas à droite. Ces mots blancs, tremblant perpétuellement, sont dans une police de type *Helvetica* avec un style désordonné et « malmené ». Ce style de typographie cinétique abîmé, comme nous allons l'expliquer plus loin, est l'une des caractéristiques importantes de ce générique qui a beaucoup affecté l'art de la typographie du film.

Dans le plan suivant, sur un fond noir, le nom du producteur inversé et illisible comme si on le voyait dans un miroir est inscrit, pourtant cela ne dure que quelques petites secondes et les lettres se remettent ensuite dans le bon ordre.

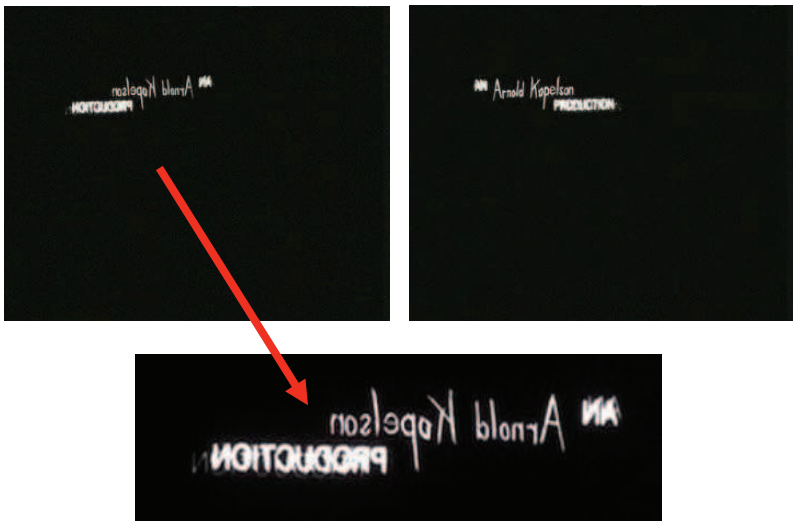


Figure 152 – Générique de *Se7en*, analyse des éléments écrits

En plus, ces mots sont en légère vibration permanente et sont écrits à la main d'une manière maladroite comme si c'était l'écriture d'un enfant. Ce genre de jeu visuel avec les lettres et les mots est en effet fréquemment appliqué par Cooper et rend son style typographique très particulier, tout en lui conservant une certaine uniformité. En effet, inverser l'écriture et écrire maladroitement représentent une contradiction profonde entre l'innocence de l'enfance et la situation troublante ainsi que l'ambiance sombre, ce qui crée un sentiment d'insécurité chez le spectateur. Dans le style typographique choisi par Cooper, l'accent est très clairement mis sur l'aspect thriller psychologique du film. De plus, ces lettres blanches sont écrites négligemment et semblent instables à cause de leur tremblement permanent et de leur éclairage clignotant qui perdure tout au long du générique. On peut soutenir que cette typographie correspond parfaitement à l'idée du concepteur et joue un rôle très important dans la transmission de la crainte et de l'instabilité.

L'une des autres astuces visuelles que Cooper a beaucoup utilisées dans son travail est la projection d'images fixes entre les plans qui passent anormalement vite. Ces images sont absolument illisibles et le spectateur ne peut les distinguer précisément. Cette illisibilité renforce le sentiment de curiosité chez le spectateur. Le générique lui-même a un rythme assez rapide avec des images qui passent assez vite devant les yeux, créant ainsi une anxiété et une excitation constante. Comme nous allons l'expliquer par la suite, le rythme de montage est assez irrégulier dans ce générique et notamment à certains moments celui-ci devient anormalement accéléré. Pourtant, nous pensons que même si certaines images et certains mots intégrés dans ce générique sont pratiquement invisibles à la vitesse normale de la projection,

ils peuvent néanmoins influencer inconsciemment le spectateur et lui transmettre certains messages particuliers. C'est pour cette raison que, tout au long de notre analyse, nous allons essayer de retirer ces messages écrits (invisibles) intégrés dans les plans en effets grattage, ou des photos qui passent en un clin d'œil, afin de déchiffrer le concept, les messages ou les codes cachés. Nous avons pu accéder à ces visuels invisibles en ralentissant et en capturant les images filmiques, et parmi eux nous avons trouvé par exemple, des photos super violentes, des mots, des chiffres, des signes, des grattages en formes particulières sur la pellicule ou même des taches lumineuses ou des traces blanches en vibrations qui dérangent des images du film et donnent l'impression d'une mauvaise projection. On a ressorti par exemple, des chiffres et des codes comme « D 35 », « C 24 » ou « K 98 » qui peuvent avoir une signification malgré leur illisibilité absolue. Ces codes sont des manuscrits maladroitement grattés sur la pellicule ressemblant encore à une écriture d'enfant.

Figure 153 – Quelques photogrammes invisibles

Dans le plan suivant, sur une feuille quadrillée, deux mains sont très précisément dessinées. Tous les détails, comme la peau, les ongles et les veines sont minutieusement reproduits.[469] Par contre, les doigts sont étrangement déformés. Quelques ombres se déplacent sur l'image et renforcent son ambiance clair-obscur.

[469] Ces mains dessinées si précisément sur un fond quadrillé, rappellent en quelque sorte les mains d'Escher (Drawing Hands, 1948) qui paraissent tridimensionnelles, et qui semblent être l'une en train de dessiner la manche de l'autre. L'image dans ce contexte induit une dimension effective et vivante contrairement à ce qui est vraiment : irréel et neutre.

Figure 154 – Un plan fixe du générique avec le nom du réalisateur mentionné

Ce plan en effet résume en quelque sorte tout le générique : la feuille quadrillée indique un travail minutieux et les mains déformées et rudes dessinées tout en finesse vont se révéler un peu plus tard. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard que Cooper a choisi ce plan pour citer le nom du réalisateur David Fincher qui est écrit en manuscrit avec un effet de superposition cinétique. Cet assemblage, qui résume l'ensemble du petit récit du générique (qui est d'ailleurs lui-même une métaphore du film), peut évoquer une mise en scène qui renvoie à la fabrication filmique elle-même. Les mains sont l'axe central du récit de cette séquence d'ouverture, pourtant nous ne les voyons jamais tout au long du générique clairement ou en entier bien que tout le récit du générique soit appuyé sur leurs actes. Nous les percevons, que ce soit en silhouette ou en ombre, seulement dans des plans très rapprochés qui en dévoilent uniquement certaines parties, par exemple le bout des doigts. Cet effet renforce encore plus le côté mystérieux et étrange du générique alors qu'il insiste ainsi sur le fait de l'absence de l'image du criminel dans une grande partie du début du film. Il faut expliquer que dans certains génériques d'ouverture, on retrouve des mains en mouvement, souvent dans le but de présenter une action habituelle qui caractérise le personnage principal.[470] Ceci augmente le suspens et force le spectateur à s'interroger sur l'identité du personnage, qu'il reconnaîtra plus tard peut-être grâce à sa main. De plus, les images de la main ont un vaste champ symbolique et même parfois sacré dans l'histoire du visuel et elles ont été l'objet de nombreuses études sémiotiques. Leurs interprétations visuelles peuvent servir pour révéler des messages visuels. En plus, à travers l'aspect psychophysiologique et au plan symbolique, les images corporelles résultent du psychisme. Sur ce point de vue, par exemple chacun des cinq doigts a une

[470] C'est le cas dans le générique de début de *Blow Out* (de Brian De Palma 1981) réalisé par Richard Greenberg et on peut citer également *Les Innocents* de Jack Clayton, dont le film s'ouvre sur des mains en train de prier.

fonction bien précise ainsi qu'une signification particulière qui est liée aux différentes dimensions de la vie et états mentaux. Nous pouvons donc, dans ce contexte, traduire les déformations des doigts dans les images de ce générique. Le pouce est le symbole de la sagesse et de la tranquillité d'esprit. En contrepartie, un pouce déformé, blessé ou transformé peut signifier cette absence de tranquillité. L'index symbolise le « moi » ainsi que la peur, mais quand il est déformé il représente 'un sentiment de danger, d'insécurité ou encore un manque de confiance en soi. Le majeur est le symbole de la colère et de la sexualité. Ses déformations peuvent représenter le fait de se mettre en colère contre la sexualité. L'annulaire symbolise la tristesse et l'union ; donc sa déformation exprime l'absence d'amour et la tranquillité dans la vie personnelle. L'auriculaire symbolise l'apparence et la famille et sa déformation peut montrer l'absence de courage pour dévoiler son vrai personnage. Les images de ces doigts défigurés et rugueux exposés dans ce générique correspondent aux raisons pour lesquelles les sept crimes ont été commis dans le film.

Ces images montrent uniquement des mains, mais non le corps dont elles font partie, il est donc intéressant d'éclairer cette relation, car l'image de la main, en quelque sorte reflète son individu et de ce point de vue elle est un élément fortement métaphorique. Ainsi cette image est le symbole du travail et de l'action et également celui de la création. Notamment dans le contexte d'un film, les mains peuvent traduire presque toutes les émotions des personnages. La main peut caresser, synonyme d'amitié, d'affection ou d'amour ou elle peut être synonyme de meurtre ou violence.

Revenons sur la suite du générique : face à une circonstance stressante et une ambiance froide aggravée par l'effet du son métallique, trois gros plans d'une lame de rasoir s'enchaînent rapidement. Dans tous ces plans, le rasoir occupe la moitié droite du cadre et on ne le voit jamais dans sa totalité. Avec une texture métallique et dans un clair-obscur de gris froid, le manche du rasoir tourne, s'ouvre et bouge vers le bas et à gauche. Il passe le cadre en diagonale et tout de suite sur un fond noir, le nom et le prénom de Brad Pitt apparaissent exactement là où la lame vient de traverser. Ils sont séparés par une distance supérieure à la normale comme si cette lame les avait découpés en deux parties. Le nom effectivement est l'élément d'identité et d'existence de l'individu. Jouant délicatement avec ces mots (qui

symbolisent le personnage que Brad Pitt interprète), dans cette image, Cooper introduit ce qui va arriver au personnage du jeune inspecteur par le criminel.[471]

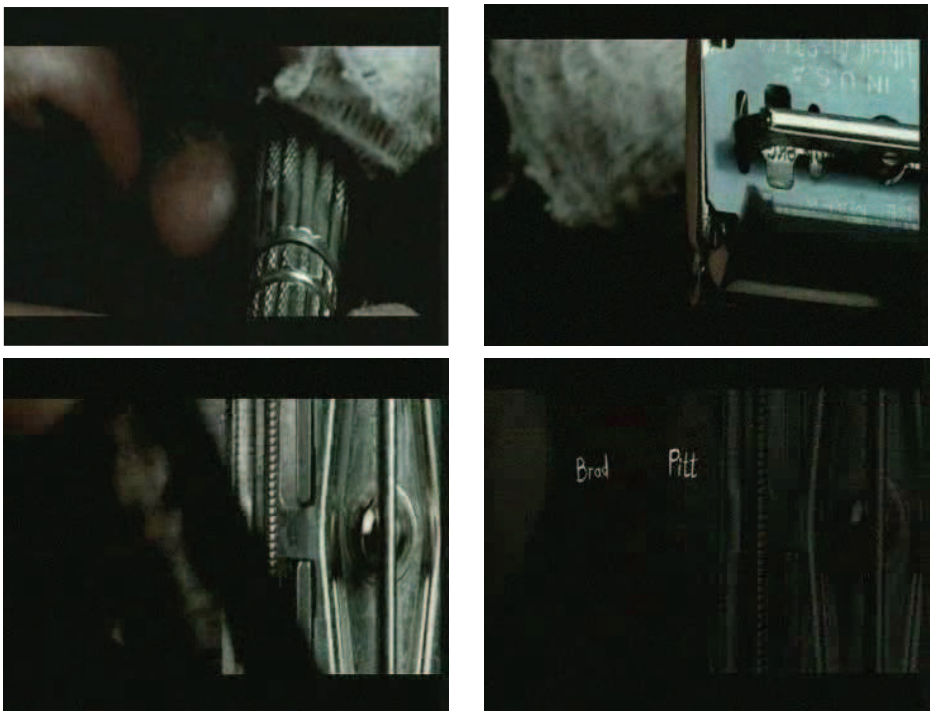


Figure 155 - Des plans de générique *Se7en*

Contrairement à Brad Pitt, Kevin Spacey, qui interprète le criminel John Doe dans le film, n'est même pas cité au générique de début.[472] Il est, en revanche, le premier lors de celui de fin. L'idée c'est de laisser planer le doute sur l'identité de l'assassin comme une ombre mystérieuse. En citant son nom, un spectateur connaissant l'acteur aurait pu le reconnaître et en déduire qu'il avait un rôle important. Par ailleurs dans le film, le tueur n'est montré qu'au bout d'une quarantaine de minutes et le générique d'ouverture souligne cette absence en se concentrant sur les images de ses mains pour maintenir le suspense.

---

[471] Le 7e meurtre du film est lié au péché de la colère ; c'est l'inspecteur Mills qui le commet. Abattu par la mort de sa femme enceinte (nouvelle qu'il apprend par la bouche de Jonathan Doe) et très en colère contre le tueur, il le tue et achève la série de meurtres liés aux sept péchés capitaux.

[472] Par ailleurs, en anglais, John Doe est une expression pouvant désigner une personne non-identifiée : « Monsieur X », « Monsieur Untel », « Monsieur Durand », ou « Monsieur Tout-le-monde ». L'expression est employée dans les administrations anglo-saxonnes pour désigner une personne non-identifiée : un blessé inconscient ou un mort n'ayant pas de papiers sur lui est inscrit sous le nom de « John Doe » (« Jane Doe » pour une femme) par l'hôpital. (Selon l'étymologie de John Doe sur le *Online Etymology Dictionary :* http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://www.etymonline.com/index.php?term=John+Doe&title=%C3%A9tymologie%20de%20John%20Doe

Le cadre suivant est un gros plan du sommet des doigts de l'assassin qui détachent la peau des doigts avec une lame de rasoir. Ensuite sur un fond noir, le nom de Morgan Freeman s'affiche inversé, en manuscrit désordonné et avec un effet de superposition et, en moins de quelques secondes, il devient tout à coup lisible, accompagné d'un effet sonore semblable à la collision de deux objets métalliques.

Figure 156 – Des plans du générique de *Se7en*

Par la suite, le code de « D 35 » gratté sur pellicule s'affiche, suivi par le gros plan d'un bac de développement photo dans lequel il y a une photo en noir et blanc du visage déformé d'un homme assassiné. Ce plan choquant ne dure même pas une demi- seconde, il est une des images intégrées dans le générique qui sont absolument illisibles dans une projection à vitesse normale. Ces images sont suivies d'un très gros plan de ce qui semble être le coin d'une feuille qui se plonge délicatement dans l'eau et dégage une couleur brune qui rappelle le sang, image encore une fois difficile à déchiffrer. En fait, tout comme les écritures, Cooper n'hésite pas à projeter volontairement des images difficiles à lire tout au long de ce générique. Pourtant, comme nous allons l'expliquer par la suite, ces images ont des valeurs plastiques impressionnantes et se rapprochent énormément du cinéma abstrait et expérimental.

Figure 157 - Des plans du générique de *Se7en*

Tout au long du générique, Cooper a créé des compositions marquées par une esthétique moderne considérablement étudiée avec des plans détaillés qui s'approchent de l'abstraction.

On ne voit presque jamais des éléments d'images en entier, ce qui le rend fabuleusement singulier et intensifie le désir de découvrir.

À la 23ème seconde du générique, on voit pour la première fois apparaître le titre du film avec une typographie cinétique très dynamique. Au début, il se trouve, en haut à droite du cadre sur un fond noir avec des effets grattés par des lignes et des taches blanches mobiles. On voit de nouveau le manuscrit du code « D 35 » apparaître parmi les effets grattés. La police de type choisie est *Helvetica*, une police de caractères *Linéale* sans empattement qui est exécutée ici en style « malmené » avec des lettres grunges et abîmées. Le titre cinétique se présente avec un dynamisme particulier qui provoque le sentiment d'instabilité, en se superposant, en changeant de taille et en se déplaçant en permanence avec un éclairage instable.

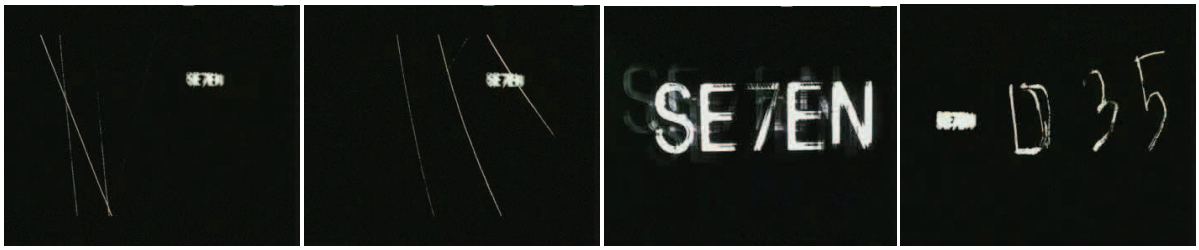


Figure 158 - Des plans du générique de *Se7en*

Subtilement réalisé avec tous ces vibrations et déplacements, avec les effets de sauts d'image, et les lumières éblouissantes, ce titre, se présentant dans un intervalle de cinq secondes, semble intelligiblement correspondre au genre et au concept du film. En plus, profitant de la ressemblance entre la forme du chiffre « 7 » et celle de la lettre « V », Cooper a personnalisé encore plus son titre avec une modification typographique en remplaçant le chiffre « 7 » par la lettre « V » dans le mot *Se7en*. Cette manipulation visuelle des lettres fait passer d'un simple titre à un logo inoubliable, comme nous allons le développer par la suite, et peut comprendre en plus des références conceptuelles profondes.

Avec quelques fondus enchaînés, des images se mêlent pendant 5 secondes, montrant les doigts mystérieux qui ouvrent un livre, tournent les pages et écrivent, constamment et délicatement. Ces images sont suivies par l'affichage des manuscrits renversés à l'écran, avec des mots qui n'ont qu'une fonction visuelle et non littéraire.

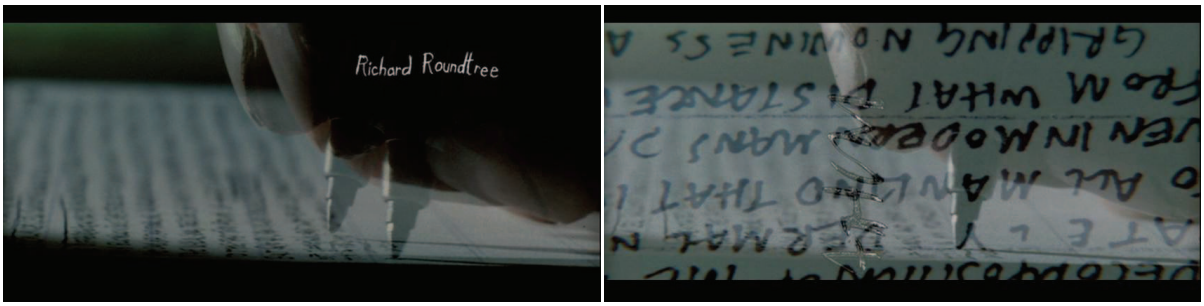


Figure 159 - Des plans du générique de *Se7en*

La projection de mots ou l'affichage d'écrits à l'écran est notable dans ce travail. Ces mots se réfèrent en outre au récit du film selon lequel John Doe a eu environ 2000 carnets de 250 pages remplis de ses notes. Il peut impliquer ainsi certains aspects psychologiques selon lesquels l'écrit peut avoir une dimension purifiante et apporter en quelque sorte du soulagement à un être criminel qui a l'habitude de s'exprimer par écrit. Écrire peut être en effet un acte libérateur qui permet de vider son esprit des choses négatives ou trop lourdes à supporter.

Vu le rôle important des mots écrits dans le film, Cooper a beaucoup insisté sur le côté visuel des lettres dans son générique, ce qui contribue à l'esthétique de la dimension plastique et du graphisme de son œuvre. Dans ce dernier comme nous l'avons déjà dit, c'est l'aspect visuel et esthétique des mots qui compte, bien plus que leur fonction littéraire. C'est ce qu'on peut appeler des « mots visuels ». De plus, dès que l'on a du texte à l'image, une envie de lire vient spontanément chez le spectateur, puisque c'est la fonction même d'un mot d'être lu. Autrement dit, lorsqu'on sait lire, la *lecture* est une réaction naturelle et automatique de notre cerveau en regardant des mots. Pourtant, dans ce générique, ces « mots visuels » sont conçus dans le but d'être visibles plutôt que lisibles, ce qui suscite naturellement la curiosité et l'envie de déchiffrer. Cette envie de découvrir, dans le film même accompagnera en permanence le spectateur, étant donné que l'assassin ne se dévoile qu'à travers ces signes mystiques presque tout au long du film avant d'être démasqué. En quelque sorte dans ce générique, ces « mots visuels » (à côté de tous les autres éléments) introduisent également l'atmosphère et l'air du film. Un gros plan court d'une seconde fournit un changement soudain au niveau de la couleur. Couvert par la lumière rouge qui rappelle la chambre noire d'un laboratoire photographique, ce plan montre un bac d'impression avec une photo dedans qui est un portrait flou. Une goutte d'eau déforme la surface du liquide dans le bac et défigure le visage sur la photo. La défiguration est loin d'être terminée, car les effets d'égratignures en

surimpression s'enchaînent précipitamment sur cette image. Ils apparaissent en forme de flèche, ce qui conduit à la bouche de la personne photographiée, du mot « *NO* » et encore d'une croix sur son visage. Comme dans tous les cadrages de ce générique, Cooper transfère beaucoup de messages qui symbolisent la destruction, l'élimination. Ces égratignures sur l'écran et surtout sur les photos des victimes introduisent de réelles blessures, des plaies et des écorchures sur leurs corps. La manière dont Cooper transfère des messages à travers ces pictogrammes à haute vitesse, parfois même invisibles, est remarquable, d'autant que les moindres détails sont bien réfléchis et parfaitement réalisés.

Figure 160- Des plans du générique de *Se7en*

Après ce rouge éclatant, nous avons deux gros plans presque en noir et blanc qui représentent des lames de ciseaux coupant les négatifs et les photos. Ces images se découpent et se marient très bien avec une musique rappelant des battements de cœur et des effets sonores comme des frottages d'objets imprécis. Les mentions continuent à s'afficher en surimpression sur ces plans ou dans les plans indépendants du fond noir avec des effets grattés. Ensuite le défilement des images s'accélère et les effets des sauts d'image, des effets grunges rayés et les manuscrits qui s'inscrivent sur l'écran se manifestent beaucoup plus qu'auparavant. En revanche, les scènes et les actions deviennent plus claires et plus précises. Dans plusieurs cadrages, en gros plan, les différentes actions de couper et de coller s'enchaînent en raccord direct, comme couper le morceau de scotch, de négatif, des photos ou des journaux et les coller très attentivement. Les photos qu'on voit désormais plus précisément sont les visages défigurés et terrifiants des victimes. Il faut également souligner un autre point remarquable qui renforce entre autres l'expression visuelle de ce travail : c'est le contraste entre la vitesse des images et celle des mouvements dans le contenu des images. Malgré les plans qui se remplacent assez rapidement tout au long du générique, les actes d'un caractère mystérieux qu'on ne voit qu'à travers ces mains sont très délicats et tout doux.

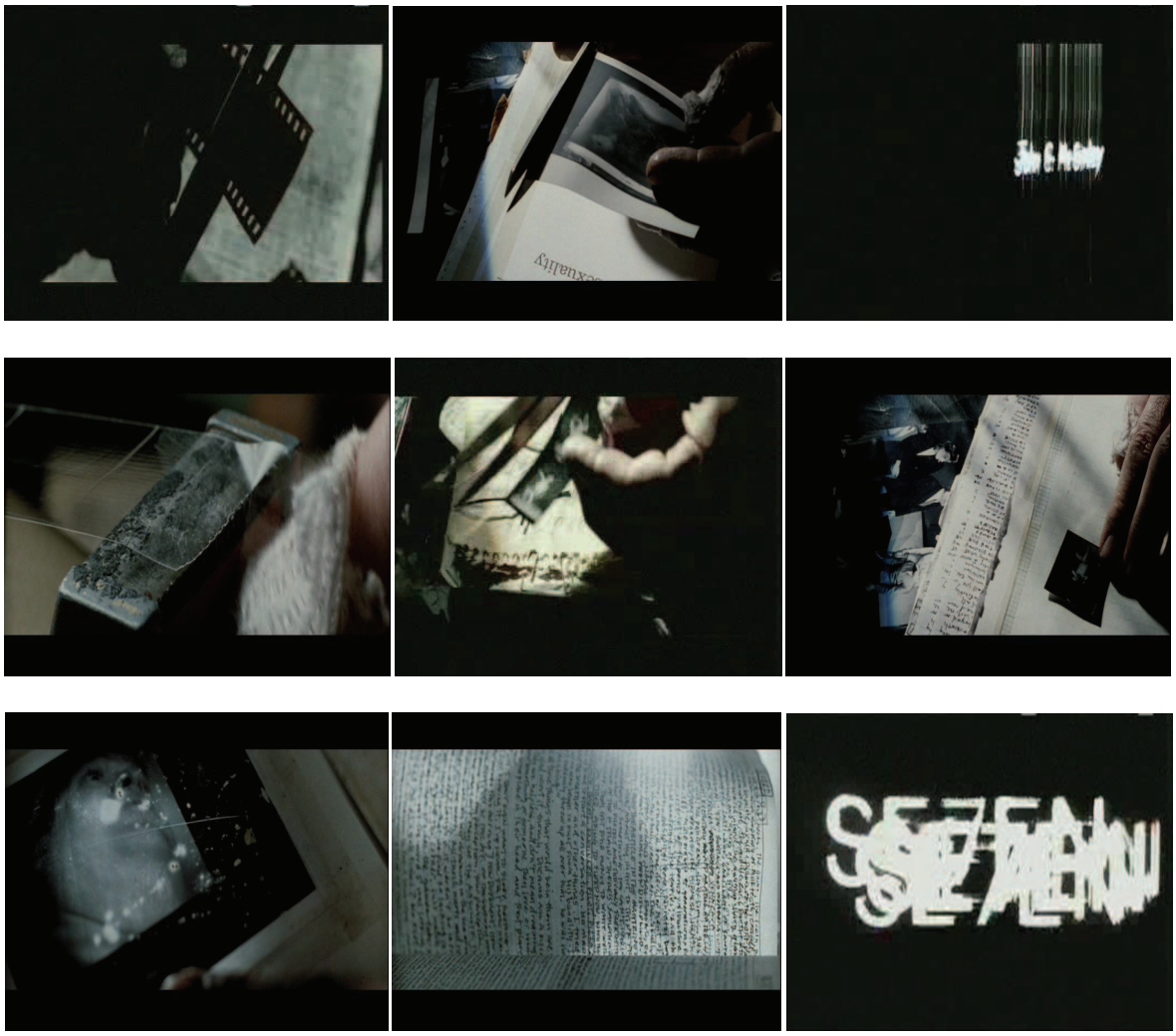


Figure 161 - Des plans du générique de *Se7en*

Comme on l'a déjà abordé, les mots dans ce générique jouent un rôle très important et surtout au-delà de leur fonction initiale de transcrire certaines informations à l'écran. Ils transmettent également les émotions à travers leurs capacités visuelles. Par ailleurs, la combinaison entre la dimension visuelle et le sens des mots peut les rendre beaucoup plus efficaces et expressifs. Par la suite nous allons voir que Cooper visualise encore plus d'autres approches des capacités visuelles et significatives des éléments écrits.
Dans un très gros plan, le bout d'un index touche délicatement une partie d'un texte manuscrit, renversé à l'écran, et assombrit quelques mots. Ensuite, un texte imprimé dont certains mots sont également supprimés à l'aide d'un marqueur noir apparaît. Il semble faire partie d'un article de journal, mais il est difficile à lire en vitesse réelle parce que ces plans ne durent pas plus d'une demi-seconde et ils se superposent avec beaucoup d'effets de saut. Par contre, en les ralentissant on lit un titre : « *When you're pregnant* » qui signifie : « lorsque

vous êtes enceinte ». Dans les images suivantes, on remarque, encore en très gros plan, des textes imprimés, d'autres mots comme « *hétérosexuel », « transe sexual », « inter course » et « fantasizing* » qui sont également supprimés par le marqueur noir. Toutes ces expressions sont d'ailleurs liées à la sexualité et aux troubles psychotiques impliqués dans l'histoire du film. Par ces images Cooper essaye de renforcer l'aspect psychologique de son travail.

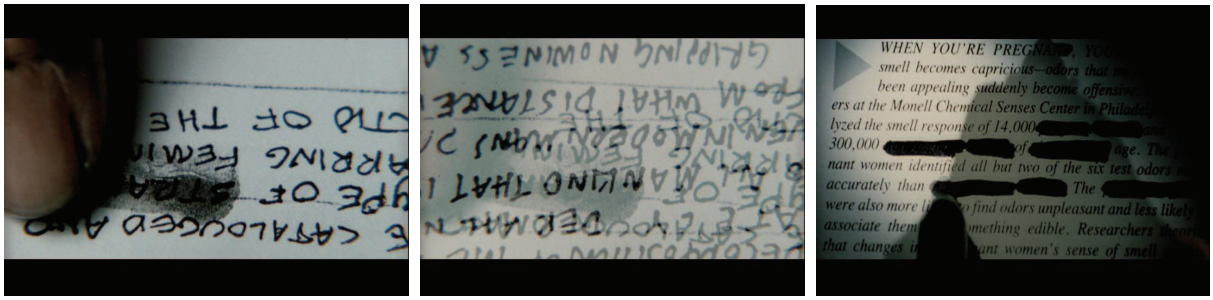


Figure 162 - Des plans du générique de *Se7en*

Alors que certains mots suivent leur fonction principale d'information et continuent à être affichés pour présenter les participants du film, d'autres mots sont superposés sur les images et les perturbent dans le but de transférer des messages particuliers visuels et conceptuels. Ici par exemple les mots manuscrits tels que « *NO* » et « *you not* » s'inscrivent en effet, égratignés sur le plan des titres mentionnés.

Figure 163 - Des plans du générique de *Se7en*

La représentation de la suppression et du déni continue avec un gros plan sur la photo du visage d'un homme éclairé par la faible lumière d'un spot. Cette fois le marqueur noir tire une ligne sur les yeux de cet homme. Il commence par assombrir ses yeux, ce qui est directement relié à l'identité même de l'individu, et tout de suite après dans le plan suivant, il rature complètement le visage, acte qui traduit le concept de l'anéantissement impliqué dans le récit du film. Avec toutes ses images représentant la suppression, ce générique reflète parfaitement les concepts de déni et de destruction.

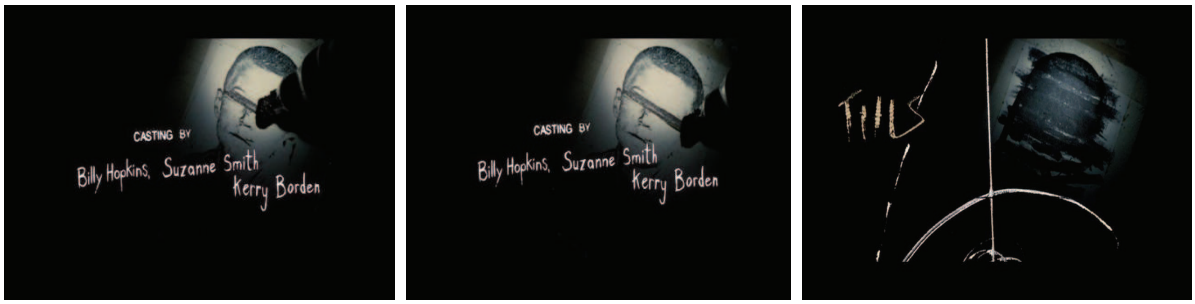


Figure 164 - Des plans de générique *Se7en*

En revanche, dans le sujet du film comme dans son générique, face à ce concept de destruction, on trouve également une dimension de création. Divisé horizontalement en deux parties, le plan suivant traduit cette notion de création. La partie supérieure représente le développement d'une photo dans un bac sous une lumière rouge, en bas tout en blanc (couleur qui produit d'ailleurs un contraste considérable avec le rouge de la partie supérieure), on voit encore la main en train d'écrire. Encore dans le concept de déni, les mots « NO » et « OUT » s'affichent sur l'écran et ensuite avec l'effet des vieux films la phase de création commence. Très soigneusement, les mains collent et arrangent des négatifs et des clichés photo dans un album et préparent une archive. Bien que les plans fusionnent rapidement, on voit clairement certaines photos choquantes de ce déchirant album, par exemple la photo d'un homme dont la tête est dans un instrument de torture, l'écraseur de tête.

Figure 165 - Des plans du générique de *Se7en*

À partir de là, l'alternance des plans devient plus rapide, ainsi les effets d'égratignures et des lumières éblouissantes vont encore plus s'intensifier. La musique également s'accélère et est accompagnée d'effets sonores surprenants. Cela provoque une émotion troublante chez le spectateur qui continue jusqu'à la première séquence du film. C'est la phase terminale du générique qui représente l'étape de création dans le travail du criminel, quand il range, colle, coud et relie les feuilles manuscrites.

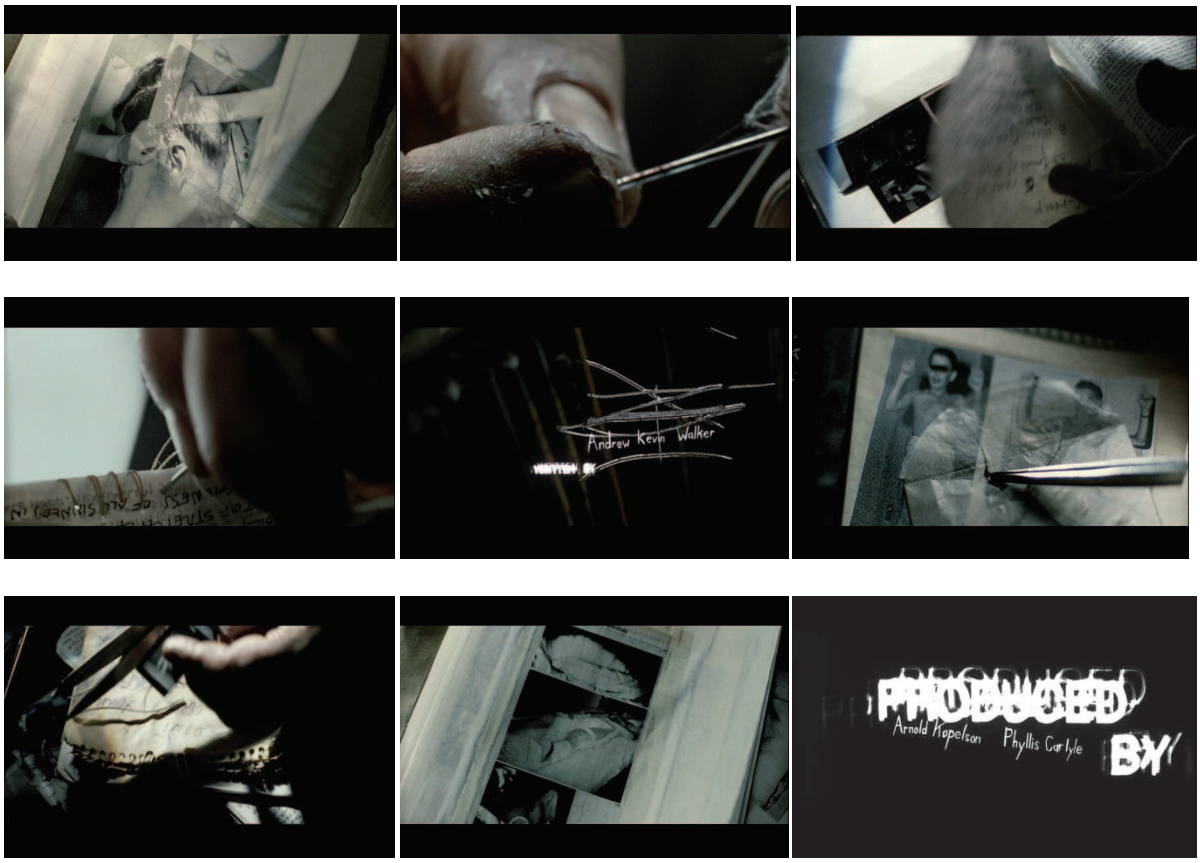


Figure 166 - Des plans du générique de *Se7en*

Malgré la psychose dégagée par des mots qui défilent follement sur l'écran, nous avons des mains en gros plan dans les images du fond qui travaillent toujours soigneusement avec des mots coupés ou écrits. Ce contraste installe la tension qui existe dans le film entre le comportement méticuleux du tueur tandis qu'il planifie ses conquêtes et la violence extrême avec laquelle il élimine ses victimes. Ce générique va arriver à son terme avec un plan détaillé sur un billet d'un dollar qui est exposé à l'envers sur l'écran et sur lequel on peut lire le mot « *GOD* ». Ce dernier va être enlevé délicatement par une pince alors qu'il a été coupé auparavant par un cutter. La suppression du mot « *GOD* » implique en effet que le tueur a réalisé son univers où il joue le rôle de Dieu et punit les pécheurs. Il a construit sa propre histoire et écrit son propre livre sacré et c'est pourquoi ici le mot Dieu peut être enlevé. Cette scène introduit d'une certaine manière le récit du film basé sur la psychologie et la religion.

Figure 167 – plan du générique de *Se7en*

Comme Cooper lui-même l'explique, l'idée de ce plan lui est venue quand il travaillait sur le générique de *Dead Presidents.* Dans ce dernier, il filme en détail des dollars en train de brûler et dans quelques plans précis on voit le mot « *GOD* » qui est détruit par les flammes[473].

Figure 168 - Des plans du générique de *Dead Presidents*

D'ailleurs il faut remarquer que ce « générique réel » est l'une des plus belles séquences de « macro-cinéma » jamais filmée puisqu'il permet d'apercevoir le moindre filigrane des dollars qui se consument lentement dans les flammes.

[473] I had just shot money burning for Dead Presidents, and in fact, cutting "God" out of the dollar bill, I thought of that when I was looking at the dollar bill with the word "God" burning in it, and I was thinking about what John Doe might do." (Cooper, interview avec le site Art of the Title), http://www.artofthetitle.com/title/se7en/

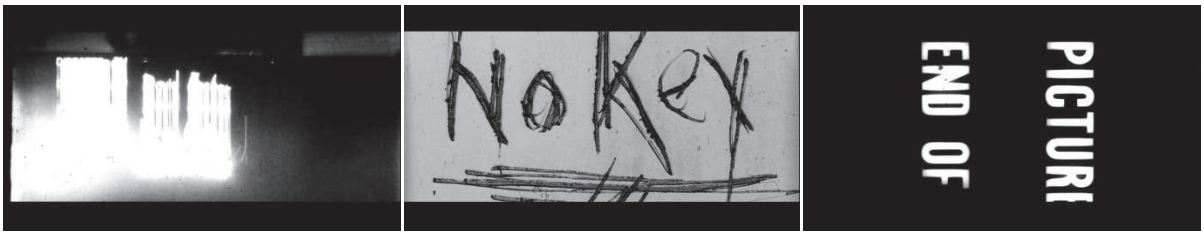


Figure 169 - Quelques photogrammes invisibles

Dans le dernier plan du générique, tandis que la camera a un mouvement de travelling vers l'avant et expose des centaines de carnets bien rangés sur une étagère, le nom de David Fincher s'affiche cette fois en tant que scénariste. Tout de suite après quelques plans qui passent d'une manière épileptique et illisible (incluant des mots ou manuscrits avec des effets grunges, des lumières instables et des flashs), la musique se déplace avec un effet sonore rappelant l'alarme d'une ambulance qui annonce qu'un drame est arrivé. C'est dans cette ambiance que la première image du film apparaît ; le plan général d'une grande ville et en surimpression, le mot « *Monday* » s'inscrit comme une indication du temps alors qu'il est trouble et superposé.

Figure 170 – Denier plan du générique, premier plan de film

Traits esthétiques et caractéristiques

Après l'examen du générique de *Se7en*, il se trouve que plusieurs éléments esthétiques caractéristiques peuvent être cités pour mieux connaître les subtilités techniques et le regard particulier de Cooper lors de la conception de ce générique. Ces points soulignés peuvent bien évidemment nous aider à constater plus précisément les influences indéniables de ce travail sur l'art du générique contemporain. De ce point de vue, nous allons donc développer certains de ces paramètres caractéristiques, par exemple la typographie particulière et originale, l'utilisation de très gros plans et de plans détaillés, le montage dynamique et des plans de très courte durée, des effets visuels spécifiques et particulièrement novateurs à l'époque comme le grunge, le grattage, la transition « flash » et des sauts d'images rappelant les vieilles projections.

La typographie de *Se7en*

Il faut remarquer que *Se7en* est le premier générique du film du genre classique (pas dessin animé), qui a littéralement fusionné les éléments typographiques et les images filmiques d'une manière inséparable. Les éléments écrits ont une importance particulière et ils sont aussi expressifs que les images, autrement dit, l'un sans l'autre ne peut pas être efficacement communicatif et significatif. Comme nous l'avons constaté au cours de cette thèse, généralement, la relation entre les éléments écrits et les images, surtout dans le cas des génériques classiques, n'a jamais été autant métissée. Dans ce genre de générique, en général, même s'il s'agit d'un travail réussi et d'une typographie cinétique, la créativité se limite souvent au lettrage du titre qui pourtant se sépare de son arrière-plan filmique sans même avoir beaucoup de caractéristiques cinétiques. Dans le générique de *Se7en,* les textes sont indissociables des images, c'est-à-dire que si on enlève les éléments textuels à son contexte visuel non verbal, le générique va effectivement perdre sa qualité expressive.

En plus étant donné le style cinétique de ce générique des mots se répètent et se multiplient constamment. Cet effet est contre les règles de la typographie moderne qui ne justifie pas l'utilisation des ornements ou des éléments supplémentaires dans la typographie et insiste sur la simplicité. La typographie moderne, dans le but d'une communication claire, a une préférence pour des caractères lisibles, plutôt géométriques, et rapides à lire.

En outre, le choix typographique soigné et réfléchi de ce générique pour le titre et pour certains éléments d'autres textuels est la police du type *Helvetica* de la famille *Linéale* (sans empattement). Comme nous l'avons indiqué précédemment concernant la joute visuelle dans la typographie du titre de *Se7en*, le remplacement du « V » par le chiffre « 7 » crée une identité constamment présente entre le mot et l'image :

SE7EN HELVETICA

Figure 171 - *SE7EN*, police du type *Helvetica*

Bien évidemment le chiffre « 7 », en plus de se référer au sujet et au titre du film dans ce contexte typographique, comporte certaines valeurs symboliques notables.[474] Par cet aspect, ce métissage des caractères en lettres et en chiffre dans un seul mot et l'intégration du chiffre « 7 » au milieu des caractères en lettres (qui a par ailleurs fonction comme miroir imparfait séparant les deux parties de « SE » et « EN » du mot) peut accentuer encore plus les aspects symboliques et le langage iconique de Cooper dans ce générique.

De plus le chiffre « 7 » peut être considéré comme la rotation vers la gauche de la lettre « V ». La rotation dans le sens inverse des aiguilles possède un aspect contre naturel et même dans certaines formes symboliques, elle implique la négativité. Dans « Spirale » par exemple la rotation vers la gauche ou rotation sénestrogyre est un symbole négatif ou nocturne (Lune), qui peut être maléfique ou guerrier. Ainsi, dans « *Triskel* »[475], (un des symboles anciens très connus et caractéristiques de l'art celtique), les cercles qui tournent vers la gauche sont un symbole belliqueux et maléfique annonçant une guerre prochaine.

---

[474] Il est considéré comme hautement significatif au niveau de la symbolique des nombres depuis des temps très anciens, dans de nombreux domaines, et dans la plupart des civilisations et traditions. Par exemple, il y a sept jours de la semaine, sept planètes majeures, sept notes de musique, sept couleurs du spectre de lumière, sept merveilles du monde, etc. Sept est considéré comme un nombre « sacré », utilisé notamment dans les mythes de plusieurs religions. (Gilles Van Grasdorff*, A la recherche de l'arche de Noé*, Presses du Châtelet, Paris, 2014, chapitre sur le nombre 7)

[475] *Triskel* est un mot issu du grec *triskeles*, ce qui se traduit par « 3 jambes » (5ème - 2ème siècle av JC), il s'agit d'une roue à trois branches évoquant le mouvement circulaire perpétuel autour d'un point central. Ces trois branches du *triskell* représentent les trois éléments, l'eau, la terre, et le feu et symbolise la trinité que l'on retrouve dans les triades celtes.

Figure 172 - *Triskel* dextrogyre

Dans 卐 « *Svastika* »,[476] l'un des plus anciens symboles de l'humanité se retrouve sous plusieurs formes dans la majorité des civilisations du monde, bien qu'il n'ait pas toujours la même signification dans la plupart des interprétations. Le *Svastika* sénestrogyre symbolise l'énergie féminine associée à la magie noire ou aux influences négatives. Ainsi, cette rotation inverse représente plus fréquemment la nuit et est considérée comme néfaste.

Il est peut-être intéressant d'indiquer que dans certaines langues comme l'*arabe*, le *persan* ou l'ourdou, le chiffre sept écrit de cette manière : « ۷ » ressemble énormément à la lettre « V » en latin. C'est-à-dire en quelque sorte le « V » latin est l'équivalent du chiffre sept, car pour de nombreuses personnes, ces deux formes de « ۷ » et « 7 » possèdent la même signification.

De plus, dans ce générique, un style manuscrit malmené et exécuté de manière désordonnée et maladroite (comme une écriture d'enfant) est employé pour mentionner les noms des participants. Ce style manuscrit maladroitement écrit qui correspond parfaitement à l'aspect psychologique de ce film comporte certes des valeurs expressives, pourtant par la définition de la typographie moderne, il ne peut pas être considéré lisible, car les formes de lettres ne sont pas géométriques et propres.

En général, certaines règles sont exigées surtout dans la typographie cinétique qui garantit la lisibilité du texte. Ainsi, Laurence Moinereau écrit :

> « Si la lisibilité du mot trouve sa garantie dans le rassemblement des quelques traits élémentaires qui constituent les lettres, et dans la soumission de leur graphisme à des règles qui instaurent les conditions nécessaires et

[476] Le *Svastika* (signifie « bonne fortune ») est l'un des symboles de prospérité et de bonheur qui s'est répandu dans la plupart des régions du monde antique, moderne et même repris par les Nazis. *Svastika* désigne une croix aux bras égaux s'infléchissant selon un angle droit et tournés tous dans le même sens, habituellement le sens des aiguilles d'une montre.

> suffisantes à leur reconnaissance, alors on peut poser en principe que sa plasticité réside dans tout ce qui excède la satisfaction de ces conditions. Ce qui tire le mot vers le motif, c'est donc tout ce qui le « déborde », au sens figuré s'entend, c'est-à-dire à la fois s'ajoute, comme une sorte de supplément visuel, aux termes stricts du « contrat de lisibilité », et favorise, à l'encontre du mécanisme de la lecture, l'évasion centrifuge de l'œil et de la pensée. »[477]

Dans le générique de *Se7en,* le style de la typographie cinétique change des règles habituelles de la lisibilité en faveur des valeurs esthétiques. Les limites de la lisibilité sont repoussées dans ce travail, car les textes rayés à même la pellicule apparaissent en se chevauchant alors qu'ils se déplacent constamment. Il faut indiquer que Cooper, même dans la typographie de générique de fin de ce film tout comme dans celle du début, enfreint les règles habituelles, du fait notamment que les textes défilent de bas en haut sur l'écran, contrairement à la forme classique qui implique un défilement vers le bas. Des lettres instables dans un style malmené et des manuscrits maladroitement écrits, sautent et tremblent en permanence tout au long du générique. Cette instabilité mélangée à des traitements visuels particuliers sur les lettres est censée avoir pour but de transférer visuellement certains sentiments. Kyle Cooper exprime la psychose à travers cette magnifique typographie cinétique. En effet, cette dernière peut influencer le lecteur, indépendamment du sens de l'écriture. Cela signifie qu'en quelque sorte, Cooper a accordé une autre fonction aux mots, encore plus que la fonction naturelle d'expression et de transposition de messages écrits. Cet effet est effectué à travers l'aspect visuel et la dimension d'image du texte. Étant donnée l'évidente capacité expressive de l'image sur le spectateur, en raison de son pouvoir sensationnel, ces images textuelles ou ces textes-visuels (par leurs impacts picturaux), peuvent être aussi influents et expressifs que les images pures.

---

[477] Laurence Moinereau, *Le Générique de film : de la lettre à la figure, op.cit.,* p. 26

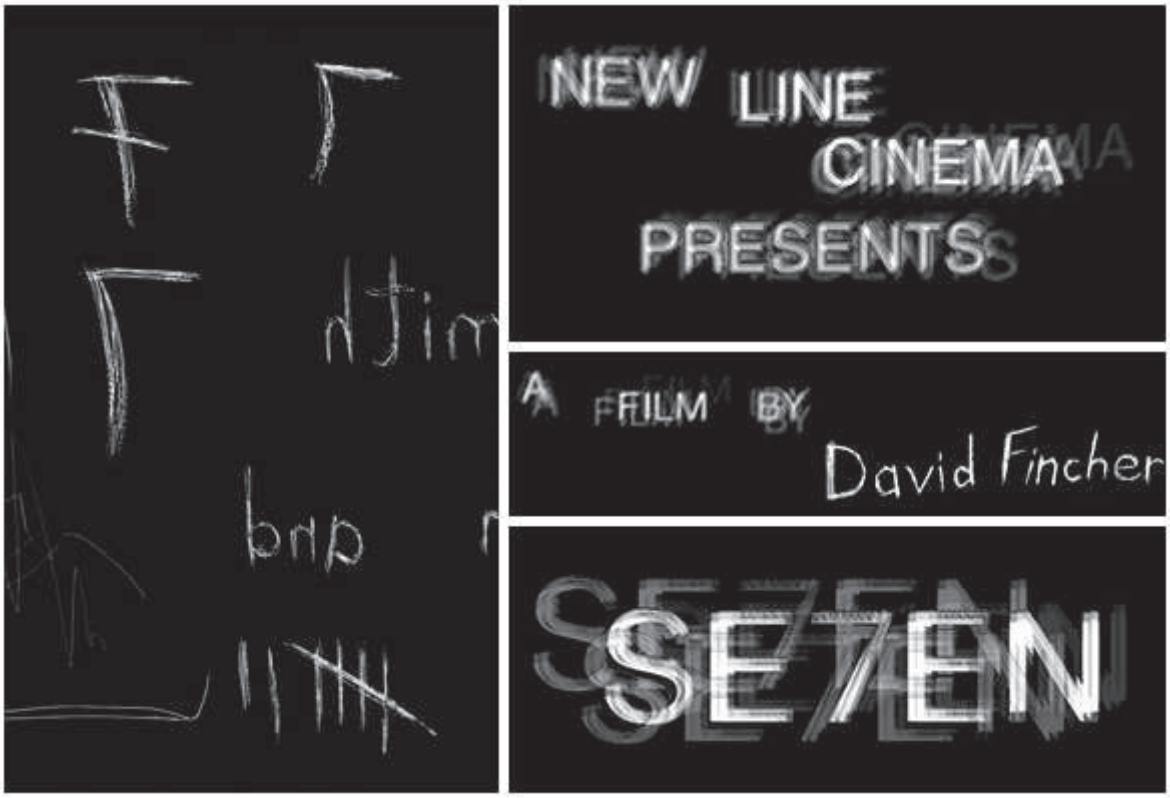


Figure 173- Des effets écrits

Évidemment, les jeux sur la lisibilité des mots ne permettent peut-être pas une lecture des plus fluides, mais ils peuvent, dans ce contexte, communiquer un message qui s'entend au-delà des mots, par la forme et la dimension visuelle des lettres. Gavin Ambrose et Paul Harris abordent également ce sujet dans « Les fondamentaux de la typographie » :

> « Au-delà de la forme même des lettres, le concept de lisibilité englobe la capacité à comprendre un message, sans pour autant être en mesure de « lire » réellement les mots. Les graffitis illisibles, par exemple peuvent révéler la rage et la colère de leur auteur. »[478]

À cela s'ajoute le fait que des lettres dessinées à la main dans ce générique développent l'idée de l'esprit du tueur qui est impliqué dans tout l'univers du générique comme si lui-même participait à la création et aux montages optiques du film.

Par ailleurs, il faut indiquer que le style singulier et son regard créatif dans le lettrage des titres et la typographie des génériques sont présents dans toutes les œuvres de Cooper. Ce

---

[478] Gavin Ambrose et Paul Harris, *Les Fondamentaux de la typographie*, *op.cit*., Page 150

denier d'ailleurs explique lui-même la façon dont il travaille sur l'aspect typographique de ses génériques :

> « J'ai beaucoup, beaucoup d'approches différentes sur comment utiliser la typographie dans les génériques, et je soupçonne que la manière dont les génériques utilisent désormais les lettres et les noms ont indéniablement évolué avec d'une part l'art de la fabrication des films et d'autre part, l'art des génériques. Par ailleurs, ce genre de jeux typographiques sont toujours ce à quoi je pense et travaille toujours en premier, manipulant les lettres afin de leur faire signifier autre chose. Le terme qui est maintenant utilisé pour cela est « typographic method acting » (méthode de typographie « actrice ») – comme la typographie comme des éclats d'obus dans *The Island of Dr. Moreau*, la typographie à l'image d'une balle de tennis dans *Wimbledon,* la typographie comme du sang dans *Dawn of the Dead*, la typographie comme des mouches dans *Spider-Man.* Dans l'ouverture de *Fallen,* la typographie devient un peu l'enveloppe de son existence passée. Elle devient un squelette à la manière du démon qui dans le film passe d'une personne à une autre. Vous pouvez généralement identifier mon travail de cette manière, car j'adore travailler cet aspect. »[479]

Dans la typographie du générique de *Se7en*, Cooper a exécuté beaucoup d'effets et de jeux visuels sur des lettres (entre lisible et illisibilité, absence et présence), il a conçu des lettres de façon désordonnée ou bien encore a effectué des effets de grunge, de flou et de superpositions en mouvement. En effet, la typographie de *Se7en* se distingue par ses caractéristiques particulières qui mettent des mots dans une harmonie significative avec le contexte visuel du générique. La sensation cinétique des crédits a été réalisée par un mouvement bousculé de la caméra au moment de filmer les mots. Entre autres, les polices malmenées ou manuscrites maladroites avec des effets de grattage, de flous, de double exposition ou encore de superposition se désintègrent aux rythmes industriels de remix de la chanson « Closer » de Nine Inch Nails.

D'après nos recherches sur ce générique, nous pouvons affirmer que la séquence d'ouverture de *Se7en,* avec son style typographique particulier a beaucoup influencé l'art du

---

[479] Kyle Cooper recueillis et traduits de l'américain par Alexandre Tylski en Septembre 2006, Cadrage/Arkhome

générique. Après *Se7en,* les polices avec des caractères de style manuscrit ou avec des looks abîmés et sales ont été le plus souvent utilisées dans les créations des génériques de films ou des séries télévisées. Il est clair que le style particulier de cette typographie de Cooper – exécutée de façon sale et grunge – a l'air assez convaincant, notamment pour ce qui est du genre du film *Se7en* : l'horreur. De plus, dans ce genre de film, un effet de flou sur la police typographique peut suggérer son côté mystérieux et menaçant. D'autre part, la réussite de cette séquence tient au fait que, non seulement le spectateur assiste à des animations typographiques tout à fait impressionnantes, mais on lui dévoile la manipulation flagrante qui est faite du support utilisé : la pellicule. Il faut indiquer que depuis, cette approche a été imitée de nombreuses fois, et est finalement considérée comme un style reconnu utilisé par les créateurs qui appuient sur l'aspect formel sans prendre en compte la teneur du message en question.

Cependant, comme nous l'avons expliqué précédemment, il faut toutefois noter que, même si c'est Cooper qui a répandu le style typographique « malmené » dans le monde du cinéma, ce style existait déjà et était utilisé depuis quelques années dans les autres produits des arts graphiques. Par ailleurs, par la suite, nous allons voir les influences du style typographique de Cooper dans *Se7en* à partir de plusieurs extraits visuels.

L'utilisation de très gros plans et de plans détaillés

Le très gros plan permet généralement de montrer un détail précis et permet de focaliser l'attention sur un détail significatif pour l'intrigue. Il permet également de montrer ce que l'œil ne peut pas forcément voir à échelle réelle ou, au contraire, il peut cacher de grosses parties de l'image, ce qui crée une certaine tension et une certaine curiosité ou bien interpelle le spectateur. Le très gros plan et les plans détaillés utilisés dans ce générique donnent également une valeur symbolique aux objets et aux parties filmées.

Le plan détaillé et le très gros plan ont également une valeur psychologique très forte. Ces deux types de plan ne montrent pas objectivement les êtres et les choses. Il les désigne à notre attention. « Un gros plan de revolver ne signifie pas -un revolver-, mais -voici un revolver-

même quand un plan est un mot, c'est encore un -mot phrase-, comme dans certaines langues. »[480]

Le montage dynamique : images furtives et plans presque imperceptibles

Dans ce générique, la plupart des plans sont très courts et profitent d'un dynamisme particulier produit par le montage accéléré. Ce style de montage, qui se réfère à plusieurs tirs consécutifs d'une courte durée (par exemple 3 secondes ou moins), peut être effectivement comparé aux effets *Quick Cuts* de Pablo Ferro. Une succession de plans très courts provoquent normalement un rythme rapide afin d'exacerber certaines sensations comme l'excitation chez le spectateur, surtout dans le contexte d'un film d'horreur. Autrement dit, le rythme donné par le montage distille dans les images une autre sensation, une autre idée, et une autre dimension de l'intrigue. Le générique de *Se7en* a effectivement profité d'un montage novateur en son temps et d'ailleurs, il est tout à fait en correspondance avec la définition de René Gardies sur « le montage créateur »:

> « C'est l'essence d'un cinéma plus expérimental, plus formalisé, de générer des émotions en échappant à la représentation ou la narration classique. Certains films utilisent ainsi le montage pour créer, au sein de fictions plus traditionnelles, des ruptures de perception, des chocs sensibles. »[481]

De plus, rappelons que dans le langage du cinéma, le montage rapide a une fonction d'affolement du regard et de perception. René Gardies explique que dans ce montage, « comme la brièveté des plans ne permet pas au spectateur de comprendre l'image, ou de la saisir dans sa complexité, chaque changement est perçu comme précipité, et constitue pour lui une agression. »[482]

D'autre part, dans ce générique, certains de ces plans courts ne durent même pas une seconde, et ils sont donc pratiquement illisibles. Même certains d'entre eux durent seulement trois ou quatre photogrammes d'une image photographiée, ce qui est trop rapide pour que l'on puisse discerner leur contenu à vitesse normale. D'ailleurs dans notre analyse, nous n'avons pu les percevoir qu'au ralenti et en visionnant le film image par image. Ces images

---

[480] Citation de Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, *op.cit.,* p.72
[481] René Gardies (sous la direction), Michel Marie (Préface), *Comprendre le cinéma et les images*, *op.cit.* 2007, p.47
[482] *Ibid*., p.49

subliminales et étonnantes (qui sont, soit des messages écrits, soit des photos violentes de meurtres) ne pourront pas être perçues consciemment par le spectateur et pourtant, on pense qu'elles marquent celui-ci. En effet, ces étranges plans d'images apparemment furtives ne sont pas placés entre des images par hasard. Il semble qu'ils transmettent certains messages visuels aux personnes sans que celles-ci en aient conscience Cette idée évoque donc le concept du « message subliminal », qui, malgré son invisibilité, peut être enregistré par le cerveau, sachant que des études ont montré notamment qu'un stimulus subliminal pouvait attirer l'attention.[483] Par ailleurs à ce sujet, une célèbre expérience a fait beaucoup de bruit l'année 1957. James Vicary, responsable marketing dans l'État du New-Jersey, a eu l'idée d'insérer durant 6 semaines dans la présentation du film *Picnic* des images subliminales d'une durée de 0,03 secondes sur lesquelles il était écrit *« Drink Coca-Cola » (« buvez du Coca-Cola «)* ou *« Eat pop-corn » (« Mangez du pop-corn »).* Dans les résultats de son étude, il a constaté que les ventes de Coca-Cola et de pop-corn avaient respectivement augmenté. Ces résultats, qu'il déclara lui-même surprenants, aboutirent à l'interdiction des messages subliminaux au cinéma tout comme à la télévision. Certains réalisateurs de films d'horreur ont utilisé des images furtives parmi les images originales, pour renforcer l'effet d'angoisse. Danny Boyle les a aussi utilisées dans son film *Sunshine* en montrant à plusieurs moments du film des images de l'équipage précédent souriant puis du commandant de ce même équipage.

La technique est évoquée et mise en œuvre dans la fiction du film *Fight Club* de David Fincher. En effet, le personnage de Tyler Durden (incarné par Brad Pitt) apparaît furtivement à quatre reprises au début du film (à 3 min 57 s, 6 min 04 s, 7 min 15 s et 12 min 06 s). D'autre part, rappelons que la lecture est un phénomène assez complexe. Comme nous l' avons dit précédemment, la lecture des conceptions hybrides comme le générique du film pourrait se situer dans une zone intermédiaire entre une lecture visuelle et une lecture textuelle. Dans ce contexte, étant donné que la question du lisible est liée à celle du visible, la durée d'un plan peut influencer la qualité de leur lecture respective (sur les aspects verbaux ou visuels). Autrement dit, Cooper, dans son travail, a volontairement dépassé les limites de la lisibilité afin d'obtenir une qualité d'expression particulière au-delà de la dimension linguistique. Par cette approche, il a pu moderniser les aptitudes de la conception du générique et le mettre en cohérence avec la vitesse du monde actuel. Une situation paradoxale

---

[483] Stanislas Dehaene, « *Imaging unconscious semantic priming* », *Nature*, n° 395, 1998, p. 597 (Traduit par moi-même)

dans laquelle l'homme aujourd'hui est enfermé, il ne peut pas s'en échapper malgré le profond malaise imposé.

Aujourd'hui, le temps est accéléré, notamment dans les nouveaux médias, la vitesse d'enchaînement des images met au défi les temps de réponse de nos systèmes visuels hyper sollicités. Les codes de la télévision actuelle par exemple « comprennent des séquences faites de cinq à six images et qui durent un quart de seconde »[484]. Autrement dit, en moins d'un siècle, le spectateur a accepté de changer sa capacité à décoder les images, tout comme le premier public des impressionnistes dut accepter de modifier sa vision du monde en incorporant celle d'un nouveau mouvement artistique.

Des effets visuels : couleur, effets grunges, grattages sur la pellicule, sauts d'images, transitions « flash »

Effectivement, l'esprit de ce générique ainsi que les sentiments qu'il transmet ne sont pas seulement le reflet du contenu de cette séquence, mais aussi un ensemble de la technique, des effets visuels et le contenu des images dessinent ces perceptions. En outre, l'un des éléments caractéristiques de cette séquence est la manière singulière dont Cooper a traité ces images avec des effets visuels particuliers et une ambiance de couleurs en parfaite adéquation avec la thématique du film.

Il est notoire que la précision des couleurs dépeintes dans un projet filmique joue un rôle très important dans la tonalité et l'ambiance des films. En jouant avec une palette de couleurs particulièrement réfléchies à chaque plan, Cooper fait transparaître à l'écran des émotions particulières. La plupart des plans présentent une teinte gris foncé ou noir qui symbolise le côté sombre et noir du film, mais qui accentue également la peine. Tout à fait en correspondance avec l'ambiance froide, inquiétante, nuageuse, grisâtre et le stress des deux personnages principaux dans le film, Cooper a associé des couleurs sombres qui ne fontt qu'intensifier cette impression d'inquiétude dans le générique. En plus, certains plans présentent des teintes de brun, de noir et de rouge foncé qui reflètent la brutalité et l'effusion de sang présentes dans le film. En plus de la teinte particulière, le contenu des images et les angles spécifiques de la caméra, l'ensemble des effets visuels comme la lumière saturée, le

[484] Jacques Ninio, *L'empreinte des sens*, *Perception*, *mémoire*, langage, Paris, Seuil, 1991, p. 27.

look dégradé les flashs lumineux, les superpositions déterminent la caractéristique de ce générique.

Par ailleurs, il est important d'indiquer que, même si la technologie numérique pour traiter les images était déjà monnaie courante à Hollywood, Cooper et son équipe ont choisi d'assembler la majorité de la séquence à la main, ce qui lui donne une chaleur analogique qui aurait été probablement dévalorisée avec des effets numériques. Pour obtenir le look dégradé, Cooper gratta d'abord sur la pellicule à la main avec une aiguille, image par image. Cela a donné une sensation de texture et un côté brut au film. Puis il a superposé le texte pour obtenir un effet d'instabilité sur les plans du journal de Doe. D'autre part, pendant le processus de création, Cooper admet avoir trouvé des points communs avec le tueur du film, John Doe, tout en grattant autour de son sous-sol pendant des heures ….« Il est normal d'être obsessionnel sur le travail, alors bien sûr que votre résultat éblouit les gens par la suite. »[485] dit-il.

Dans ce générique, Cooper a incorporé l'ordinateur pour réconcilier les techniques traditionnelles et la technologie moderne. Autrement dit, il a revitalisé l'industrie du générique de films afin de définir son style visuel particulier. Le regard de Cooper sur la combinaison de techniques anciennes nécessitant un travail pratique avec la technologie numérique contemporaine montre que, dans la conception de génériques, on peut intégrer de nombreuses techniques différentes. En outre, dans le générique de *Se7en*, afin d'avoir une idée de ce à quoi le travail final pourrait ressembler, Cooper et son équipe ont préconstruit et photographié des scènes avec des effets de lumières et ils ont créé un diaporama avec ces alambics. De plus, Wayne Coe avait créé un story-board qui a été utilisé comme référence pendant le tournage.[486]

[485] Andrea Codrington, *Kyle Cooper*, *op.cit,* p. 37. (Traduit par moi même)
[486] *Ibid.,* p. 36

Figure 174 – générique de *Se7en* en cours de réalisation

Techniquement bien maîtrisé et parfaitement réalisé, Cooper a crée un style inédit dans le générique de *Se7en* particulièrement avec son ambiance couleur et des effets visuels comme le grunge, la surface grattée de la pellicule et les sauts d'images. Ce style marque en effet une renaissance dans la conception du générique. Son impact sur cet art se fait encore sentir près de deux décennies plus tard ; son ambiance mystérieuse ainsi que son esthétisme visuel admirable a beaucoup influencé l'art du générique, surtout dans les films d'horreur. Il fut même beaucoup copié, aussi bien dans la publicité que dans les vidéo-clips. En effet, avec son style montage déstabilisant ainsi que ses prises de vues singulières, Cooper touche la base des émotions des spectateurs sur un type particulier de peur, « la peur de l'inconnu » !

Aujourd'hui grâce aux possibilités de la technologie numérique pour le montage, ces effets visuels (déjà existants) s'utilisent même fréquemment dans les génériques des séries télévisuelles.

Figure 175 - Storyboard du générique de *Se7en* conçu par Wayne Coe

Les aspects psychologiques

Comme d'autres longs métrages thrillers psychologiques, le générique de *Se7en* possède des codes visuels et sonores caractéristiques du genre. Nous l'avons expliqué au cours de notre analyse, ce générique provoque une certaine tension, nervosité et peur (littéralement les symptômes de l'anxiété) chez le spectateur. Un sentiment de peur, cependant agréable à avoir (et même excitant) se transmet à travers des images esthétiquement attirantes et loin des formes stéréotypées. Hors des éléments esthétiques (dont nous avons parlé précédemment), qui provoquent l'impression de peur, ce générique, pour obtenir la tension narrative nécessaire au genre, possède également un petit récit bien adapté à l'histoire du film, ce qui provoque un très grand suspense, surtout avec son personnage principal mystérieux et ces actes à la fois effrayants et délicats. Par ailleurs, vers la fin du générique, et en particulier dans les dernières scènes, le contenu des images et les actions filmées deviennent de plus en plus distincts malgré l'accélération du rythme de montage et l'effet d'horreur augmente encore plus, exactement au moment où le spectateur est laissé tout seul pour entrer dans le film. D'autre part, en utilisant des plans très rapprochés, ce générique amène le spectateur très près de ce personnage et de son univers bien qu'on ne le voit pas. Ce rapprochement installe chez le spectateur un sentiment de menace permanent avec lequel il entre dans

l'univers du film où d'ailleurs le criminel ne se manifeste pas non plus tout de suite alors que sa présence affecte tous les instants. En plus, comme nous l'avons remarqué dans notre analyse, malgré la vitesse de montage et des plans de très courte durée, les actions dans les images sont effectuées très calmement. Cet effet, en plus de l'utilisation des plans rapprochés qui limitent la visibilité précise, augmente encore plus la sensation de malaise et de curiosité, car le temps suffisant n'a pas été donné au spectateur pour suivre les détails des actions. Le contraste troublant entre la vitesse du montage et les mouvements soigneusement fluides est également symptomatique des troubles psychiatriques du personnage du film. Les images de ce générique exposent clairement le trouble de la personnalité sadique, par ailleurs courant chez les tueurs en série qui éprouvent un plaisir pervers à torturer leurs victimes. De même, comme nous l'avons vu dans ce générique une partie importante des mentions a été écrite à la manière d'un manuscrit malmené qui ressemble à une écriture d'enfant. Cela peut se référer également à un trouble psychologique appelé la dysgraphie. Bien évidemment dans un film adressé aux adultes et surtout dans le contexte thriller, adopter un style typographique manuscrit maladroitement écrit, n'implique pas forcement la présence d'un enfant innocent et fait plutôt référence à un adulte souffrant de troubles mentaux. En effet, la dysgraphie[487] est un trouble qui affecte l'écriture dans son tracé. Chez l'adulte elle atteint la personnalité dans ce qu'elle a de plus intime, l'écriture, et peut entraîner de grandes difficultés tant dans la vie privée que dans la vie professionnelle.

[487] Anne-Marie Montarnal*, Adultes dyslexiques: des explications et des solutions,* Paris, Éditions Tom Pousse, 2012, p. 18

Chapitre II : Influences et reprises du générique de *SE7EN*

Nous avons auparavant souligné à quel point le générique d'ouverture de *Se7en* réalisé par Kyle Cooper a énormément marqué l'art de conception du générique contemporain. Nous avançons l'hypothèse que si son impact a été si fort c'est en raison du fait que ce générique s'est lui-même inspiré de nombreuses sources artistiques. Certaines caractéristiques du générique de *Se7en* sont visibles dans bien d'autres œuvres réalisées après 1995. Chez Cooper lui-même, ce générique fait l'objet d'autocitations.

A. L'univers artistique du générique de *Se7en*

Si le générique de *Se7en* se présente et est salué, à juste titre, comme une œuvre d'une grande originalité avec une vision artistique singulière, il n'en reste pas moins qu'il est traversé d'influences. En réalité, Kyle Cooper partage un certain nombre de points communs avec l'univers de quelques artistes plasticiens et cinéastes : Joel-Peter Witkin, Pablo Ferro, Stephen Francfurt et les cinéastes expérimentaux tels que Stan Brakhage et Len Lye et, comme nous allons le voir, certaines reprises sont frappantes.

Joel-Peter Witkin

Le générique d'ouverture de *Se7en* peut être comparé à l'univers étrange de la photographie de Joel-Peter Witkin. Ce dernier est fasciné par les êtres aux caractéristiques physiques étranges, difformes et singuliers, qu'il recrute par petites annonces pour créer ses photos. Celles-ci sont des mises en scène soignées de portraits de personnes mêlées à des objets dans un assemblage baroque et hétéroclite. Les photos sont souvent retravaillées avec des techniques comme les griffures sur le négatif, les traitements chimiques, le maculage, etc. On peut voir ces effets visuels tout au long du générique de *Se7en*. En plus, comme dans les photos de Witkin, Cooper crée une ambiance qui renforce à la fois l'aspect morbide et la poésie de la prise de vue.

Figure 176- Photographie, Joel-Peter Witkin

Figure 177- Photographie, Joel-Peter Witkin

Pablo Ferro

Comme nous l'avons indiqué auparavant, la richesse du travail de Pablo Ferro a eu une influence incontestable sur la conception du générique de films, étant donné qu'il a découvert de nombreux procédés et effets spéciaux. Dans les années soixante, sa société, « Ferro Mogubgrub et Schwartz », fut la plus active de NewYork dans le domaine de la création publicitaire. C'est au cours de cette période que Ferro a mis au point une technique de montage ultrarapide. Ses montages vont être connus sous l'appellation *Quick Cut*, torrent de lettres et images explosives.[488] En 1962, Ferro, pour la séquence d'ouverture de la chaîne de télévision *Channel 18*, a appliqué pour la première fois sa technique *Quick Cut*. Il a utilisé une gamme de différents types de polices afin d'exprimer la diversité des programmes proposés. Ferro prend un seul cliché par image pour 80 textes en moyenne par sujet. Vues en temps réel, ces images sont projetées en une suite rapide, immédiatement après l'apparition du sujet à l'écran, créant un effet subliminal chez le spectateur. Dans le cas d'un film, il faut habituellement 21 images par seconde pour que l'œil puisse enregistrer correctement une image ; à cause de la cadence du film, le spectateur voit six images simultanément, ce qui lui donne l'impression que les mots sont constamment en train de bouger et de se transformer. À propos de l'idée de la création de la technique ultrarapide, Pablo Ferro explique dans une interview à une revue en ligne de *We Love Your Names* :

> « J'ai créé la technique du montage ultrarapide parce que l'animation m'a appris que chaque image a une signification. En animation, on crée le mouvement, on décide de la vitesse. En montage, j'ai utilisé la même technique, celle qui consiste à raccourcir : on met plus d'information dans un laps de temps plus court, mais c'est plus de travail parce que les images doivent bien se succéder. J'ai beaucoup travaillé sur des montages-séquences. »[489]

En 1963, pour un film promotion, intitulé *Quick Cuts '63* [490], la méthode de Ferro consiste à écrire à la main les lettres du mot « Music » en rayant chacune des images de la scène

---

[488] Vingt ans plus tard, il devient le père de MTV (déclaré par Stanley Kubrick selon plusieurs références) et adopte sa technique mise au point vingt ans plus tôt, pour coller au rythme de vie trépidante de la cible de la chaîne.

[489] Pablo Ferro, interview avec le site *We Love Your Names* : *l'Art du générique,* disponible sur : *http://weloveyournames.com/fr/pablo-ferro*

[490] Matt Woolman et Jeff Bellantoni, *Typographisme* : *La lettre et le mouvement*, *op.cit.,* p. 22

filmée. Ferro reprend alors cette technique en utilisant de plus des caractères typographiques d'imprimerie aux contours nets, afin de créer un contraste avec la nature approximative du tracé des lettres gravées à la main. Visionné en temps réel, ce film rayé révèle des dessins de lettres éparses qui sautent en permanence alors que les images du fond se déroulent à la façon plus cohérente. Les influences du style de montage *Quick Cut* de Ferro sont effectivement incontestables sur le travail de Cooper. De même, le style typographie cinétique de Cooper avec l'application des mots en manuscrit et des effets de grattage dans le générique de *Se7en* rappelle clairement ce projet de Ferro.

À ce sujet, nous avons trouvé une remarque très intéressante d'Allen Ferro, le fils de Pablo (lui aussi graphiste) qui confirme notre hypothèse :

> « *Se7en*, voilà encore un générique pour lequel notre entourage a beaucoup appelé Pablo. Kyle a été influencé par Pablo. Ils ont parlé à plusieurs reprises, notamment pendant des congrès auxquels ils participaient tous les deux. Kyle a dit à Pablo qu'il avait toujours admiré son travail. Donc naturellement quand il a fait *Se7en*, ça ressemblait beaucoup au style de Pablo. Du coup Pablo a encore reçu pas mal de coups de fil : « Bon boulot sur *Se7en* ». Et Pablo répondait : « De quoi est-ce que tu parles ? ». On a eu cette conversation un paquet de fois, avec des personnes différentes : « Beau travail sur ce film », et Pablo répondait systématiquement : « De quoi est-ce que tu parles ? ». »[491]

L'influence est évidente, néanmoins, il faut également indiquer que le travail de Cooper pour *Se7en,* a contribué à représenter avec une grande habileté cette technique et il a réussi à la faire ressortir et à la valoriser dans l'application de la conception de générique en général, à travers l'ensemble cohérent de son travail.

Le générique de Stephen Frankfurt pour *To Kill a Mockingbird*

Dans un point de vue structural, nous pouvons comparer également le générique ouverture de *Se7en* avec celui de *To Kill a Mockingbird* [492]conçu par Stephen Frankfurt en 1963. Cette

---

[491] Allen Ferro, interview avec le site *We Love Your Names* : *l'art du générique, op.cit.*
[492] Titre français : Du silence et des ombres, film de Robert Mulligan de 1962 est l'adaptation cinématographique du roman éponyme de Harper Lee publié en 1960

magnifique ouverture pénètre littéralement le spectateur, il filme avec de très gros plans des objets, dont on retrouvera la trace de certains au cours du film. Un crayon dessine des traits et griffonne le titre du film (ce qui est déjà en soi une idée très originale et créative à l'époque). Deux figurines en savon représentent une petite fille et un petit garçon, on voit une vieille montre qui fonctionne toujours, une épingle de nourrice, des gouaches, deux pièces de monnaie, une bille qui roule pour en cogner une autre, un collier de perles, un harmonica, un sifflet, autant d'objets sortis d'une boîte en bois, puis des enfants qui dessinent un oiseau, une page qui se déchire. Le magnifique générique d'ouverture du film de Robert Mulligan décrit le psychisme de l'un des personnages principaux. Stephen Frankfurt, crédité pour ce merveilleux générique, a su capter l'essence du film à la perfection. Quand le dessin de l'oiseau est déchiré, c'est l'innocence qui se trouve menacée, un danger encore inconnu qui rôde, une violence contenue, mais bien réelle qui pointe. Ce n'est qu'à la toute fin du film que l'on peut comprendre réellement cette séquence de moins de trois minutes. Le point commun qui rapproche les génériques de *Se7en* et *To Kill a Mockingbird* est en effet de projeter certains objets en très gros plans pour transférer des sentiments de menace et de danger. De plus, dans les deux génériques, la présentation des personnages et leurs univers à travers des objets renforce le côté mystérieux du générique.

Figure 178 – Générique de *To Kill a Mockingbird*

Le cinéma expérimental

Le générique de *Se7en* intervient dans le contexte de la modernité et se rapproche du langage plastique du cinéma expérimental et les films absolus. Employer des techniques comme le grattage sur pellicule ou effectuer une ambiance de couleur particulière, renforce, en effet, le côté artistique et plastique de ce travail, mais en plus la frontière entre abstrait et figuratif est très faible dans ce générique, car à certains moments, les images deviennent volontairement non identifiables (à vitesse normale). Cet effet est effectivement le résultat de l'utilisation de plans détaillés et du montage rapide qui réduisent les limites entre abstrait et figuratif dans ce générique. Les formes visuelles qui se rapprochent de l'abstraction, l'aspect psychologique, les mouvements en harmonie avec le son ainsi que la tonalité et l'ambiance couleur particulière sont des facteurs importants dans ce générique qui se retrouvent également dans des films expérimentaux et abstraits. Raphaël Bassan dans *Le Cinéma et abstraction* aborde la question de l'abstraction dans le film. Dans son analyse sur *Tom, Tom, The Piper's Son* (1905) de Ken Jacobs, Bassan écrit : « Grossissement des motifs, variation des vitesses, augmentation de la granularité de la pellicule : nous avons là une véritable symphonie de blancs, de noirs et de gris qui oscillent constamment entre figuration et abstraction. » [493] C'est intéressant de voir à quel point ces remarques peuvent être compatibles pour décrire le générique de *Se7en*. Par ailleurs, en usant de l'ensemble de ces éléments contraires, lisibles et illisibles, figuratif et abstrait ou visible et invisible, ce générique trouve une caractéristique particulièrement moderne, renforcée par son aspect plastique qui le rend considérablement marquant et esthétiquement pointu. S'appuyant sur l'approche artistique que les films absolus ont offert au cinéma, Cooper, via le générique de *Se7en*, invente une nouvelle voie et un style totalement nouveau, qui va enrichir la conception contemporaine du générique du film. Dans un contexte absolument narratif, mais en utilisant un dynamisme inhabituel, Cooper a créé dans son travail, pourtant méticuleusement conçu, une apparence de hasard qui se rapproche incontestablement du cinéma expérimental, par exemple des ouvrages de Stan Brakhage, Len Lye et leurs valeurs plastiques qui les rapprochent parfois de l'abstraction.

---

[493] Raphaël Bassan, *Le Cinéma et abstraction,* Paris, Paris Expérimental, 2007, p. 10.

Stan Brakhage

Le cinéma de Brakhage possède certaines caractéristiques particulières que l'on retrouve également dans le générique de *Se7en*. Brakhage expérimente et mélange différentes techniques, par exemple celle du grattage et la peinture de la pellicule. Il émerge parfois de l'écran des images de quelques poignées de photogrammes composites, en combinaison par le collage de pellicules différentes. Ces manipulations sont effectuées sur les images filmiques et projettent à l'écran des pictogrammes illisibles en haute vitesse ; ce sont donc des attributs qui se retrouvent aussi dans le générique de *Se7en*.

Figure 179 - *The Art of Vision,* Stan Brakhage, 16mm, 1961-1965, 250 mins

À ce propos, une autre approche particulièrement intéressante consiste dans le fait que les films de Brakhage n'ont souvent pas de générique dans les formes classiques, mais celui-ci projette parfois entre ces images filmiques, les photogrammes grattés du titre de film en manuscrit, maladroitement exécuté alors qu'ils sautent constamment. C'est le cas par exemple dans *Window Water Baby Moving*, une des œuvres les plus célèbres de l'artiste réalisée en 1959 et la même année, *Wedlock House, An Intercourse* et *Cat's Cradle* ou bien encore *Eye Myth* en 1967.

Figure 180 – les plans de titre: *Cat's Cradle,* Stan Brakhag (1967), *Window Water Baby Moving*, Stan Brakhag (1962)

Stan Brakhage a réalisé *Mothlight* en 1963 tout en collant des morceaux de feuillage sur le pellicule, puis les a filmés à travers un projecteur. Il s'agit d'un court métrage expérimental de quatre minutes, exécuté sans caméra, à la main, en collant directement sur de la pellicule transparente des morceaux de végétaux, de fleurs et d'insectes.

Figure 181 - *Mothlight* (1963)

L'utilisation de plantes et d'insectes explore les thèmes de la mortalité et de l'innocence. Brakhage montre le cycle de vie et de mort d'un papillon. Pourtant en niant la dimension à la fois photographique et photogrammatique du cinéma et en traitant la pellicule dans sa continuité, Brakhage met paradoxalement l'accent sur la discontinuité. Autrement dit, bien

que le support soit traité d'une manière linéaire et continue, une fois inséré dans le projecteur, nous assistons à une avalanche d'images fragmentées qui semblent crées par hasarde. Par contre, avec un examen plus approfondi sur l'ensemble des pictogrammes on le trouve moins aléatoire, même avec un processus méthodique recherché qui a pris beaucoup de temps et qui nécessite une connaissance esthétique suffisante. Dans ce travail Stan Brakhage démontre clairement ses compétences, à la fois en tant qu'artiste et animateur expérimenté, qui comprennent vraiment la notion du temps et du mouvement pour la perfection de son animation absolument fascinante et poétique. Bien évidemment, la technique d'animation de Brakhage (dans ce film et en général) et surtout l'aspect hasardeux et fragmenté dans son travail rappellent la séquence de générique de *Se7en*, où Cooper a utilisé un effet de superposition avec des éléments graphiques rayés et ajoutés sur le support même. Comme nous allons en parler par la suite, Cooper dans le générique de *Mimic* a également utilisé ce style avec des typographies abîmées et superposées et surtout des effets de photogrammes d'insectes qui ressemblent particulièrement aux animations de Brakhage.

Figure 182 - Des photogrammes de *Mothlight* de Brakhage

Len Lye

Free Radicals est un court film d'animation du réalisateur expérimental Len Lye. Entamé en 1958 et terminé en 1979, Lye a créé ce film en grattant directement la pellicule. La résolution visuelle de ce film, très irrégulière, s'effectue sur le mode de la vibration, d'une activité saturée et effrénée. La caractéristique visuelle de ce film avec les mots animés et en vibration du titre et les formes gravées directement sur la pellicule ressemble considérablement aux effets visuels impliqués dans le générique du *Se7en*. Dans ce film,

comme Yann Beauvais le remarque, « le titre est présenté mot à mot en rotation partielle ; la ligne s'abolit au profit de la lettre, et le glissement de l'une à l'autre suscite ce sens. C'est ainsi que dans ces rayures gît l'idée de défaire la rature au profit du signifiant, qui ne peut être que volumineux, tout au moins l'imagine-t-on, les titres s'opposent par paires dans leur mouvement de tension. » [494]

En plus d'un point de vue technique, les séquences de Len Lye possèdent une dynamique considérable. Ainsi, dans sa technique de *Direct film*, il insère des fragments de vues réelles, choisies pour leurs mouvements, pour remonter dynamiquement selon la technique elliptique du *Jump cut.* Ces images photographiques sont traitées graphiquement ou recouvertes par des formes graphiques peintes. Elles sont parfois associées par le montage à des lettres et des mots animés peints à la main sur le film.

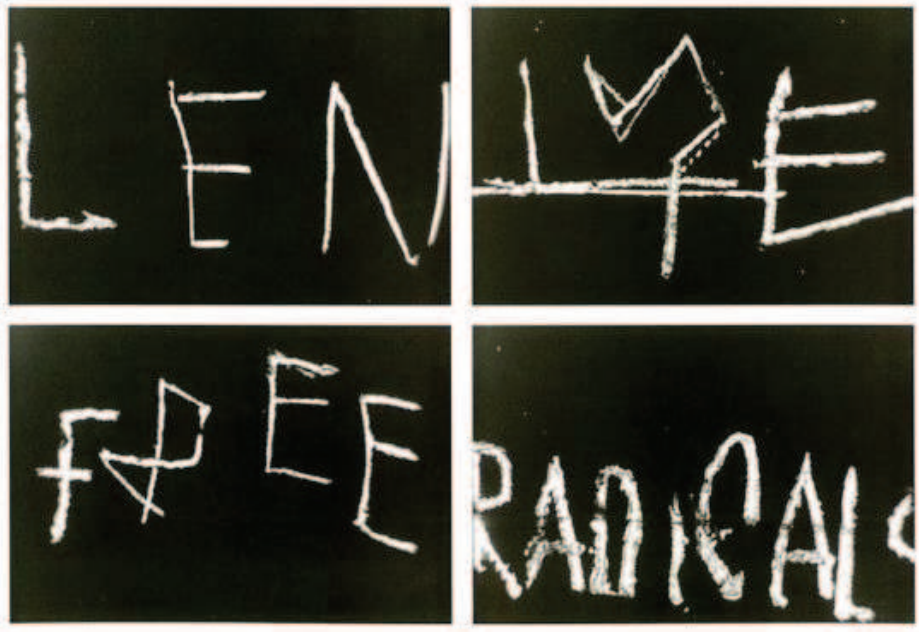


Figure 183 - *Free Radicals* de Len Lye

Dans *Experimental Animation : the origins of a new art*, des souvenirs de Len Lye à propos de la création de *Free Radicals* sont cités :

[494] Yann Beauvais, « Free Radical », *Len Lye,* sous la direction de Jean-Michel Bouhours et Roger Horrocks, *op.cit.* p.108.

« J'ai créé *Free Radicals* sur une pellicule noire 16 mm, que vous pouvez obtenir de DuPont. J'ai pris un burin, plusieurs sortes d'aiguilles. (Mon échantillon incluait des pointes de flèche pour le romantisme.) Vous fixez les bords avec une bande de scotch et vous vous mettez à travailler en grattant la matière. […] Vous tenez votre main à la bonne hauteur et faites comme si vous apposiez votre signature. Cela dure une éternité. Vous pouvez avoir une conception pictographique dans votre tête et faire un petit dessin. Vous ne pouvez pas voir ce que vous faites parce que votre main fait écran. C'est pourquoi ces choses ont cet aspect spastique. »[495]

Figure 184 - Len Lye Free Radicals 1958

[495] Robert Russet, *Experimental Animation: origins of a new art*, New York, De Capo Press, 1988

Figure 185 - *Se7en*

B. Le fantôme du générique de *Se7en* chez Kyle Cooper lui-même

Comme nous l'avons indiqué, certains éléments caractéristiques du générique de *Se7en* sont devenus une sorte de signature déterminante pour le style de travail de Cooper. On les retrouve plus ou moins dans les autres réalisations de Cooper, alors que le générique de *Se7en* restera toujours unique et sans doute inimitable dans l'histoire de la conception du générique du film. Nous allons voir, à travers quelques autres génériques novateurs de Cooper, comment il maîtrise les différentes techniques afin de réaliser des idées originales et esthétiquement riches et surtout comment il a pu développer et établir son propre style dans le monde de la conception du générique.

The Island of Dr. Moreau, John Frankenheime, 1996

Réalisé en collaboration avec Karin Fong, ce générique aux superpositions multiples et complexes commence avec quelques plans informatifs posés concernant la société de production et le réalisateur qui s'inscrivent en caractères blancs à empattement et qui disparaissent en fondu sur le noir du fond. Le titre du film apparaît, incrusté sur le très gros plan d'un œil et la séquence se transforme en une véritable explosion d'images et de caractères typographiques. Une série de plans rapides de la nature et des images en gros plan et en macro des micro-organismes s'enchaînent derrière des textes qui se métamorphosent constamment. Les caractères se brisent et se fragmentent jusqu'à devenir illisibles, tandis que les morceaux de chaque lettre, entraînés dans un zoom avant, passent devant l'écran. À ce stade de la séquence, le rythme s'est considérablement précipité, et des plans rapides toujours plus proches se succèdent jusqu'aux derniers textes du générique.

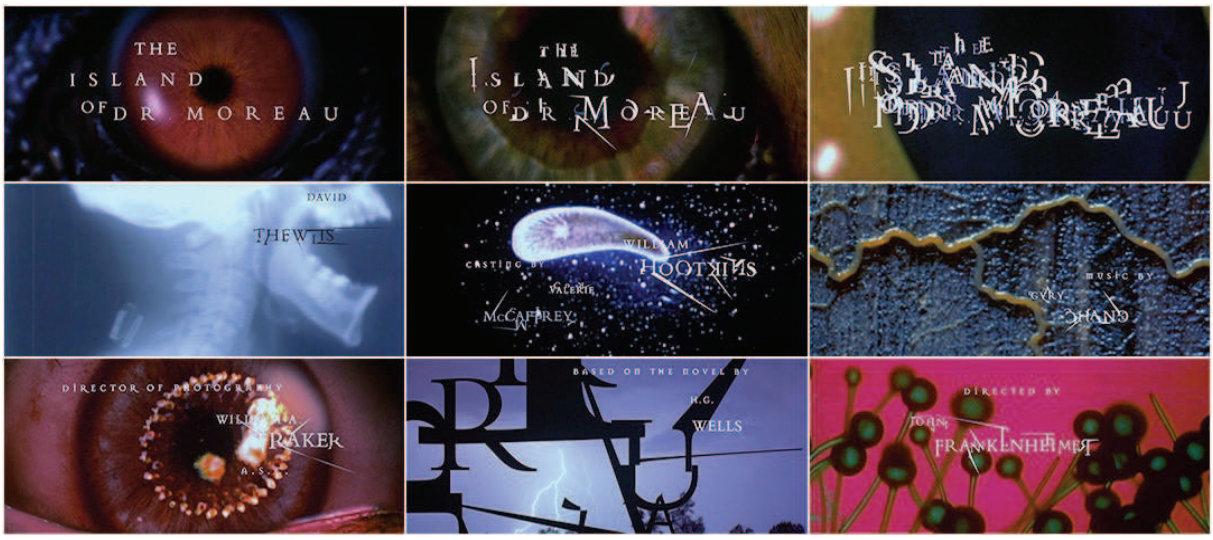


Figure 186 – Générique réalisé par Kyle Cooper, *The Island of Dr. Moreau* de John Frankenheime, (1996)

Dans ce générique, Cooper, à travers ces lettres fracturées qui changent sporadiquement de position, symbolise les « erreurs génétiques » qui vivent sur l'ile dans le récit du film. Le docteur Moreau est persuadé que le mal réside dans les gènes des humains. Les images du générique représentent des cellules vues au microscope et des parties intérieures du corps. Même si ce travail est considéré comme réussi, ce générique n'a pourtant pas eu autant de succès que celui de *Se7en*. En effet, il est vrai qu'esthétiquement il est beaucoup moins impressionnant que *Se7en*, car on pense qu'il est un peu trop chargé au niveau des images et qu'il transporte beaucoup d'informations visuelles avec des variations de couleurs et des formes contrastées ainsi que par sa typographie cinétique avec des formes pointues qui traversent l'écran. Bref, il s'est éloigné de l'ambiance poétique avec les valeurs esthétiques super originales de *Se7en* qui stimulent facilement l'envie de le revoir même de nombreuses fois.

Mimic, Guillermo del Toro, 1997

Très semblable à celui de *Se7en,* Kyle Cooper a conçu (encore avec la collaboration de Karin Fong) le remarquable générique de *Mimic* (un film réalisé par Guillermo del Toro, sorti en 1997). Le générique fait référence à l'histoire du film : une terrible épidémie transmise par des cafards fait rage et des centaines d'enfants sont condamnés. L'ambiance décrite ici est celle d'un conte morbide. Des prises de vue macro et des photogrammes d'insectes vivants ou épinglés, de très gros plans de motifs répétés, des photos d'enfants et des coupures d'articles

de journaux, se remplacent avec un montage presque épileptique et des effets de sauts d'images et des images en effet négatif .

Figure 187- Générique réalisé par Kyle Cooper, *Mimic* de Guillermo del Toro (1997)

En plus, ce générique est accompagné par une musique majestueuse et quelques sonorités particulières électroniques qui renforcent l'atmosphère mystérieuse de cette ouverture. Le thème principal a été confié à un jeune garçon soprano qui a une voix éthérée évoquant l'idée de la menace dans le récit de film. Comme le générique de *Se7en*, l'ambiance couleur est dans les tons vieillis et neutres. La typographie cinétique de ce générique se rapproche également du style de *Se7en* surtout avec des jeux d'illisibilités et des effets de sauts et de superposition des mots.

Dawn of the Dead, Zack Snyder, 2004

Dawn of the Dead est un film d'horreur américain, réalisé par Zack Snyder et sorti en 2004. C'est un remake du précédent *Zombie* réalisé en 1978 par George A. Romero : les prémisses et le lieu central sont les mêmes, mais l'histoire diffère. Avec ce générique d'ouverture, Cooper nous met directement dans l'ambiance du film, en utilisant un montage particulièrement nerveux qui accumule les scènes d'informations télévisées, des images d'archives et microscopiques sur un fond de musique country qui agissent comme une sorte d'ellipse visant à faire comprendre au spectateur que la situation a déjà dégénéré. Le contraste généré par cette curieuse association d'images violentes à une musique cool et décontractée, ainsi que les plans semi-subliminaux de visages de zombies sanguinolents et toutes dents sorties, en plus de produire une atmosphère ironique et légèrement mélancolique, opèrent un

processus de distanciation qui nous maintient confortablement dans notre position de spectateur. En outre, l'un des points forts de ce générique est sa magnifique typographie cinétique, visiblement écrite avec du sang grâce à laquelle Cooper encore une fois dévoile le genre horreur et l'ambiance du film.

Figure 188 – Des plans de titre du film *Dawn of the Dead* de Zack Snyder, réalisé par Kyle Cooper

American Horror Story

Exactement dans le style de *Se7en*, Cooper et son équipe,ont commencé à réaliser dès 2011 les remarquables génériques d'ouvertures de la série télévisée d'horreur *American Horror Story*. Ces dernières années, grâce à cette série (surtout les deux premières saisons) le style de générique de *Se7en* est devenu encore plus connu et populaire. En effet, étant donné qu'il est regardé par un plus grand nombre de spectateurs, le générique d'une série télévisée peut impressionner une zone encore plus large d' audience que le générique des films au cinéma. Notons que par ailleurs, contrairement au générique de film qui n'est pas fait initialement pour être vu plusieurs fois, celui d'une série télévisée doit être assez attirant et assez bon pour être vu fréquemment. Ceci effectivement confère une importance particulière à la qualité de la conception du générique des séries télévisuelles.

Réalisée et produite par Ryan Murphy et Brad Falchuk, *American Horror Story* est une série dramatique et d'horreur en anthologie qui est construite en cinq saisons indépendantes, avec des récits à la fois poignants et cauchemardesques, mêlant la peur et les tabous de la société pourtant sur une base correcte. Elle fait référence à des faits divers, des personnages historiques, des films, des légendes ou des histoires mystérieuses. Cette série est en effet un hommage au genre horrifique, sans tabous et sans limites qui, à chaque saison, raconte une nouvelle histoire. À l'image de la série et esthétiquement très réussis, les génériques d'*American Horror Story* fascinent autant qu'ils font peur. Comme la série, qui a tendance à entasser les idées, les références au genre et les thèmes, ces génériques réunissent des images horrifiques dans des ambiances de couleurs particulières, presque monotones, en noir et

blanc ou glauques. Dans certains critiques ces génériques, ont été qualifiés de bien plus effrayants que les épisodes eux-mêmes ! Kyle Cooper par ailleurs, explique, dans une interview avec THR,[496] l'objectif derrière ces séquences génériques. D'après lui en effet : « Si vous pouvez faire un générique qui provoque une réaction émotionnelle*, c'est* un générique réussi*. »*

Les génériques de toutes les saisons gardent une essence commune avec le même style typographique et la même musique composée par Cesar Davila-Irizarry et Charlie Clouser qui est un ancien membre du groupe Nine Inch Nails. Autrement dit, le générique diffère d'une saison à l'autre tout en conservant la même police typographique et la même musique, sauf que dans la saison 4, un son de boîte à musique a été rajouté. La police utilisée dans ces génériques qui caractéristique aujourd'hui d'*American Horror Story* est inspirée du style *Art Nouveau*, « Rennie Mackintosh », inventée par Charles Rennie Mackintosh, un designer écossais du début du XXe siècle.

Figure 189 - Plan de titre *American Horror Story*

Outre le fait de susciter la peur, chacun de ces génériques sont des aperçus de la saison à venir, une sorte de puzzle qui, au fil des épisodes, deviennent de véritables indices pour la suite, comme l'explique, Ryan Murphy, au moment de la saison 1 :

> « C'est une sorte de mystère à résoudre. Quand vous serez arrivé à l'épisode 9, chaque image de ce générique trouvera son sens. Par exemple, que sont tous ces bocaux dans le sous-sol ? Que signifie la robe blanche de baptême qui flotte dans les airs ? Pourquoi quelqu'un tient des cisailles ensanglantées ? À chaque fois que vous le verrez et que vous regarderez

[496] *Crédits ©FX / Source : The Hollywood Reporter*, Extrait vidéo existe sur : http://braindamaged.fr/2013/08/24/american-horror-story-dans-les-coulisses-du-generique/

l'épisode de la semaine, vous vous direz 'Ah ok, c'est pour ça qu'on voit ça ».[497]

La première saison de la série raconte le mythe d'une maison hantée à travers une famille en train de se reconstruire.[498] La séquence du générique d'ouverture de cette saison *(Murder House)*, se déroule dans le sous-sol de la maison et se présente sous la forme d'un ensemble d'images qui se mélangent dans un rythme irrégulier et dans un montage épileptique. Comme le générique de *Se7en,* ici également nous retrouvons le langage emblématique de Cooper. Par exemple symbolisant les souvenirs et le destin des anciens propriétaires, nous voyons plusieurs plans de vieilles photos de jeunes enfants vivants ou morts alors que certains d'entre eux sont en flamme et en train d'être brûlés. Certaines de ces photos rappellent la « photographie post-mortem »[499]de nourrissons et de jeunes enfants, très courante à l'époque victorienne, le taux de mortalité enfantine y étant extrêmement élevé. Par ailleurs ces images abîmées et parfois brûlées des enfants nous rappellent encore le film expérimental *The Art of Vision de* Stan Brakhage comme nous avons vus précédemment.

---

[497] Michael Crider, « *American Horror Story opening credits are totally creepy* », *Screenrant.com*, 3 august 2011: http://screenrant.com/american-horror-story-opening-credits-mcrid-133840/

[498] La première saison raconte l'histoire d'une famille américaine qui décide de quitter Boston pour recommencer une nouvelle vie à Los Angeles. En Californie, ils s'installent dans un manoir, dont les propriétaires précédents se sont suicidés et qui semble hanté. La mère de famille ne se remet pas du traumatisme causé par une fausse couche douloureuse et l'aventure extraconjugale de son mari. Ce dernier, psychiatre, a eu une liaison avec l'une de ses étudiantes. Leur fille s'adapte comme elle peut à sa nouvelle situation dans la maison spacieuse au sombre passé. Cette maison exacerbe les problèmes personnels de chacun au moyen d'événements surnaturels.

[499] Également connue sous le nom de photographie funéraire c'est la pratique de photographier des personnes récemment décédées. Ces photographies de proches décédés faisaient partie de la culture américaine et européenne au XIX^{e} et début du XX^{e} siècles. Commandées par les familles en deuil, ces photographies les accompagnaient non seulement dans le processus de deuil, mais souvent représentaient le seul souvenir visuel du défunt et étaient parmi les biens les plus précieux de la famille.

Figure 190 – Plan de générique, *American Horror Story (Murder House)*

En outre, parmi d'autres éléments exposés qui symbolisent également les mystères du récit, nous pouvons citer des fœtus dans des bocaux, du matériel médical ensanglanté, des squelettes et une robe blanche flottant dans le noir. Effectivement tout à fait en correspondance avec l'ambiance de la série, avec ces éléments, Cooper aborde le thème de la naissance étroitement liée à la mort. Concernant la technique et le style de travail, nous retrouvons ici la texture du générique de *Se7en* avec la pellicule qui saute ou tremble ou encore des effets grattés, abîmés en encore brûlés (par exemple dans les plans typographiques), tout cela sur un fond de musique qui accentue le malaise.

La saison 2, *Asylum,* se déroule en 1964 dans un asile psychiatrique post Seconde Guerre mondiale, et suit les histoires des patients, des sœurs et d'un médecin qui pratique des expériences sur les patients. Le générique de cette saison se déroule également dans cet établissement et montre les lieux et les traitements effrayants reçus par les patients internés dans l'asile. Il expose également des images concernant les épisodes à venir, de façon emblématique et très brève afin qu'elles ne dévoilent pas le mystère, mais comme dans la première saison, une fois l'épisode diffusé, ces images prendront sens dans la mémoire du téléspectateur. Avec un montage presque accéléré, ce générique ne laisse pas le temps au cerveau de déchiffrer ses images et comme dans le générique de *Se7en* certains plans sont ici imperceptibles. La caméra tremble, l'image saute, les éclairs et les lumières faibles renforcent

encore plus l'ambiance d'horreur. Autrement dit, tout est fait pour que le spectateur se sente mal à l'aise. En plus, les plans larges, mystérieux, alternent avec d'autres, très serrés, dans un rythme rapide presque épileptique, qui augmente encore l'aspect psychose de la série. Par ailleurs, toute cette séquence d'ouverture se passe à l'intérieur et on ne verra pas le bâtiment, comme si le spectateur allait être également enfermé ici dès son entrée, comme les personnages de la série. Effectivement, ce générique nous emmène directement au cœur de l'hôpital et expose même certains éléments clefs de la série comme les bonnes sœurs, le patient attaché à son lit et les instants d'opérations chirurgicales, les personnages en souffrance, les patients défigurés, les gants ensanglantés qu'on ôte, les corps inanimés qu'on déplace dans des chariots à linge sale, le visage couvert de pansements, l'œil inquiet, etc. Ainsi des symboles et des éléments religieux avec un aspect inquiétant se mêlent à de glaçantes images subliminales. Par exemple, le gros plan d'une statue de la vierge Marie clôt ce générique alors que dans les éclairs de lumière, son visage s'anime d'un sourire bizarrement non angélique. Avec toutes ces images extrêmement cauchemardesques, associées aux bruits inquiétants, ce générique est en effet le reflet absolu des thèmes de la transgression et de la provocation utilisés dans la série.

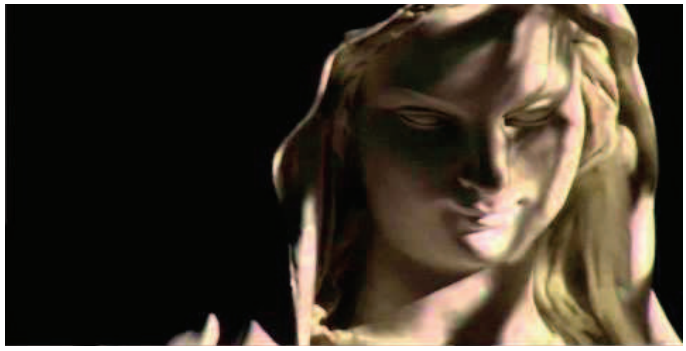


Figure 191 – Dernier plan du générique, *American Horror Story (Murder House)*

Notons que les génériques des deux premières saisons ont été nominés aux Emmy Awards en 2012 et 2013, sans toutefois être récompensés.

La saison 3, *American Horror Story (Coven)*, se passe dans un couvent où de jeunes sorcières apprennent à se familiariser avec leurs pouvoirs respectifs**.** Cette saison se déroule à notre époque et les thèmes abordés sont la sorcellerie, la chasse aux sorcières, l'inceste, les minorités, l'esclavage, etc.… Comme dans les saisons précédentes, ce générique contient de nombreux indices sur l'intrigue de la série qui ont été renforcés par le langage mystérieux et

des signes iconiques et sonores présentés par Cooper. Mais cette fois, il renferme plus particulièrement des références au vaudou, à la sorcellerie et à la culture démonologique.

Comme dans la série, Kyle Cooper, à travers la séquence d'ouverture de *Coven*, nous plonge dans la Louisiane et son passé esclavagiste. Le générique commence dans une atmosphère en noir et blanc, avec des images aussi belles qu'inquiétantes. C'est comme si nous nous promenions entre les arbres et que nous croisions certains éléments principaux de cette saison, par exemple des personnages tout en noir, masqués et portant des robes et des capuchons rappelant ceux du Ku Klux Klan. Ces images se réfèrent d'ailleurs au thème important de la série, le racisme, ou encore aux aspects mystère, *sectiste* ou conservatisme du monde des sorcières. En outre, avec ces images rappellant inévitablement les cérémonies magiques ou diaboliques, ce générique fonctionne comme une sorte de rituel de rentrée qui intègre le spectateur dans l'univers particulier de la série. C'est en effet comme si le spectateur était invité à rejoindre *Coven* et à s'initier à la magie noire. Il faut indiquer qu'ici encore, le montage rapide et les images subliminales jouent avec notre subconscient et comme dans les autres génériques d'*American Horror Story,* les images révèlent peu à peu les différents thèmes de la série. Citons certaines d'entre elles qui renforcent l'aspect d'épouvante et mystérieux du générique, tels que les images des animaux, leurs cadavres ou leurs squelettes, par exemple un cheval blanc, un taureau blanc, un bouc gris dans le reflet de l'eau, une tête de cheval blanc sans poil et une vache noire. Ces images, qui véhiculent le concept du sacrifice des animaux, symbolisent la cruauté, la mort. Ce générique montre également d'autres éléments qui évoquent une apparence démoniaque comme une créature squelettique avec des ailes, un vaudou qui fabrique des poupées, etc…

Comme nous l'avons expliqué précédemment, dans ce générique le style typographique est le même que dans les autres saisons, par contre ici les textes sont accompagnés de dessins iconiques souvent issus du livre *Malleus Maleficarum*[500] (ou Marteau des sorcières) qui est un véritable manuel de la chasse aux sorcières. Par exemple une icône est exposée avec le premier nom du générique (Sarah Paulson) qui représente *Santissima Muerte* ou *Santa Muerte* et fait référence à la Mort dans les cultes mexicains. Cette sainte a également

[500] Publié en 1486 et véritable best seller de la renaissance, ce livre est en fait un manuel destiné au combat contre le démon, écrit à l'usage d'inquisiteurs et de magistrats participant à la lutte contre la sorcellerie, et qui sera responsable de la mort de plusieurs dizaines de milliers de personnes. Il contient plusieurs questions, par exemple concernant l'origine de la sorcellerie, les rapports entre les démons et les sorcières, leurs pouvoirs et la question de la permission divine, les moyens de défense et de préservation face aux ensorcellements ou encore des instructions pour la conduite des procès de sorcellerie.

un autre nom : *Lady of the Seven Powers,* celle qui détient les sept pouvoirs qui, dans la série, sont les sept merveilles que seule la suprême peut contrôler.

Figure 192 – à gauche : *Santissima Muerte* ou *Santa Muerte* qui fait référence à la Mort dans les cultes mexicains. à droite : Plan de nom (Sarah Paulson) dans le générique de *American Horror Story*

Le nom de Jessica Lange apparaît également avec une partie d'illustration de *Devil Seducing Witch* [501] représentant une femme tentée par le Diable.

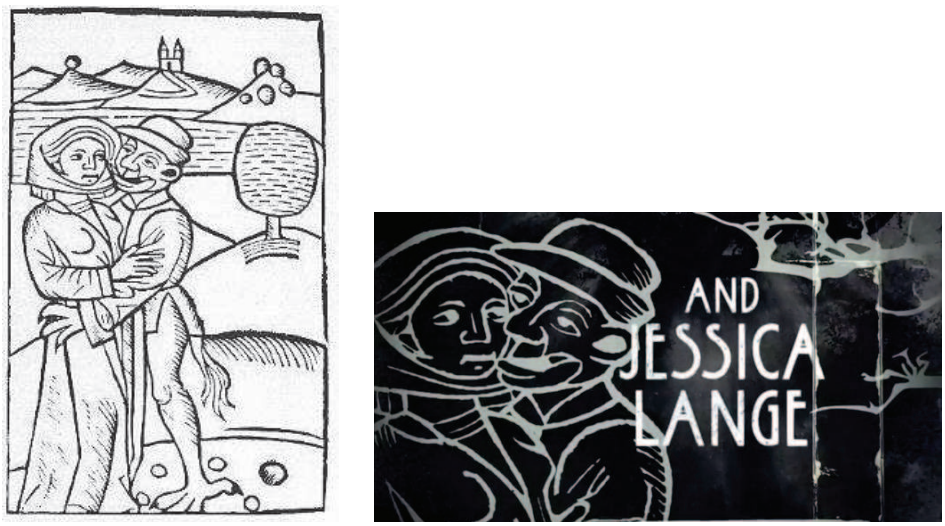


Figure 193 - à gauche : illustration de *Devil Seducing Witch.* à droite : Plan de nom (Jessica Lange)

Le titre de la série (*Coven*) apparaît également dans un plan composé par certains éléments iconiques comme l'illustration d'un démon qui attaque un humain et un morceau de papier sur lequel nous voyons une partie d'un texte issu de l' *Apocalypse* (6:9) : « *When he opened the fifth seal, I saw under the altar the souls of those who had been slain because of the word of God and the testimony they had maintained* »[502].

[501] Illustrée par Molitor, Ulrich en 1489
[502] *Apocalypse* ou *Livre de la révélation* (6:9)

Figure 194 - Le titre de la série *American Horror Story* (*Coven*)

Diffusée en 2014-2015, la quatrième saison (*Freak Show)* se déroule dans l'univers du cirque de *freak show* dans les années 50, avec une ambiance carnavalesque, mais aussi des monstres de fête foraine et un clown qui se met à assassiner les habitants. En effet *Freak show* est l'exposition d'êtres humains comportant des aspects physiques sortant de l'ordinaire qui portent à choquer le spectateur, c'est-à-dire que c'est un cirque où l'on expose des gens qui ont des difformités ou d'autres handicaps bien visibles que l'on montre comme des bêtes de foire.

L'ambiance de *American Horror Story* : *Freak Show* est parfaitement reproduite à travers son générique dans lequel on retrouve toutes les créatures terrifiantes qui peuvent exister dans un cirque. Cet épisode se déroule sous un petit chapiteau de cirque (il s'agit d'une maquette miniature) avec le sol recouvert de sable et un manège qui tourne et des éléments qui se réfèrent impitoyablement aux codes de la peur. Beaucoup de ces éléments sont en effet des jouets animés en *stop motion* qui sont, soit affreusement déformés, soit abîmés avec des couleurs grattées pour témoigner de leur obsolescence. Nous pouvons citer par exemple un petit singe à cymbales avec un visage terrifiant ou deux poupées bébés dans une cage (aussi avec des anomalies physiques) qui s'échangent leurs têtes. Bien évidemment, utiliser des jouets d'enfants dans un contexte anormal est l'un des codes très répandus dans le genre horreur. Une poupée ancienne et abîmée avec son sourire permanent est effectivement l'une des meilleures façons de représenter une innocence diabolisée.[503]

[503] C'est un élément qui est utilisé plusieurs fois dans les films d'horreurs avec un sujet qui concerne l'enfance. Citons par exemple *Annabelle* (2014), qui raconte l'histoire d'une vieille poupée aux pouvoirs maléfiques. *Puppet Master* (1989) et *Dolls* (1987), sont les films qui détournent l'image de la poupée. L'une des plus

Figure 195 - Des jouets comme les codes de la peur dans le générique de *American Horror Story* : *Freak Show*

Cooper a également profité des autres éléments caractéristiques du genre horreur comme des squelettes et notamment des clowns à faire sursauter. Il a mis un accent particulier sur la figure de clown (dans différentes formes par exemple une marionnette, une sculpture ou un jouet clown), car c'est en effet un élément essentiel de la série qui met en scène un clown psychopathe et assassin. Par ailleurs, il faut noter qu'étant donné que le détournement du mal de la figure du clown est apparu plusieurs fois dans les films d'horreur,[504] cette figure se réfère largement aux codes de la peur.

Figure 196 - Figure du clown dans le générique de *Freak Show*

Dans ce générique, Cooper a également modélisé certaines figures freaks en images de synthèses 3D, ajoutées après le tournage dans l'environnement. Ces caractères ont été réalisés à partir de certaines photos connues des célèbres *freaks* qui ont réellement existé. Sachons que dans la série même, Ryan Murphy, pour créer des personnages, s'est inspiré des vrais *frakes*. Pourtant pour des raisons esthétiques ainsi que pour préserver les attirances visuelles et

---

effrayantes poupées d'horreur est la fameuse « Chucky», qui a fait sa première apparition sur grand écran en 1988 avec le film *Child's Play* de Tom Holland.

[504] Comme par exemple *Clown* qui est un film d'horreur américano-canadien coécrit et réalisé par Jon Watts, sorti en 2014 ou encore *Dark Clown* le *film* britannico-irlandais réalisé par Conor McMahon en 2012.

l'aspect plus réel de la série, ces personnages sont considérablement moins effrayants, alors que dans le générique reconstitué selon les photos anciennes des *freaks,* ils sont exagérément monstrueux. Par exemple nous voyons dans le générique une femme à trois jambes dont le personnage est directement inspiré des photos de Blanche Dumas, une jeune femme hors norme, née en Martinique d'un père français en 1860, qui fut exhibée comme *freaks* à l'époque dans les cirques et autres foires aux monstres.

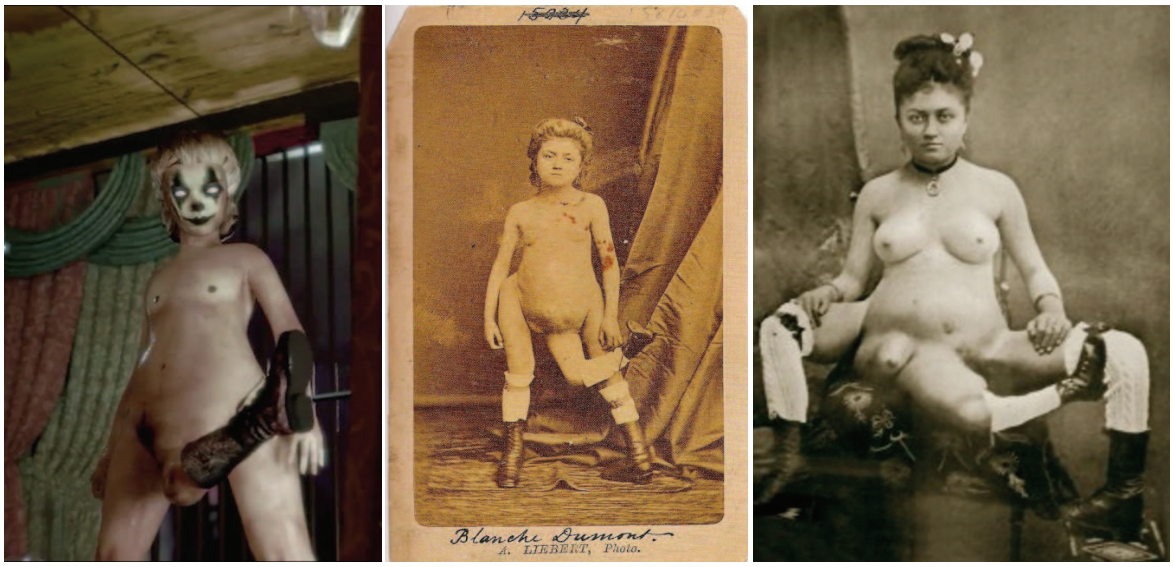


Figure 197 – femme à trois jambes dans le générique de *American Horror Story* : *Freak Show*
Figure 198 – photo de Blanche Dumas, la jeune femme hors norme à trois jambes.
Figure 199 - photo de Blanche Dumas, la jeune femme hors norme à trois jambes.

Dans la série pourtant, ce personnage n'existe pas, bien que dans les médias publicitaires, comme la bande-annonce et également les affiches, une femme à trois jambes a été exposée. Par contre, contrairement à celle que l'on voit dans le générique, ces femmes vues dans les matériels publicitaires sont énormément séduisantes comme si ces images cachaient l'aspect horreur de la série, derrière une apparence attirante, à la fois mystérieuse et séduisante.

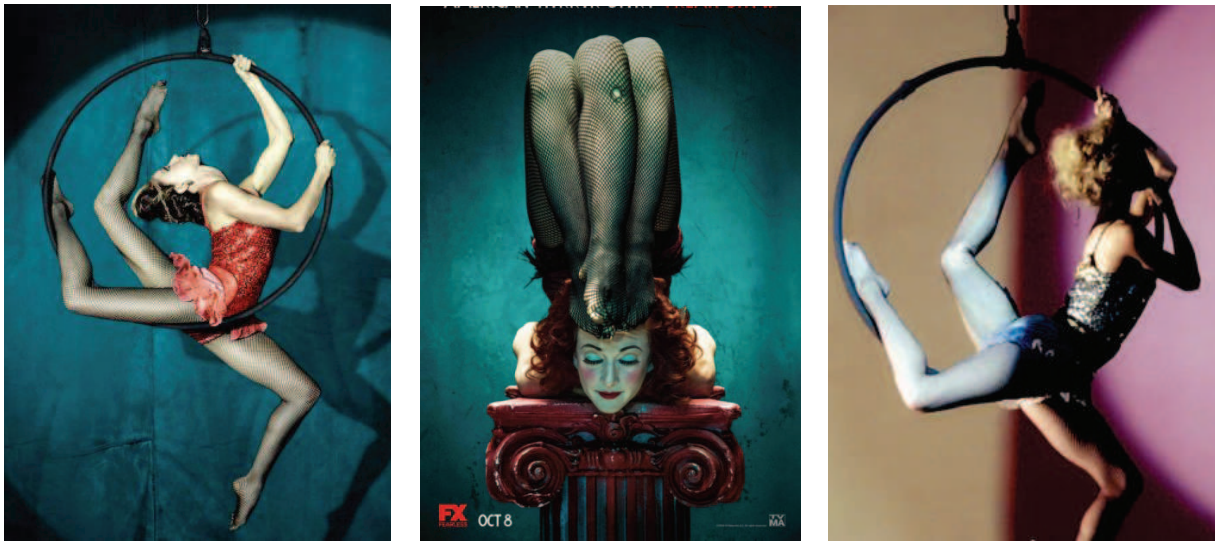


Figure 200 – Les images publicitaires de *American Horror Story* : *Freak Show*

Une autre figure marquante du générique (encore réalisée en numérique), c'est un homme avec des mains et des pieds de homard. Son personnage s'inspire directement d'une photo de Grady Stiles Jr, un jeune homme né dans les années 30 aux États-Unis qui souffrait d'une malformation génétique, avec des mains qui ressemblaient à des pinces de homard. Grady (connu sous le nom de *Lobster boy*) faisait des représentations dans des Freak Shows et il finit assassiné par sa propre famille. Notons que dans la série, *Lobster boy*, interprété par Evan Peters, malgré ses déformations aux doigts est loin d'être monstrueux. (images)

Figure 201 - Photo de Grady Stiles Jr. (Lobster boy)

Figure 203 - *Lobster Boy* dans le générique *American Horror Story* : *Freak Show*

Figure 202 - Evan Peters, *Lobster Boy*, *American Horror Story* : *Freak Show*

Dans le générique bien évidemment plusieurs autres figures de Freak Shows ont été présentées comme une femme à deux têtes, un garçon aux grands pieds assis sur un fauteuil roulant[505], ou encore une sorte de petit démon sans pied qui saute au lieu de marcher.

Par ailleurs, il faut indiquer qu'en plus de ces plans avec des personnages numériques ou en *stop motion*, dans ce générique il y a également des images en prises de vues réelles d'un être humain. Il s'agit de quelques gros plans sur des mains gantées comme celles d'un clown, en train de sculpter des ballons tubes. Effectivement ces mains sont les seuls éléments humains réels, filmés dans le générique et à travers eux nous rencontrons la figure très importante de la série. Encore une fois (comme dans *Se7en*), ces mains mystères deviennent le représentant du personnage meurtrier du récit.

Figure 204 – Plans du générique, de *American Horror Story* : *Freak Show*

D'une durée d'une minute 30 et esthétiquement bien soigné, ce générique reste effectivement fidèle au style de Cooper, sauf que, comme nous l'avons remarqué, les plans inquiétants montés de façon dynamique, épileptique ou saccadée font place à des plans longs et angoissants avec un mélange de prise de vue réelle, une animation en *stop motion* et des images de synthèses**.** Il faut ajouter que ce générique se déroule sur un fond de musique très angoissante qui reste bien évidemment la musique caractéristique de la série, mais légèrement modifiée en y ajoutant une tonalité évoquant le carnaval, pour mettre le spectateur encore plus dans l'ambiance du Cirque. En outre, ce mélange entre la musique innocente de cirque fusionnée avec le thème principal de la série si flippant fonctionne à la perfection dans le but de renforcer l'ambiance terrifiante. La musique et les effets sonores font effectivement partie des codes essentiels du genre horreur pour créer le suspense et les frissons. Et là encore, les films d'horreur s'inspirent souvent des mélodies et des thèmes d'enfance.

[505] Inspiré par la vraie freak Fanny Mills, une anglaise avec des pieds géants, surnommée *Big Foot*

C. Reprises du générique de *Se7en*

Le style typographique de Cooper a inspiré beaucoup de concepteurs au point de devenir l'un des styles parmi les plus répandus dans la conception de génériques. La typographie malmenée de *Se7en* est clairement reprise dans ces titres :

Figure 205 - Titres des films dans le style typographique malmené, *28 days later, Lord of the rings, Ringbearer, The Ring, 42, Kiss kiss bang bang*

Dans les exemples de génériques qui suivent, nous nous limitons à présenter quelques caractéristiques communes au style de Kyle Cooper.

Figure 206 – Générique de *Deadwood*

Deadwood (série télévisée)

Année : 2004

Réalisateur : David Milch

Concepteur : Sous la direction d'Angus Wall dans Elastic

Les éléments marquants :

- l'ambiance sombre
- l'ambiance couleur dans les tons vieillis et neutres
- de très gros plans
- des plans abstraits
- la typographie avec le style grunge
- l'image de la main est un élément important

Figure 207 - Générique de *Silent Hill*

Silent Hill [506]

Réalisateur : Christophe Gans

Année : 2006

Concepteur : Kook Ewo

Genre : Horreur

Les éléments marquants :

- l'ambiance sobre et la couleur en noir et blanc
- les images des photos des personnages, déchirées et épinglées
- la typographie en manuscrit et exécutée de manière désordonnée et maladroite
- la typographie cinétique instable et tremblante
- des photos humaines abîmées ou déchirées

[506] Il s'agit d'une adaptation du jeu vidéo du même titre et son générique est inspiré par l'univers de ce jeu

Figure 208 - Générique de *The Number 23*

The Number 23

Réalisateur : Joel Schumacher

Année : 2007

Concepteur : Michelle Dougherty

Genre : thriller psychologique

Les éléments marquants :

- le montage irrégulier avec des images ultrarapides et les effets de saut
- les éléments écrits supprimés par trait noir ou le symbole « X »
- les caractères typographiques abîmés et répétitifs
- Reflet de l'aspect psycho du film [507]
- l'ambiance couleur neutre et les traces de sang
- les effets sonores industriels

[507] Le Personnage interprété par Jim Carrey dans ce film est obsédé par le nombre 23.

Figure 209 - Générique de *30 Days of Night*

30 Days of Night

Réalisateur: David Slade

Année : 2007

Concepteur : Nic Benns de *Momoco*

Genre : Horreur

Éléments importants :

- l'exploration littérale et métaphorique du thème d'horreur du film.
- de très gros plans
- les images de photos abîmées, déchirées ou brûlées
- des objets brisés, étranges et méconnaissables
- l'ambiance sombre
- les couleurs neutres presque en noir et blanc

Figure 210 - Générique de *The Reaping*

The Reaping

Réalisateur : Stephen Hopkins

Année : 2007

Concepteur : Danny Yount

Genre : Horreur, thriller[508]

Les éléments marquants :

- des images marcos qui s'approchent à l'abstraction[509]
- de très gros plans de grenouilles, de sauterelles, de mouches et de sang …
- l'effet de saut d'images
- le style montage déstabilisant, irrégulier et rapide
- des photographies intégrées illisibles
- l'ambiance couleur dans les tons vieillis
- la musique industrielle

[508] Ce film représente des phénomènes naturels étranges qui commencent à se produire dans une petite ville. Ces phénomènes ont de fortes similitudes avec les dix plaies bibliques.
[509] Il reflète en effet l'approche scientifique du personnage principal et le scepticisme initial à l'égard des phénomènes mystérieux qu'il étudie.

Figure 211 - Générique de *El Búfalo de la Noche*

El Búfalo de la Noche

Réalisateur : Jorge Hernández Aldana

Année : 2007

Concepteur : Rogier Hendriks

Genre : drame

- l'ambiance sombre
- la couleur dans les tons vieillis et neutres et presque noirs et blancs
- des plans détaillés (d'un Buffalo noir et une scène du tatouage retiré des images filmiques)
- l'effet sauts d'image
- des plans abstraits

Figure 212 - Générique *de The Thing (unofficial)*

The Thing (unofficial)

Réalisateur : Matthijs van Heijningen Jr.

Concepteur : Krystian Morgan

2009

Genre : Science fiction horreur

Les éléments marquants :

- l' ambiance sombre
- l'ambiance couleur dans les tons vieillis et neutres
- l'effet de lumière instable qui clignote
- de très gros plans : des insectes, des éléments illisibles
- des plans qui s'approchent de l'abstraction
- Des manuscrits superposés sur les éléments qui passent rapidement et donnent un effet de pellicule grattée en les perturbant[510]
- l'image de la main comme seul élément humain (avec d'étranges mouvements représentant de la souffrance)

[510] Par ailleurs, le style de la typographie se rapproche plutot de celui de *The Island of Dr. Moreau* avec les traits qui connectent les lettres et dans la maniere dont les mots sont cinétiques.

Figure 213 – Générique de *Blackstone* (série télévisée)

Blackstone (série télévisée)

Réalisateur : Ron E. Scott

Année : 2011

Concepteur : Sous la direction de Steve Seeley dans Studio Dialog

Les éléments marquants :

- l'ambiance sombre
- l'ambiance couleur dans les tons vieillis et neutres
- l'effet de pellicule abîmée et de vieux film
- le montage irrégulier

Conclusion

Sous la forme d'une séquence prise en vue réelle, d'un dessin animé traditionnel ou numérique, d'une forme abstraite, d'un pastiche entre techniques classiques ou ultramodernes ou bien même d'une simple liste de noms en lettres blanches sur fond noir, le générique remplit bien plus que la simple fonction de mettre en valeur l'équipe de production et de réalisation d'un film. Le générique d'ouverture est son sas d'entrée : le public y passe obligatoirement. Grâce aux indices du genre et à d'autres éléments typographiques, sonores, visuels, symboliques, savamment mis en scène, le spectateur accède au récit et à son ambiance. Pourtant, il fut un temps où un générique d'ouverture était limité au titre du film et considéré comme un élément purement informatif. L'évolution des formes cinématographiques a permis de lui donner une place et une attention particulière jusqu'au point de devenir parfois une sorte de « film dans le film », un espace à la fois autonome et répondant aux attentes et aux exigences administratives de la production du film.

L'industrie du cinéma a assez rapidement compris cet enjeu et s'est dotée des moyens artistiques et techniques nécessaires, notamment en faisant appel au savoir-faire d'artistes de la taille de Saul Bass et plus tard Maurice Binder, Ferro, Kyle Cooper et bien d'autres. Ceux-ci, auparavant sollicités pour les titres, les logos, les affiches, deviennent les collaborateurs indispensables pour penser la mise en scène d'une séquence cruciale à la réussite d'un film. Désormais il ne s'agit plus simplement de présenter de manière efficace les informations sur les participants du film ou encore de repérer les éléments visuels et sonores exemplaires pour en faire un bref montage. L'objectif est de parvenir à la réalisation d'une œuvre à part entière, ni extérieure ni intérieure au film lui-même. Pour ce faire, ces artistes amènent au cinéma leurs compétences et leur sensibilité résultant de leur expérience dans un domaine en marges du cinéma : les arts graphiques. En retour, ces derniers, au contact avec le monde du cinéma, se renouvellent et découvrent ou redécouvrent des techniques cinématiques négligées : la stop-motion, la motion capture, le design d'animation classique, le cut-out, la Start-cut … et le montage cinématographique lui-même. Les artistes doivent, de plus, penser leur création graphique en relation à la musique, à l'esthétique particulière du dessin animé ou encore de la photographie. C'est sur le terrain de la *praxis* que le croisement de pratiques intermédiales s'est réalisé en tant que choix esthétique, mais aussi nécessité. Aujourd'hui la conception du

générique bien intégré au milieu des images filmiques est une composante essentielle de l'art graphique ainsi qu'une forme importante d'activité pour les grands artistes issus de cette formation. Elle est devenue source d'inspiration des publicités et du clip musical, des sites internet : elle est l'un des principaux indicateurs du style visuel contemporain dans le graphisme cinétique. Néanmoins, de nos jours, on observe trois tendances : le générique graphique quasiment autonome du film lui-même ; le générique narratif qui prend la forme de la séquence d'ouverture du film ; le générique hybride mêlant des élements graphiques et des éléments du film.

Ce constat était le nôtre au moment où nous avons entamé nos recherches en vue de cette thèse de doctorat et pour ce sujet qui nous interpellait tout particulièrement. Notre regard était, en effet, d'une part « intérieur » étant nous-mêmes concernés par une pratique et une formation de graphiste et par la-même « extérieur ». Il a fallu tout d'abord pendant ces années enrichir nos connaissances dans le domaine du cinéma, notamment sur l'histoire et la théorie du cinéma, sur les méthodes de l'analyse filmique. De surcroît, nous avons dû nous confronter à deux autres langues étrangères : le français pour les recherches et la rédaction ; l'anglais pour les références bibliographiques, incontournables et bien plus nombreuses. Seulement après cette étape, il nous a été possible de revenir à notre axe principal : la typographie, axe assez inexploré dans le domaine des études cinématographiques et pour lequel nous nous considérions plus compétentes. D'où la nécessité de commencer notre investigation par étapes : l'archéologie, les définitions, les fonctions et formes de mise en scène du générique avant de passer à une étude plus approfondie sur la typographie et les apports de Kyle Cooper.

Au terme de ces recherches, la première étape a permis de découvrir les liens profonds entre images en mouvement et les arts graphiques. Les plaques de titres de la lanterne magique avaient les mêmes fonctions et les mêmes types d'ornements esthétiques que l'on retrouve, peu après, pour le premier photogramme d'une vue cinématographique ou encore la plaque de verre précédant le film projeté. On pourrait rappeler les *titulus* utilisés pour les vitraux ou la peinture en plusieurs tableaux, néanmoins ce sont bien les plaques-titres des lanterne magique et les pantomimes lumineuses d'Émile Reynaud qui pourraient être considérées comme les ancêtres directes du générique de film, car également *projetées* sur un écran et par *transparence*.

Lorsque dans les années 1900-1908 le générique se limitait aux cartons d'ouverture avec le titre et le logo du producteur, non seulement les premières tentatives d'animation du titre ont eu lieu (notamment pour *Humorous Phases of Fanny Face*, James Stuart 1906), mais

les symboles typographiques et les motifs décoratifs deviennent un standard de la série des films Max Linder et de Gaumont en général, ou encore pour ceux d'Edwin S. Porter. Entre-temps, les savoir-faire des arts graphiques sont exploités pour les sous-titres, les affiches, les livrets illustrés, les programmes. Nous avons pu identifier un tournant important vers la fin des années 1910 : les interprètes et les réalisateurs vont progressivement exiger leurs noms dans les génériques. Cela engendre des génériques plus longs, plus élaborés, car constitués de plusieurs photogrammes d'ouverture. Pour la première fois les noms des dessinateurs de titres affleurent dans une histoire du cinéma qui laisse bien souvent dans l'ombre les « petites mains » : celles de Frank E. Woods qui a assuré la plupart des titres pour les films de D.W. Griffith ou encore Jack Jarmuth qui a œuvré entre la fin des années 1910/1920. Ce tournant dans l'histoire du générique au cinéma s'explique avant tout par le passage au format long-métrage : les scénarios se complexifient et par conséquent la mise en scène et le nombre de collaborateurs, parmi lesquels le réalisateur qui désormais revendique que son nom soit bien placé. Très rapidement tous les participants seront mentionnés et on passe ainsi du simple plan d'ouverture fixe avec peu d'informations et donc d'une durée très courte, aux plans d'une durée d'une minute, voire plus.

Les années 1920 sont celles de la maturité du cinéma avec toutes ses techniques de mise en scène codifiées et établies, dont le montage, essentiel au graphisme cinétique. Par ailleurs, c'est également à cette époque que le graphisme subit des évolutions artistiques sous l'impulsion de son industrialisation[511] et du développement des techniques de reproduction en série. Les arts graphiques se rapprochent désormais d'une forme aujourd'hui familière.

Au cinéma, la typographie du titre des films devient de plus en plus soignée et occupe une place centrale dans la mise en scène des génériques : elle s'affirme parmi les flous, les fondus enchaînés, les déformations optiques, les jeux de lumière et d'ombre, les mouvements de caméra, les éléments du décor, etc., comme nous avons pu le constater pour *El Dorado* de Marcel L'Herbier (1921).

L'arrivée du cinéma sonore marque un deuxième tournant avec l'apport fondamental de la musique et de la voix, exploité dès 1930 par Fritz Lang ou encore Sacha Guitry, développé pleinement plus tard par Orson Welles, Jean-Luc Godard, François Truffaut, entre

[511] Voir à ce sujet : Yves Deforge, *Le graphisme technique : son histoire, son enseignement*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1981, pp. 115-118.

autres, et devenu de nos jours presque banalité si l'on fait abstraction des recherches formelles plus poussées du Sound design.

D'une manière générale, à partir de cette époque les génériques se présentent comme une introduction au récit et pas simplement comme une indication des participants au film : le cap de la forme primitive à celle moderne est définitivement passé.

Suit une élaboration du texte écrit plus recherchée grâce au savoir-faire de concepteurs spécialisés dans la peinture, dans l'art de la typographie et les techniques du cinéma d'animation, désormais tournés vers le métier de la conception du générique.

Pourtant d'une manière générale, malgré les innovations, les textes des crédits et les images de fond ne sont pas étroitement métissés et le style de la mise en pages des mots reste encore assez classique. Si des pratiques plus inventives ont bien eu lieu, elles étaient limitées à une production soit expérimentale soit, au contraire, à gros budget permettant le recours aux technologies de trucage optique. Nous avons cité les animations ingénieuses de Norman McLaren avec ses techniques mixtes (grattage de pellicule, peinture, prise de vue réelle, stop-motion, dessin animé), mais également les films phares des années 1940, dont *Citizen Kane* d'Orson Welles avec son fameux générique d'ouverture qui deviendra un modèle à suivre, y compris pour les blockbusters de bien des décennies suivantes.

L'arrivée de la couleur aurait pu apporter une matière supplémentaire à l'esthétique des génériques et supplanter définitivement le noir et blanc. Nous sommes finalement arrivés à la conclusion que le simple blanc sur fond noir demeure le modèle idéal, même encore aujourd'hui puisque nombre de concepteurs (si ce n'est tous) parviennent à créer des génériques très efficaces et artistiques intéressants en utilisant des caractères blancs sur fond noir. A la fin des années 1950, les fonctions, les formes et les typologies du générique de film sont fixées et paradoxalement elles ne vont pas beaucoup évoluer, même après l'arrivée des techniques numériques. Il faut souligner qu'à partir de ces années et cela jusqu'aux années 1990, le générique de film, tout comme les arts graphiques, connaîtra un développement artistique sans précédent sans doute sous l'impulsion des grands cinéastes de l'époque, de la génération des cinéastes-cinéphiles qui a suivi (tant en Europe aux États-Unis), mais aussi de célèbres graphistes.

Dans ce panorama diachronique, nous avons fait le choix de porter l'attention sur trois éléments dépassant le cadre chronologique : le savoir-faire de certains artistes comme Saul

Bass et Kyle Cooper ; la typographie, en particulière celle des titres ; et enfin la typologie avec ses divers modèles-clichés.

Du générique « classique » au générique-film

Saul Bass en assure de la transition. Son œuvre traverse les générations, son savoir-faire reste une référence absolue et inclassable pendant plus de 40 ans : il a œuvré pour le cinéma entre 1954 et 1995, pour une cinquantaine de films, et pour des cinéastes allant d'Otto Preminger, Billy Wilder, Alfred Hitchcock en passant par Stanley Kubrick et Martin Scorsese. Bass s'est emparé des expériences formelles des avant-gardistes afin de les adapter aux formes qui se voulaient pourtant « classiques ». Ses génériques intègrent textes et motifs graphiques en mouvement créant une véritable oeuvre pour le film, principe adopté par la suite par Maurice Binder, Pablo Ferro, Friz Greleng, David H. DePatie, Robert et Richard Greenberg et plus tard par Kyle Cooper, Danny Yount, David Milch, Kook Ewo, etc.

C'est un fait : depuis Saul Bass, le générique esthétiquement réussi est celui qui propose une interprétation du film à travers des motifs dépassant la diégèse et qui cherche plutôt à établir l'ambiance et le caractère visuel et sonore du film. Ces génériques offrent ainsi un moment de plaisir visuel et sonore au spectateur et pas simplement une liste de noms. Si l'héritage de Bass est si important, c'est aussi en raison du fait qu'il a su transposer au cinéma le langage du *graphisme statique* et certains usages publicitaires à travers des techniques variées : des dessins à l'encre ou à la plume mêlés ou juxtaposés à des documents statiques (photos, illustrations découpées dans des catalogues ou des livres ou encore des journaux…) et des images animées. Il parvient à créer, pour chaque film, un thème graphique personnalisé comprenant un logotype et un symbole transposable et utilisable en tant qu'image fixe ou animée. De cette façon, Saul Bass a participé à la redéfinition du métier de concepteur de générique en tant que nouvelle branche des arts graphiques. Par la suite, beaucoup de graphistes ont évidemment suivi sa voie que l'on peut résumer en ce principe : *la maîtrise des images fixes introduites dans une forme par essence en mouvement : le cinéma*. Le courant initié par lui a été si puissant que, presque tous les génériques marquants des années entre 1950 et 1970 ont été profondément influencés par son style. Après la « leçon » de Saul Bass, une nouvelle génération de concepteurs de générique s'impose à la fin des années 1980 : elle maîtrise les nouvelles techniques numériques, mais elle a été également formée à celles traditionnelles. Ce qui explique, peut-être, la tendance aux génériques hybrides que nous avons analysés dans cette étude, par exemple les effets visuels et le style typographique de

Kyle Cooper dans *Se7en* (David Ficher, 1995) effectués sur la base de techniques traditionnelles et reproduites en numérique.

L'analyse particulière de ce générique a permis à la fois de mesurer l'héritage de Saul Bass sur la génération de Cooper ainsi que d'en déterminer les apports nouveaux. Le style inimitable de Bass s'attachait, soit à retranscrire de manière très graphique la thématique principale du film, soit à caractériser des traits des personnages. Les dimensions narrative et graphique sont donc entremêlées. Kyle Cooper procède de la même manière, mais en plaçant son œuvre entre la séquence d'ouverture du film et celle qui suit et surtout faisant appel aux moyens cinématographiques. Sa mise en scène, bien éloignée de l'abstraction et du graphisme caractérisant Bass, reflète parfaitement le récit noir autour de l'esprit et l'univers d'un meurtrier. La musique stridente, les images à la fois poétiques et déstabilisantes, la typographie volontairement sale, dispersée et tremblante, les effets de sauts d'image, le montage saccadé, des filtres de couleurs jouant sur les codes du film noir, synthétisent les caractéristiques du genre horreur et sont ici rassemblés dans un générique qui depuis est devenu un modèle pour d'autres, comme nous l'avons vu dans la dernière partie de cette thèse.

Par ailleurs, si ce générique a une place importante dans l'histoire du générique de film c'est également en raison de son autoréflexivité. Le meurtrier est montré très méticuleux seulement à travers ses mains et en pleine création : il coupe, colle, développe des photos, écrit, enlève, surligne, coud, et tout cela d'une façon plutôt chirurgicale. Nous pouvons comparer ses gestes à l'acte même du travail du graphiste. Les outils utilisés par le meurtrier sont étrangement semblables à ceux du graphiste. Sous cet aspect on peut même dire qu'il est en quelque sorte un autoportrait de Cooper qui prend la place du meurtrier pour détruire le passé de la conception du générique du film et dépasser ainsi le graphisme illustratif et structural de Saul Bass. Désormais le créateur du générique s'approprie et revendique les outils du cinéma : le découpage et le montage. Avec *Se7en*, effectivement on peut dire que le graphisme dans les génériques ne sera plus seulement au service du film, mais devient un terrain de réflexion en soi, s'affranchissant des arts appliqués traditionnels.

La typographie cinétique

La typographie est l'un des éléments essentiels du générique du film, pourtant bien souvent négligée, car considérée généralement comme un simple paramètre textuel. Or,

comme l'a affirmé Nicole de Mourgues, l'écriture au cinéma se fait image et « peut faire sa place à l'écran de différentes manières »[512]. Pour tenter de combler cette lacune, nous avons tout d'abord présenté le développement de la typographie à travers ses systèmes de classification des polices de caractère, son rapport au cadre de la page, ses fonctions. Nous avons ensuite étudié ses formes à l'écran. Ici, la contrainte principale réside dans le flux ininterrompu du son et d'images animées et le texte a dû s'adapter à la spécificité de la projection sur grand écran. Dans ce contexte, en revanche, la typographie aura bénéficié des apports du mouvement dans l'espace et dans le temps pour repenser ses formes : les lettres statiques commencent alors à bouger, à se déplacer, à se transformer. Ainsi, si le cinéma a intégré les possibilités expressives que la typographie recèle, il lui a aussi permis de renouveler cet art de disposer les lettres. Des caractères dessinés dans le cadre d'une création de lettrage pour un film sont devenus des polices de typographie adaptées pour d'autres supports (publicité, pochettes de disques, etc.). Ainsi, nombre de titres de films « logotypés » (*The Man with the Golden Arm, Batman, Mission impossible, Harry Potter, Matrix*) sont une source d'inspiration pour les typographes à la recherche de nouvelles polices chargées de sens.

Tout comme l'image, la forme des caractères écrits a la capacité de véhiculer plusieurs sens. C'est donc pour cette raison que nous avons essayé d'étudier la connotation et « personnalité » des caractères typographiques. Nous avons analysé l'exemple particulier de la conception de titre du film à travers un panorama allant de 1910 aux années 2000. Nous en avons conclu que si, sans aucun doute les typographies ont évolué, force est de constater que des formes déjà très anciennes resurgissent régulièrement jusqu'à devenir des clichés marquant un genre précis (tel le western), ou encore le style d'un cinéaste (comme nous l'avons constaté pour Woody Allen et Roman Polanski). Nous avons même observé à la fin des années 1990, pourtant période de passage au numérique, une sorte d'hommage aux différentes périodes de la typographie au cinéma par la création de titres suggérant, par exemple, les formes et couleurs des années 1960, les comédies de mœurs des années 1950, les séries B, ou encore les caractères sobres sur fond noir renvoyant à un certain classicisme.

Même constatation pour les typologies des génériques d'ouverture. Leur classement d'après la technique de mise en œuvre (types de mouvement de caméra, surimpression, etc.), ou en fonction de leur mise en scène avec d'autres éléments visuels du film (livre, bâtiments,

[512] Nicole de Mourgues, *Op. cit.*, p. 100.

drapeaux, etc.) révèle une filmographie qui va de la fin des années 1920 à nos jours et qui comporte aussi bien des films d'auteur que des blockbusters : le générique-livre ; le générique-passage ; le générique-drapeau ; le générique-décor ; le générique écriture ; le générique-motif ; le générique-incrustation font toujours recette en dépit des possibilités offertes par les techniques numériques. Faut-il y voir le « *me-tooisme* » « par lequel les clients veulent répéter une solution qui a fonctionné dans le passé pour quelqu'un d'autre »[513] proposé par Steve Curran ? Comment se passer des clichés ? Il n'y a peut-être pas là le meilleur moyen pour « rendre les informations en un art en soi »[514] comme le suggère Kyle Cooper ?

De facto, les techniques numériques recyclent les vieilles recettes. Les formes complexes créées par les pionniers sont désormais plus faciles à reproduire ; les effets spéciaux, autrefois limités aux films à gros budget, sont devenus plus accessibles grâce aux coûts plus réduits. Le renouvellement de la conception des génériques de films peut-il venir de la 3D ? Pour le moment, les films réalisés avec cette technique présentent, somme tout, des génériques dans la forme classique de la séquence d'ouverture : au noir pour *Mad Max : Fury Road* (George Miller, 2015) et *Avatar* (James Cameron, 2009), *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) ; plongée sur la ville de Paris pour *Hugo Cabret* (Martin Scorsese, 2011).

Par ldes techniques numériques communes, les relations entre arts graphiques et cinéma sont plus que jamais soudées : l'ordinateur est leur machinerie commune pour l'image de synthèse, la typographie cinématique, l'animation en 2D ou 3D, le coloriage, le compositing, le montage, etc. Pourtant, à l'état actuel de nos investigations nous n'avons pas constaté un renouvellement des formes significatif, spécifique au cinéma et aux arts graphiques numériques. Kyle Cooper explique que « beaucoup des innovations dans le design d'imprimé et la vidéo ont mis du temps pour entrer dans la conception des génériques principaux, mais je pense que ça va changer. »[515] Faut-il attendre la génération de graphistes 100%en numérique et 100% en relief ?

Certes, le générique d'ouverture, au-delà du film auquel il est rattaché, témoigne de la touche esthétique d'un réalisateur. Certains parmi eux exigent un style particulier ou préfèrent des polices de types spécifiques marquant toute leur œuvre. D'autres encore soutiennent la

---

[513] Steve Curran, *Motion Graphics: Graphic Design for Broadcast and Film, op.cit.,* p.129.
[514] David Robbins, Judith Salavetz, Kyle Cooper, *Motion by Design,* London, Laurence King Publishers, 2006, p.16.
[515] Robin Lynch, « Kyle Cooper/Imaginary Forces. » *I.D. Magazine.* Jan.1997, p. 58.

suppression du générique pour favoriser l'entrée directe dans le rythme du film et renvoyer au générique de fin l'obligation de nomination des participants. L'on pourrait déplacer la question ci-dessous du côté des cinéastes. Cette étude a volontairement porté son attention sur un savoir-faire qui demeure dans l'ombre non seulement du cinéaste, mais également du chef-décorateur, du monteur, du directeur de la photographie, etc. Or, si chaque composant d'un film dans son ensemble est pertinent pour le succès de l'œuvre, il faut remarquer que le générique demeure en marge de l'œuvre cinématographique. Est-ce la raison pour laquelle en dépit de la reconnaissance que les artistes et praticiens lui accordent, de l'engouement d'un public de fans s'exprimant dans les réseaux sociaux, en France le générique de film continue à être sous-estimé, notamment par les ouvrages consacrés à l'analyse filmique ? Après les recherches pionnières réalisées au début des années 1990 par Nicole De Mourgues, suivies de celles d'Alexandre Tyski et Laurence Moinearau (autour de 2007), l'intérêt pour le générique de film s'est atténué ou déplacé vers le générique des séries télévisuelles.[516] Le statut hybride du générique, ni à l'intérieur ni à l'extérieur du film, semble s'être accentué, paradoxalement, depuis qu'il a reçu ses lettres de noblesse. Néanmoins, nous espérons par cette étude lui avoir donné la place qu'il mérite.

[516] Bon nombre d'ouvrages portant sur ce sujet laissant un place importante au générique, voir principale : Eric Vérat, *Générique ! Les séries américaines décryptées*, Lyon, Les Moutons Électriques, 2012.

1) Ouvrages sur le générique du film

Boneu Antonio, **Solana Gemma**, *Uncredited*, Barcelona, Index Book, 2007

Curran Steve, *Motion Graphics: Graphic Design for Broadcast and Film.* Gloucester, Massachusetts, Rockport Publishers, 2000

De Mourgues Nicole, *Le générique du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1994

Inceer Melis, *An Analysis of the Opening Sequence in Film,* University of Pennsylvania, 1997

Krasner Jon S., *Motion graphic design: applied history and aesthetics,* Boston, Londres, Focal Press, 2008

Moinereau Laurence, *le générique de film : De la lettre à la figure,* presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009

Tylski Alexandre, (Collectif dirigé par A.Tylski) *Les Cinéastes et Leurs Génériques,* Paris, L'Harmattan, 2008

Tylski Alexsendre, *Le générique de cinéma histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008

Articles :

Haskin Palema, « Saul, Can You Make Me a Title? », Entretien avec Saul Bass, pour *Film Quarterly*, automme 1996

Benenson Laurie Halpern, «The New Look in Film Titles: Edgy Type That's on the Move. » *New York Times*, 24 Mars, 1996

Blanchard Gérard, « Saul Bass : générique et film », *communication et langages,* n° 40, 4ème trimestre, 1978.

Boxer Sarah, « Film Titles Offer a Peek at the Future in More Ways Than One », *The New York Times,*22 April 2000

Dewolf Linda, « Reviewed work », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 5, n° 3, 1995

Dorfsman Louis, « Film Titles and Captions », *Graphis/Film & TV Graphis 2,* 1976

Génin Bernard, « Saul Bass, dessinateur (et cinéaste) américain le génie du générique », *Télérama*, 25/11/2000

Hall Peter, « Opening Ceremonies: Typography and the movies, 1955-1969 », Dans Mark Lamster, *Architecture and film,* Princeton Architectural Press, New York, 2000

Herpe Noël, « Les génériques de Guitry Voulez vous jouer avec moâ ? », *Positif*, n° 411, Mai 1995

Kirkham Pat, « Looking for the simple idea », *Sight and Sound*, n° 2, février 1994

Lee Davies Adam, «feature: Better than the film? » *Creative Review*, aout 2009

Mcg. Robert, « Saul Bass, 75, Designer, Dites; Made Art Out of Movie Titles », *The New York Times*, 27 April, 1996.

Saada Nicolas, « Saul Bass, l'art de l'ouverture », *cahiers du cinéma*, n° 504, juillet / août 1996

Sauvaget Daniel, « Les génériques chez R. W. Fassbinder : De la calligraphie au récit », *Les cinéastes et leurs génériques*, (collectif dirigé par Alexandre Tylski, Paris, Harmattan, 2008

Temps Frédéric, Entretien avec Saul Bass, réalisé par téléphone le 16 Sept. 1993, *Cinéphage,* n° 15, Nov/Déc 1993

Tylski Alexsendre, « le générique au cinéma Regard sur un « lieu fantome » », *positif*, n° 504, février 2006

Tylski Alexsendre, « Le « split-screen » audiovisuel. Contemporanéité(s) d'une figure », *Positif,* n. 566, 2008

Vincines-Villepreux Alice, « Les génériques chez Tim Burton : Poétique et poiétique des commencements », *Les cinéastes et leurs génériques,* Paris, L'Harmattan, 2008

Mémoire et thèse :

Dupuis Joachim, *Les gestes de Saul Bass : une vision du générique,* Thèse soutenue en 2013 à l'Université Paris 8

Dutrieux Lionel, *Typographie & cinéma*, Mémoire Master pour l'INSAS, Bruxelles, 2009-2010

Inceer Melis, *An Analysis of the Opening Sequence in Film,* Mémoire (BA), University of Pennsylvania, 2007

Yu Li, *Typography in Film Title Sequence Design*, Mémoire master, Lowa state university, 2008

2) Ouvrages spécialisés sur Kyle Cooper

Codrington Andrea, *Kyle Cooper,* London, Yale University Press, 2004

Articles :

Gibson Jon M., « The Dark Genius of Kyle Cooper. » *Wired,* June 2004

Lynch Robin, « Kyle Cooper/Imaginary Forces. » *I.D. Magazine,* Jan.1997

3) Ouvrages généraux sur le cinéma :

Adorno Théodor et Eisler Hans, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972

Aumont Jacques, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2005

Aumont Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1990

Azéma Marc, *la Préhistoire du cinéma : Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Paris, éditions Errance, 2011

Bassan Raphaël, *Le Cinéma et abstraction,* Paris, Paris Expérimental, 2007

Bessy Maurice, *Les truquages au cinéma,* Paris, éditions Prima, 1951

Bordwell David, Staiger Janet et Thampson Kristin, *The Classical Hallywood cinema: film style & mode of production to 1960*, Londres, 1988

Bourget Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005

Bouzereau Laurent, *James Bond l'art d'une légende du story-board ou grand écran*, Paris, Flammarion, 2006

Brenez Nicole, Lebrat Christian (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française - Mazzotta, 2001

Brownlow Kevin, *The parade's gone*, Berkeley, University of California Press, 1986

Briselance Marie-France et **Morin Jean-Claude**, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010

Chaume Fredreric, *Audiovisual Translation : Dubbing*, Manchester, St.Jerome, 2012

Clair René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1970

Chion Michel, *L'Ecrit au cinéma,* Paris, Armand Colin, 2013

Deslandes Jacques, *Histoire comparée du cinéma, tome 1 : de la cinémathèque au cinématographe 1826-1896*, Paris, Casterman, 1966

Gardies René (Sous la direction) et **Marie Michel** (Préface), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, 2007

Gaudreault André et Jost francois, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990

Gili Jean, préface in : Maurizio Baroni, *Platea in piedi*, vol. 1, 1959-1986, Bolelli Editore, 1995

Godard Jean- Luc, *Jean- Luc Godard par Jean- Luc Godard*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1985

Grainge Paul, *Brand Hollywood: selling entertainment in a global media age*, Taylor &Francis, New York, 2008

Hamus-Vallée Réjane, *Les effets spéciaux,* Paris, Cahiers du cinéma, Les Petits Cahiers, 2004

Honthaner Eve Light*, The Complete Film Production Handbook*, Focal Press, Oxford, 2010

Jeancolas Jean-Pierre, Meusy Jean-Jacques, Pinel Vincent, *l'auteur du film : Description d'un combat,* Arles, Coédition : Institut lumière /Actes sud, 1996

Kagansky Nina, *Titra film*, *Une chronique cinématographique et familiale*, Titra Film, 1995

Leutrat Jean-Louis et Liandrat-Guigues Suzanne, *Les Cartes de l'Ouest un genre cinématographique : le western*, A. Colin, Paris, 1990 (coll. Cinéma et audiovisuel)

Lissa Zofia*, Ästhetik der Filmmusik*, Henschel, Berlin, 1965

Lonjon Bernard, *Emile Reynaud : le véritable inventeur du cinéma*, Paris, Editions du Roure, 2007

Lyotard Jean-Francois, *Discours figure,* Paris, Klincksieck, 1971

Mannoni Laurent et Pesenti Campagnoni Donata, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de Cinéma*, Paris, La Martinière/La Cinématèque française, 2009

Marie Jean-Claude*, Quand le film se fait musique*, Paris, L'Harmattan, 2007

Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma,* Paris, Klincksieck, tome I, 1968

Metz Christian*, L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris Méridiens Klincksieck, 1991

Moine Raphaëlle, *Les Genres du cinéma,* 2e édition, Paris, Armand Colin cinéma, 2008

Noverre Maurice, *La Vérité sur l'invention de la projection animée, Émile Raynaud, sa vie et ses travaux*, Brest, pour l'auteur, 1926

Odin Roger, *De a fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000

Ondaatje Michael, *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film,* Bloomsbury Publishing PLC, Londre, 2002

Read Paul, Meyer Mark-Paul, *Restoration of motion picture film,* Butterworth-Heinemann, Oxford, 2000

Rebello Stephen, *Alfred Hitchcock and the Making of « Psycho »*, London, Boyars, 1990

Sitney P. Adams, *Visionnary Film the American Avant-garde*, NewYork, Oxford University Press, 1974

Tacchella Jean Charles, *L'Auteur du film description d'un combat,* Arles, Coédition : Institut lumière/Actes sud, 1996

Toulet Emmanuelle, *Cinématographe, invention siècle*, Collection Découvertes, Paris, Gallimard, 1988

Trumbull Douglas, Entretien avec Pascal Pinteau, *Effets spéciaux*, Genève, Minerva 2003

Turner Graeme, *Film as social practice*, London, Routledge, 1999

Articles :

Bagier Guido, « Deux industries-un seul but », *Machines parlantes et Radio, Phone-Ciné,* n°146, janvier 1932.

Baillon Jean-Francois, « le sujet à la lettre : les intertitres dans pas de larmes pour Joy /poor cow(1967) de Ken Loach », *le cinéma en toutes lettres : jeux d'écritures à l'écran*, (dir.) Nicole Cloarec, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2007

Beauvais Yann, « Free Radical », *Len Lye*, sous la direction de Jean-Michel Bouhours et Roger Horrocks, Paris, Centre Pompidou, 2000

Burch Noël « Un mode de représentation primitif ? », *Iris* n°1, vol.2 ; « Archive, document, fiction. Le cinéma avant 1907 », 1984

Carl Renée, « le dieu cinéma » (Extraits des *Souvenirs inédits* rédigés en 1935-36), *Gaumont, 90 ans de cinéma,* Paris, Ramsay, La cinématique française, 1986

Chion Michel, « Un art sonore, le cinéma », *Cinéma Essais,* Cahier du Cinéma, Paris, 2003

Delabastita Dirk, « translation and the Mass Media », dans Susan Bassnett et André Lefevre (dir.), *Translation, History and Culture*, Londres, Cassell, 1990

Desnos Robert, « Musique et sous-titres », *Cinéma*, André Tchernia, Gallimard, Paris, 1966

Dureau Georges, « Soignons le public », *Ciné-journal,* n°74, 16-22 janvier 1910

Gardies André, « le descriptif inaugural », dans *L'Incipit,* (dir.) Liliane Louvel, Poitiers, La Licorne, 1997

Henry Boris, « La Nomination filmique chez Tod Browning », *le cinéma en toutes lettres : jeux d'écritures à l'écran*, textes réunis sous la direction de Nicile Cloarec, Michel Houdiard éditeur, Paris, 2007

Horak Jan-Christopher, « La Première avant-garde cinématographique américaine », *De Marge de Hollywood : la première avant-garde cinématographique américaine* 1893-1941*,* Paris*,* Centre Pompidou, 2003

Kuntzel Thierry, « Le Travail du film », *Communication*, n° 19 : le texte, de la théâtre à la recherche, Paris, Le Seuil, 1972

Le Forestier Laurent, « Les Limites de l'analyse », *Théorème : cinéma des premiers temps, nouvelles contributions françaises*, vol.4, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 1996

Leutrat Jean-Louis, « Il était trois fois », *Revue belge du cinéma*, n° 16, été 1986

Levaco Ronald et Glass Fred, « Quia ego nominor Leo », *Le Cinéma américain,* analyse de films (Raymond Bellour ed.), tome I, Paris, Flammarion, 1980

Marie Michel, « Un film sonore, un film musical, un film parlant », *Muriel,* (ouvrage collectif de C. Bailblé, M. Marie, M. –C. Ropars) Paris, Galileé, 1974

Marie Michel et **Pailliez Rodolphe**, « La Lettre et le cinématographie : intertitres et autres mentions graphiques dans le cinéma muet », *La Revue du cinéma,* Image et son, n° 316, Avril 1977

Mortiz William, « Les Films de Len Lye dans le contexte du cinéma abstrait international », *Len Lye*, sous la direction de Jean-Michel Bouhours et Roger Horrocks, Paris, Centre Pompidou, 2000

Müller Jürgen E., « l'intermédiarité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », Silvestra Mariniello (dir.), *Cinémas : Intermédialité et cinéma,* Paris/Québec, Méridiens Klincksieck et Éditions Nota bene, 1999

Noguez Dominique, « La Musique au-dess(o)us du cinéma », *Musique Film*, Paris, Scratch/Cinémathèque française, 1986

Pisano Giusy, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », *1895*, Musique!, n°38, octobre 2002

Rabinovitz Lauren, « La Première avant-garde cinématographique américaine », *De Marge de Hollywood : la première avant-garde cinématographique américaine* 1893-1941*,* Paris*,* Centre Pompidou, 2003

Sabry Randan, « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique*, n°69, Paris, Seuil, février, 1987

Schefer Jean-Louis, « L'Homme ordinaire du cinéma »*,* Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980

4) Ouvrages généraux sur le graphisme

Cooper Kyle, Robbins David, Salavetz Judith, *Motion by Design,* London, Laurence King Publishers, 2006

Dabner David, Calvert Sheena et Casey Anoki, *Design graphique cours et ateliers,* Eyrolles, Paris, 2010

Donaldson Timothy, *shapes for sounds*, New York, Mark Batty Publishier, 2008

Drate Spencer, Robbins David, Salavetz Judith, *Motion by design*, London, Laurence King, 2006

Halas John et Herdeg Walter, *Film & TV Graphics An international survey of film and television graphics***,** Zurich**,** The Graphic Press**,** 1967

Herdeg Walter, *Film & TV graphics*, Zurich, The Graphic Depuis Press, 1976

Kinross Jost et Kinross Robin, *Designing Books: Practice and Theory,* Hyphen Press, Londres, 2003

Martel Frédéric, Mainstream Enquête sur la guerre globale de la de la culture et des médias, Paris, Flammarion, 2010

Meggs Philip, Type and Image: The Language of Graphic Design, New York, John Wiley & Sons, 1992

Myerson Jeremy, *Rewind: Forty Years of Design and Advertising,* New York, Phaidon, 2002

Krasner Jon, *Motion graphic design & fine art animation: Principles and practice*. Burlington, Elsevier, 2004

Schwenglar Oliver (Collection dirigée), *Affiches du 7e art* (le cinéma fransais a l'affiche), Paris, Henri Veyrier, 1988

Shaughnessy Adrien, *Graphic design user's manual*, Laurence King, Londres, 2009

Article :

Heller Steven, « Guerilla Graphics », *Eye*, n° 4, 1991

5) La typographie:

Ambrose Gavin et Harris Paul, *Les Fondamentaux de la typographie*, Paris, Pyramyd, 2010

Balius Andreu, *Typo-graphisme 2*, Paris, Pyramyd, 2003

Barber Ken, Dans *Lettrage & Typographie*, Paris, Pyramyd, 2009

Blackwell Lewis, *Type du 20e siècle*, Paris, Flammarion, 2004

Bringhurst Robert, *The Elements of Typographic Style* (2nd ed.), Washington, Hartley and Marks Publishers, 1996

Gottschall E.M., *Typographic Communication Today*, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts, Londres, 1989

Hutchings R.S., *Alphabet 1964*: *International Annual of Letterforms,* Birmangham, Angleterre, The Kynoch Press, 1964

Jubert Roxane, *Graphisme, Typographie, Histoire,* Paris, Flammarion, 2005

Kinross Jost et **Kinross Robin**, *Designing Books: Practice and Theory,* Hyphen Press, Londres, 2003

Kinross Robin, *Modern typography: An essay in critical history*, London, Hyphen Press, 1992

Lupton Ellen, *Thinking with Type,* Princeton Architectural Press, New York, 2004

Ovink Gerrit Willem, *Legibility atmosphere-value & forms of printing types*, Leiden, Netherlands, Sijthoff, 1938

Rabinowitz Tova, *Exploring typography*, Florence KY, Thomson Delmar Learning, 2006

Rault David, *Guide pratique de choix typographique,* Méolans-Revel, Atelier Perrousseaux, 2008

Richaudeau Francois et Binisti Olivier, *Manuel de typographie et de mise en page du papier à l'écran,* Paris, Retz, 2005

Shaughnessy Adrian, *Graphic design user's manual*, Laurence King, Londre, 2009

Siegrist Jean-Claude, *Classification des caractères*, Lausanne, Eracom, septembre 2008

Tschichold Jan, *The New Typography*, Berkeley, University of California Press, 1995

Vartanian Ivan, *Typo-graphics: The art and science of type design in context*, Switzerland; Hove, East Sussex: RotoVision, 2003

Willen Bruce et **Strals Nolen**, *Lettrage & Typographie,* Paris, Pyramyd, 2010

Woolman Matt (Auteur), **Allain Jean-François** (Traduction), *Typographie en mouvement,* Paris, Thames & Hudson, 2006

Woolman Matt et **Bellantoni Jeff** (traduit de l'américain par Isabelle Mennesson), *Typographisme* : *La lettre et le mouvement*, Paris, Thames & Hudson, 2001

Woolman Matt et **Bellantoni Jeff**, *Type in motion: Innovations in digital graphics*, New York, Rizzoli International Publications, 1999

Articles:

Brumberger Eva R., **«** The Rhetoric of typography: The persona of typeface and text **»**, *Technical Communication,* Mai, 2003

Rawsthorn Alice, « Mistakes in Typography Grate the Purists », *The New York Times*, November 15, 2009

6) L'animation

Beckerman Howard, *Animation: The Whole Story*, New York, Allworth Press, 2003

Clarens Bernard, *André Martin écrits sur l'animation 1*, Paris, Dreamland, 2000

Denis Sebastien (dirigé par Michel Marie), *Le cinéma d'animation,* Paris, Armand Colin Cinéma, 2007

Joubert-Laurencin Hervé, *La lettre volante Quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997

Lo Duca Giuseppe-Maria, *Le Dessin animé,* Paris, rééd. Edition d'aujourd'hui, 1982

Mosley Leonard, *Disney's World - A Biography by Leonard Mosley*, New York, Stein and Day

Russet Robert, *Experimental Animation: origins of a new art*, New York, De Capo Press, 1988

Willoughby Dominique, *Le Cinéma Graphique : Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numériqu*e, Paris, Textuel, 2009

Articles :

Benayoun Robert, « le Phénix de l'animation », *Positif*, n° 54-55, 1963

McLaren Norman, « Spécial animation », *Cinéma 57*, n° 14, Paris, 1957

Small Edward S. et **Levinson Eugene**, « Toward a theory of animation », *Velvet Light Trap,* 1989

Solomon Charles, « Toward a definition of animation », *The art of animation*, Los Angeles, AFI, 1988

7) Ouvrages sur la technique numérique

Couchot Edmond, *La Technologie dans l'art - De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998

Lemieux Philippe, *L'Image numérique au cinéma*, Montréal, Les 400 coups, 2002

Linzmayer Owen W., *Apple Confidential 2.0 : The Definitive History of the World's Most Colorful Company*, No Starch Press, San Francisco, janvier 2004

8) Dictionnaires

Les Belles affiches du cinéma 1910-1949 (Collectif), Paris, Editions ATLAS, 1986

Bescherelle Louis-Nicolas, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier Frères, 1856, 4e édition, tome 1

Dictionnaire de l'Académie française, Institut de France, 1832-*5,* 6e édition, tome 1

Greimas Algirdas Julien, et Courtés Joseph, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, tome 1, 1979

Passek Jean Loup, *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse, 2001

Pinel Vincent, *Dictionnaire technique du cinéma*, Armand colin, Paris, 2008

Petit Robert, 1989

Larousse de poche, 2006

Langford, 2005

9) Diverses

Balle Francis, *Les Médias*, Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, 2004

Grasdorff Gilles Van*, A la recherche de l'arche de Noé*, Presses du Châtelet, Paris, mars 2014

McLuhan Marshall, *Pour comprendre les médias*, traduction de Jean Paré, (Mame/Seuil, 1968), Points, Seuil, Paris, 1977

Montarnal Anne-Marie*, Adultes dyslexiques: des explications et des solutions,* Paris, Editions Tom Pousse, 2012

Ninio Jacques, *L'empreinte des sens*, *Perception*, *mémoire*, langage, Paris, Seuil, 1991

Articles :

Dehaene Stanislas (collective), « *Imaging unconscious semantic priming* », *Nature*, n° 395, 1998

Méchoulan Éric « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n°1 : naître, 2003

Michon, J., « Média », *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002

Nachez Michel, « Les créateurs d'images de synthèse : *communautés*, modèles économiques, processus d'auto-formation », *Communautés Virtuelles: La Société Terminale*, Collection Futurs Indicatifs, (dir.) Patrick Schmoll, Strasbourg, Néothèque, 2011

Sontag Susan, *Sur la photographie*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 2008

Teige Karel, « Malerei und Poesie », citée par Bettina Thiers dans « Penser l'image, voir le texte, L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature », *La Vie des idées*, 29 juin 2012

Articles en ligne :

André Jacques, *Courier, Histoire d'un caractère De la machine à écrire aux fontes numériques*, Janvier 2010, http://jacques-andre.fr/fontex/courier.pdf

Billard Quentin, *Le bon, la brute et le truand,* article publié sur Site de Musique de film, Cinezik.fr, 15 Aout 2014, http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=bon_brute_truand

Crider Michael, « *American Horror Story* opening credits are totally creepy » , *Screenrant.com*, 3 août 2011, http://screenrant.com/american-horror-story-opening-credits-mcrid-133840/

Dupuis Joachim, « Le générique comme stratagème allusif », *Signes, Discours et Sociétés*, 11 novembre 2013, http://www.revue-signes.info/document.php?id=3126.

Faustina Stephen, « Tetro & Faustina interwiew », *Art of The Title*, http://www.artofthetitle.com/2009/07/27/tetro/

Ferro Pablo, interview avec le site *We Love Your Names* : *l'art du générique*, *http://weloveyournames.com/fr/pablo-ferro*

François Michel, recueillis et traduits de l'américain par Alexandre Tylski « Origines du générique », *Cadrage /Arkhome,* Août 2007, www.cadrage.net/

Garrigues Juliette, « JARRE MAURICE - (1924-2009) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 novembre 2014. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/maurice-jarre/

Segura Jean dans *Libération culture*, 1997: http://www.liberation.fr/culture/1997/04/18/cinema-a-la-cinematheque-cloture-ce-soir-de-la-petite-histoire-de-l-abstraction-geometrique-avec-le-_202370

Simonson Mark, « Typecasting : The Use (and Misuse) of Period Typography in Movies », *MS Studio*, http://www.ms-sudio.com/Typecasting.html

Thorsten Fleisch, interview avec Tom Kan, *Art of the Title*, http://www.artofthetitle.com/title/enter-the-void/

King Emily « Taking Credit: Film title sequences, 1955-1965 », 2004 , Interview avec Kyle Cooper *Forget the Film, Watch the Titles*, 2009, http://www.watchthetitles.com/articles/00170-kyle_cooper_interview_pt_1_2

Marinie Michel, « Une histoire du cinéma », https://sites.google.com/a/ebasics.net/top-cinema/histoire.

Martin André, « Cinéma d'Animation », *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/

« *Put a Panther in Your Tank* », Time Magazine, 1er October 1965, http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,834449,00.html

Online Etymology Dictionary, http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://www.etymonline.com/index.php?term=John+Doe&title=%C3%A9tymologie%20de%20John%20Doe

Références des films cités

À bout de souffle, Jean-Luc Godard (1960)
Abraham Lincoln, Griffith (1930)
The Abyss, James Cameron (1989)
A Clockwork Orange, Stanley Kubrick (1997)
A Colour Box, Len Lye (1935)
Across the Wide Missouri, William A. Wellman (1951)
Adaptation, Spike Jonze (2002)
A Day at the Races, Sam Wood (1937)
Adieu Philippine, Jacques Rozier (1963)
Adrienne Lecouvreur, Marcel L'Herbier (1938)
The Adventures of Prince Achmed, Lotte Reiniger (1926)
The Adventures of Sherlock Holmes, Alfred L. Werker (1939)
Advise & *Consent,* Otto Preminger (1962)
A Fistful of Dollars, Sergio Leone (1964)
L'Âge d'or, Luis Buñuel (1930)
The Age of Innocence, Martin Scorsese (1993)
A History of Violence, David Cronenberg (2005)
A Letter from Bataan, WIlliam H. Pine (1942)
Alice in Wonderland, Norman Z. McLeod (1933)
Alien, Ridley Scott (1979)
All the President's Men, Alan j. Pakula (1976)
Allures, Jordan Belson (1961)
Amarcord, Federico Fellini (1973)
American Beauty, Sam Mendes (1999)
A Midsummer Night's Dream, William Dieterle et Max Reinhardt (1935)
Anaemic Cinema, Marcel Duchamp (1926)
Anatomy of a Murder, Otto Preminger (1959)
A Night at the Opera, Sam Wood (1935)
An Intercourse, Stan Brakhage (1959)
Annabelle, John R. Leonetti (2014)
L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais (1961)
Annie Hall, Wooy Allen (1977)
Annie Oakley, George Stevens (1935)
Apocalypse Now, Francis Ford Cappola (1979)

Appaloosa, Ed Harris (2008)

L'Arroseur arrosé , Louis Lumière (1896)

A Shot Inthe Dark, Blake Edwards (1964)

The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, Andrew Dominik (2007)

A Star is Born, William A. Wellman (1937)

A Stolen Life, Curtis Bernhardt (1946)

Autour d'une cabine, Émile Reynaud, (1894)

The Awful Truth, Leo McCarey (1937)

Back to the Future, Robert Zemeckis (1985)

The Back-Up Plan, Alan Poul (2010)

Ballet mécanique, Dudley Murphy, Fernand Léger (1924)

Barry Lyndon, Stanley Kubrick (1975)

Batman Begins, Christopher Nolan (2005)

Beginners, Mike Mills (2011)

Begone Dull Care, Norman MacLaren, (1949)

La Belle equipe, Julien Duvivier (1936)

La Belle et la bête, Jean Cocteau (1946)

Bend of the River, Anthony Mann (1952)

Bernie, Richard Linklater (2011)

The Big Sky, Howard Hawks (1952)

The Birds, Hitchcock (1963)

The Birth of a nation, Griffith (1915)

Black Hole, Gary Nelson (1979)

Blade Runner, Ridley Scott (1982)

Bonfire of the Vanities, Brian De Palma (1990)

Bonjour Tristesse, Otto Preminger (1958)

Boogie Nights, Paul Thomas Anderson (1977)

Boomerang, Elia Kazan (1947)

Bottle Rocket, Wes Anderson (1996)

La Boum 2, Claude Pinoteau (1982)

The Boxer, Jim Sheridan (1997)

Braveheart, Mel Gibson (1995)

Brazil, Terry Gilliam (1985)

Broken Blossoms, Griffith (1919)

Brother Bear, Aaron Blaise et Robert Walker (2003)

Bullitt, Peter Yates (1968)

Bunny Lake is Missing, Otto Preminger (1965)

Cabaret, Bob Fosse (1972)

The Cabinet of Dr. Caligari, Robert Wiene (1920)

Caché, Michael Hanake (2005)

Cape Fear, Martin Scorsese (1991)

Captain America: The First Avenger, Joe Johnston (2011)

Capitaine Blood, Michael Curtiz (1935)

The Cardinal, Otto Preminger (1963)

Carmen Jones, Otto Preminger (1945)

Casino, Martin Scorsese (1995)

Le Casse, Henri Verneuil (1971)

Cat Ballou, Elliot Silverstein (1965)

Catch Me if You Can, Steven Spielberg (2002)

Cat's Cradle, Stan Brakhage (1959)

La Charrette fantôme, Julien Duvivier (1939)

Chasing Shakespeare, Norry Niven (2012)

Che? Roman Polanski (1972)

Les Chevaliers du ciel, Gérard Pirès (2005)

Chicago, Frank Urson (1927)

Child's Play, Tom Holland (1988)

Chinatown, Roman Polanski (1974)

La Chinoise, Jean-Luc Godard (1967)

La Cité des enfants perdus, Jean-Pierre Jeunet (1995)

Citizen Kane, Orson Welles (1941)

City Light, Chaplin (1931)

Cloverfield, Matt Reeves (2008)

Coffy, Jack Hill (1973)

Contact, Robert Zemeckis (1997)

Corpse Bride, Mike Johnson et Tim Burton (2005)

Le Couteau dans l'eau, Roman Polanski (1962)

Cowboy Holiday, Bob Hill (1934)

Cowboy, Delmer Daves (1958)

Crash, David Cronenberg (1996)

Crime et châtiment, Pierre Chenal (1935)

Cube, Vincenzo Natali (1997)

Cyrus de Jay, Mark Duplass (2010)

Dark Waters, André De Toth (1944)

Dawn of the Dead, Zack Snyder (2004)

Days of Wine and Roses, Blake Edwards (1962)

Delicatessen, Marc Caro et Jean- Pierre Jeunet (1991)

Der Blaue Engel, Josef von Sternberg (1930)

Désiré, Sacha Guitry (1937)

Desk Set, Walter Lang (1957)

Destry Rides Again, George Marshall (1935)

The Devil and Miss Jones, Sam Wood (1941)

Deux ou trois choses que je sais d'elle, Jean-Luc Godard (1967)

Diagonal Symphony, Viking Eggeling (1924)

Diamonds Are Forever, Guy Hamilton (1971)

Die Schlangengrube und das Pendel, Harald Reinl (1967)

Dinner for Schmucks, Jay Roach (2010)

Doc Hollywood, Michael Caton-Jones (1991)

Docteur Folamour, Stanley Kubrick (1964)

Dodge City, Michael Curtiz (1935)

La Dolce Vita, Federico Fellini (1960)

Dolls, Stuart Gordon (1987)

Donnie Brasco, Mike Newell (1997)

Dracula, Tod Browning (1931)

Dracula, John *Badham* (1979)

The Dreamers, Bernardo Bertolucci (2003)

Dr. Goldfoot and the Bikini Machine, Norman Taurog (1965)

Dr. No, Terence Young (1962)

Dr Strangelove, Stanley Kubrick (1964)

Drums along the Mohawk, John Ford (1935)

Dunya & Desie, Dana Nechushtan (2008)

Edward Scissorhands, Tim Burton (1990)

Edge of the City, Martin Ritt (1957)

Ed Wood, Tim Burton (1994)

El Dorado, Marcel Herbier (1921)

Elephant Boy, Robert J. Flaherty et Zoltan Korda (1937)

The Enchanted Drawing, J. Stuart Blackton (1900)

The English Patient, Anthony Minghella (1996)

L'Ennemie intime, Florent Emilio (2007)

Enter the Void, Gaspar Noé (2009)

Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Michel Gondryle (2004)

E.T.: The Extra-Terrestrial, Steven Spielberg (1982)

Exodus, Otto Preminger (1960)

Eye Myth, Stan Brakhage (1967)

Eyes Wide Shut, Stanley Kubrick (2001)

Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Jean Pierre Jeunet (2001)

The Facts of Life, Melvin Frank (1960)

Fallen, Gregory Hoblit (1998)

Falling Leaves, Alice Guy en (1912)

The Fall, Tarsem Singh (2006)

Fantasia, studio Disney (1940)

Fantasmagorie, Emile Cohl (1908)

Fantastic voyage, Richard Fleischer (1966)

The Far Country, Anthony Mann (1954)

Farenheit 451, François Truffaut (1966)

Fargo, Joel Coen (1996)

The Fearless Vampire Killers, Roman Polanski (1967)

Fight Club, David Fincher (1999)

Five Easy Pieces, Bob Rafelson (1970)

Flags of Our Father, Clint Eastwood (2006)

Flamingo Road, Michael Curtiz (1949)

For a Few Dollars More, Sergio Leone (1965)

Fort Apache, John Ford (1948)

Four Rooms, Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez et Tarantino (1995)

Four Weddings and a Funeral, Mike Newell (1994)

Frankenstein, James Whale (1931)

Freaked, Alex Winter et Tom Stern (1993)

Free Radicals, Len Lye (1979)

Frenzy, Alfred Hitchcock (1972)

Fric-frac, Maurice Lehmann, Claude Autant-Lara (1939)

From Dusk till Dawn, Robert Rodriguez (1996)

Frontier Marshal, Allan Dwan (1939)

Frontier Scout, Sam Newfield (1938)

The Fury, Brian De Palma (1978)

Futureworld, Richard Heffron (1976)

Gangs of New York, Martin Scorsese (2002)

Gentleman Jim, Raoul Walsh (1942)

The Ghost Writer, Roman Polanski (2010)

Girl o' My Dreams, Ray McCarey (1934)

The Glass Bottom Boat, Frank Tashlin (1966)

The Godfather, Francis Ford Coppola (1972)

*Goldfinge*r, Guy Hamilton (1964)

Goodfellas, Martin Scorsese (1990)

The Graduate, Mike Nichols (1967)

Le Grand Bleu, Luc Besson (1988)

The Grass is Greener, Stanley Donen (1960)

The Great Train Robbery, Edwin S. Porter (1903)

Le Grand blond avec une chaussure noire, Yves Robert (1972)

Grand Prix, John Frankenheimer (1966)

Great Expectations, Mike Newell (2012)

Gumbasia, Art Clokey (1953)

Harry Potter, (2001-2010)

Heat, Michael Mann (1995)

Heaven Can Wait, Ernst Lubitsch (1943)

Heidi, Allan Dwan (1937)

The Help, Tate Taylor (2011)

High Plains Drifter, Clint Eastwood (1973)

Histoire d'un crime, Ferdinand Zecca (1901)

Hitchcock, Sacha Gervasi (2012)

Holiday, George Cukor (1938)

Hope Floats, Forest Whitaker (1998)

How to Stuff Wild Bikini, William Asher (1965)

Humoresque, Jean Negulesco (1946)

Humorous Phases of Funny Faces, J. Stuart Blackton (1906)

The Hunchback of Notre Dame, Wallace Worsley (1923)

I Am Legend, Francis Lawrence (2007)

I Blew Up The Kid, Randal Kleiser (1992)

Il buono, il brutto, il cattivo, Sergio Leone (1966)

The Ice Strom, Ang Lee (1997)

Imitation of Life, Douglas Sirk (1959)

Immortelle, Alain Robbe-Grillet (1963)

Inception, Christopher Nolan (2010)

Indiana Jones, Spielberg (1984)

Indiscreet, Stanley Donen (1958)

In Harm's Way, Otto Preminger (1966)

Innocente, Luchino Visconti (1976)

Intolerance, Griffith (1916)

The Invisible Man, James Whale (1933)

Irma Vep, Olivier Assayas (1996)

Iron Man, Jon Favreau (2008)

Irréversible, Gaspar Noé (2002)

I Shot Andy Warhol, Mary Harro (1996)

The Island of Dr. Moreau, John Frankenheimer (1996)

It's a Mad Mad Mad Mad World, Stanley Kramer (1963)

It's a Wonderful Life, Frank Capra (1946)

Jackie Brown, Quentin Tarantino (1997)

Jane Eyre, Robert Stevenson (1943)

The jazz singer, Griffith (1927)

Jeux interdits, René Clément (1952)

Jubal, Delmer Daves (1956)

Judit of Betulia, Griffith (1914)

Jungle Book, Zoltan Korda (1942)

Jurassic Park, Steven Spielberg (1993)

The Kids are all Right, Lisa Cholodenko (2010)

King Kong, Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack (1933)

Kiss Kiss Bang Bang, Shane Black (2005)

Kiss of Death, Henry Hathaway (1947)

Kriemhilds Rache, Fritz Lang (1924)

Kung Fu Panda, Mark Osborne et John Stevenson (2008)

L.A. Confidential, Curtis Hanson (1997)

Lady in the Lake, Robert Montgomery (1946)

Larry Crowne, Tom Hanks (2011)

The Last Starfighter, Nick Castle (1985)

Leave Her to Heaven, John M. Stahl (1945)

Lemony Snicket's a Series of Unfortunate Events, Brad Silberling (2004)

Leon, Luc Besson (1994)

The Lincoln Lawyer, Brad Furman (2011)

They Live, John Carpenter (1988)

The Lodger: A Story of the London Fog, Hitchcock (1927)

Lolita, Stanley Kubrick (1962)

Lonely Are the Brave, David Miller (1962)

Looker, Michael Crichton (1981)

Lord of War, Andrew Niccol (2005)

Love Story, Arthur Hiller (1970)

Macbeth, Roman Polanski (1971)

Made in U.S.A, Jean-Luc Godard (1966)

Mad Max, George Miller (1979)

The Magnificent Ambersons, Orson Welles (1942)

Malcolm X, Spike Lee (1992)

The Man from Laramie, Anthony Mann (1955)

Manhattan, Woody Allen (1979)

Man's Favorite Sport? Howard Hawks (1964)

Ma nuit chez Maud, Éric Rohmer (1968)

The Man Who Shot Librty Valance, John Ford (1962)

The Man With the Golden Arm, Otto Preminger (1955)

Marnie, Alfred Hitchcock (1946)

Mars Attacks, Tim Burton (1996)

Masculin féminin : 15 faits précis, Jean-Luc Godard (1966)

The Mask of Satan, Mario Bava (1960)

Max a peur de l'eau, Max Binder (1913)

Max Dugan Returns, Herbert Ross (1983)

McCabe & Mrs. Millern, Robert Altman (1971)

Men in Black, Barry Sonnenfeld (1997)

Le Mépris, Jean-Luc Godard, sorti (1963)

Metropolis, Fritz Lang (1927)

Mimic, Guillermo del Toro (1997)

Minority Report, Spielberg (2002)

Mission Mimpossible, Brian De Palma (1996)

M le Maudit, Fritz Lang (1931)

Modern Times, Charlie Chaplin (1936)

Moneyball, Bennett Miller (2011)

Mon oncle, Jacques Tati, (1958)

Monsters, Inc. Pete Docter (2001)

Morocco, Josef von Sternberg (1930)

Le Mot de combronne, Sacha Guitry (1936)

The Mothering Heart, Griffith (1913)

The Mouse That Roared, Jack Arnold (1959)

Mr. Blandings Builds His Dream House, Henry Codman Potter (1947)

Mr. Hobbs Takes a Vacation, Henry Koster (1962)

My Darling Clementine, John Ford (1946)

My Favorite Wife, Garson Kanin (1940)

Mystery Liner, William Nigh (1934)

Mulholland Drive, David Lynch (2001)

The Mummy Returns, Stephen Sommers (2001)

Murder at the Vanities, Mitchell Leisen (1934)

Muriel, Alain Resnais (1963)

Napoleon Dynamite, Jared Hess (2004)

Never Weaken, Fred Newmeyer (1921)

New Port South, Kyle Cooper (2001)

Nightwatch, Ole Bornedal (1997)

Nine Hours to Rama, Mark Robson (1963)

No Country for Old Men, Joel Coen (2007)

North by Northwest, Hitchcock (1959)

Nosferatu, *Eine Symphonie des Grauens,* Friedrich Wilhelm Murnau (1922)

The Number 23, Joel Schumacher (2007)

Office Killer, Cindy Sherman (1997)

Old Acquaintance, Vincent Sherman (1943)

Once More, With Feeling, Stanley Donen (1960)

Once Upon a Time in the West, Sergio Leone (1968)

Open Range, Kevin Costner (2003)

Orphans of the Storm, Griffith (1921)

The Outlaw, Harward Hughes (1943)

Panic Room, David Fincher (2002)

Paper Moon, Peter Bogdanovich (1973)

The Parent Trap, David Swift (1961)

Partie de campagne, Jean Renoir (1936)

Les Perles de la couronne, Sacha Guitry (1937)

Le Petit Nicolas, Laurent Tirarden (2010)

Pet Sematary, Mary Lambert (1989)

The Phantom of the Opera, Rupert Julian (1925)

Picnic, Joshua Logan (1955)

Pierrot le Fou, Jean-Luc Godard (1965)

Pillow Talk, Michael Gordon (1959)

The Pink Panther, Blake Edwards (1963)

Pinocchio, studio Disney (1940)

The Player, Robert Altman (1993)

Plunder Road, Hubert Cornfield (1957)

Polisse, Maïwenn (2011)

Preminger: Anatomy of a Filmmaker, Valerie A. Robins (1991)

Prizzi's Honor, John Huston (1985)

Psycho, Hitchcock (1960)

Pulp Fiction, Quentin Tarantino (1994)

Puppet Master, David Schmoeller (1989)

Putney Swope, Robert Downey (1969)

Quick Cuts '63, Pablo Ferro (1963)

Raging Bull, Martin Scorsese (1980)

Ratatouille, Brad Bird (2007)

Ratchet, John Johnson (1996)

The Reaping, Stephen Hopkins (2007)

The Red Shoes, Michael Powell et Emeric Pressburger (1948)

Repulsion, Roman Polanski (1964)

Reservoir dogs, Quentin Tarantino (1992)

Rhythmus 21, Hans Richter (1921)

Rio Grande, John Ford (1950)

RoboCop, Paul Verhoeven (1987)

Le Roman d'un tricheur, Sacha Guitry (1936)

Rope, Hitchcock (1948)

Royal Wedding, Stanley Donen (1951)

Run Lola run, Tom Tykwer (1998)

The Russians are Coming, Norman Jewison (1996)

Sabotage, Hitchcock, (1936)

Safe, Todd Haynes (1995)

Saftey Last, Harold Lloyd (1923)

Safety Not Guaranteed, Colin Trevorrow (2012)

Saint Joan, Otto Preminger (1957)

Sans toit ni loi, Agnès Varda (1985)

Saving Private Ryan, Steven Spielberg (1998)

Scandal Sheet, Phil Karlson (1952)

The Scarlet Empress, Josef von (1934)

Scrooge, Henry Edwards (1935)

The Searchers, John Ford (1956)

Seconds, John Frankenheimer (1966)

The Sellout, Gerald Mayer (1952)

Se7en, David Fincher (1995)

The Se7en Year Itch, Billy Wilder (1955)

Shame, Steve McQueen (2011)

The Shepherd of the Hills, Henry Hathaway (1941)

Sherlock Holmes, Guy Ritchie (2009)

Shining, Stanley Kubrick (1980)

Short Cuts, Robert Altman (1993)

Show Boat, James Whale (1936)

Siegfried, Fritz Lang (1924)

Silent Hill, Christophe Gans (2006)

Si Versailles m'était conté, Sacha Guitry **(**1954)

Smoking no Smoking, Alain Resnais (1993)

Snake Eyes, Brian De Palma (1998)

Soap Prince, Janne Kuusi (2006)

Soylent Green, Richard Fleischer (1973)

Spartacus, Stanley Kubrick (1960)

Spook Sport, Mary Ellen Bute, Norman McLaren (1940)

The Squaw Man, Cecil B. Demille (1914)

Stagecoach, John Ford (1939)

Standard Operating Procedure, Errol Morris (2008)

Star Wars, a New Hope, George Lucas (1977)

Storm Center, Daniel Taradash (1956)

Such Good Friends, Otto Preminger (1971)

Sullivan's Travels, Preston Sturges (1941)

Summertime, David Lean (1955)

Sunrise, Friedrich Wilhelm Murnau (1927)

Sunset Boulevard, Billy Wilder (1950)

Sunshine, Danny Boyle (2007)

Superfly, Gordon Parks (1972)

Superman, Richard Donne (1978)

Svetlana's Journey, Michael Cory Davis (2004)

Tadpole, Gary Winick (2002)

Tarzan of the Apes, Scott Sidney (1918)

The Tempest, Julie Taymor (2010)

The Ten Commandments, Cecil B. DeMille (1923)

Terminator, James Cameron (1984)

Terminator 2: *Judgment Day,* James Cameron (1991)

Terminator Salvation, Joseph McGinty Nichol (2009)

La Tête d'un homme, Julien Duvivier (1932)

Tetro, Francis Fond Coppola (2009)

Thank You for Smoking, Jason Reitman (2005)

The Thomas Crown Affair, Norman Jewison (1968)

The Town, Ben Affleck (2010)

The Treasure of the Sierra Madre, John Huston (1948)

Thelma, *Louise et Chantal*, Benoît Pétré (2010)

This Is Spinal Tap, Rob Reiner (1984)

This Is the End, Seth Rogen (2013)

Three Days of the Condor, Sydney Pollack (1975)

Titanic, James Cameron (1997)

To Die For, Gus Van Sant (1995)

To Kill a Mockingbird, Robert Mulligan (1962)

Tom Foot, Bo Widerberg (1974)

Top Hat, Mark Sandrich (1935)

Total Recall, Paul Verhoeven (1990)

Toto, Jacques Tourneur (1933)

Touch of Evil, Orson Welles (1958)

Tout va bien, Jean-Luc Godard (1972)

Toy Story, John Lasseter (1995)

Trafic, Jacques Tati (1971)

Tron, Steven Lisberger (1982)

Une femme est une femme, Jean-Luc Godard (1961)

Unforgiven, Clint Eastwood (1992)

Vacation, Harold Ramis (1996)

The Vampire Bat, Frank R. Strayer (1933)

Le Vampire et le Sang des vierges, Harald Reinl (1967)

Vampyr, Carl Theodor Dreyer (1931)

Vertigo, Hitchcock (1958)

Vidoc, Pitof (2001)

Les Visiteurs du soir, Marcel Carné (1941)

Vivement dimanche, François Truffaut (1983)

Le Voyage dans la lune, Georges Méliès (1902)

Walk on the Wild Side, Edward Dmytryk (1962)

Wall-E, Andrew Stanton (2008)

Want to Go Home, Alain Resnais (1989)

The Ward, John Carpenter (2010)

The War of The Roses, Danny DeVito (1989)

Way Down East, Griffith (1920)

Wayne's World, Penelope Spheeris (1992)

Wedlock House, Stan Brakhage (1959)

Weekend, Jean-Luc Godard (1967)

We Need to Talk About Kevin, Lynne Ramsay (2011)

West Side Story, Jerome Robbins (1961)

Westworld, Michael Crichton (1973)

What's Up, Doc? De Peter Bogdanovich (1972)

Willow, Ron Howard (1988)

Window Water Baby Moving, Stan Brakhage (1959)

White Zombie, Victor Halperin (1932)

Why Worry? Harold Lloyd (1923)

Wimbledon, Richard Loncraine (2004)

Winchester 73, Anthony Mann (1950)

The Wolf Man, George Wagner (1941)

Woman Wanted, George B. Seitz (1935)

The World According to Garp, George Roy Hill (1982)

xXx : State of the Union, Lee Tamahori (2005)

Yellowstone, Arthur Lubin (1936)

You'll Never Get Rich, Sidney Lanfield (1941)

Young Bill Hickok, Roy Rogers (1940)

Zelig, Woody Allen (1983)

13 Rue Madeleine, Henry Hathaway (1947)

3:10 to Yuma, James Mangold (2007)

Les 3 mousquetaires, André Hunebelle (1953)

30 Days of Night, David Slade (2007)

400 coups, François Truffaut (1959)

2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick (1968)

Liste des figures dans le texte

Figure 1 Annie Laurie*,* Plaque lanterne magique « life models » ……23

Figure 2 How Daddy spoiled the copy book, Plaque lanterne magique « life models »……24

Figure 3 Disque de phénakistiscope, réalisé par Eadweard Muybridge, 1893……26

Figure 4 *Autour d'une cabine*, Émile Reynaud, 1894……28

Figure 5 La première affiche de cinéma, 1896……32

Figure 6 *Cinématographe Lumière*, *Henri Brispot*, 1896……33

Figure 7 *Cirque d'hiver tous les soirs à la porte Maillot*, 1892……33

Figure 8 *Jane Avril au Jardin de Paris,* Toulouse Lautrec, 1893……33

Figure 9 *Bal au Moulin Rouge*, Jules Cheret, 1892……33

Figure 10 *Humorous Phases of Funny Faces*, James Stuart Blackton, 1906……38

Figure 11 *Alien,* Ridley Scott, 1979……39

Figure 12 *Humorous Phases of Funny Faces*, James Stuart Blackton, 1906……39

Figure 13 *Intolerance*, D. W. Griffith, 1916……40

Figure 14 Le plan d'ouverture de *He's in Again,* 1918 ……42

Figure 15 *Adrienne Lecouvreur*, Marcel L'Herbier, 1938……47

Figure 16 *Morocco*, Josef von Sternberg, 1930……47

Figure 17 *The Lodger: A Story of the London Fog*, Hitchcock, 1927……54

Figure 18 *King Kong,* Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933……55

Figure 19 Plan de titre*, Spook sport*, Mary Ellen Bute, Norman McLaren, 1940……59

Figure 20 Plan de titre*, Fantasia*, Walt Disney, 1940……60

Figure 21 Plan de titre, *The wolf man* de J. Wagner, 1941……61

Figure 22 Plan de titre, *La Belle et la Bête*, Jean Cocteau, 1945 ……64

Figure 23 Générique de *Bunny Lake Is Missing*, Otto Preminger, 1965 ……65

Figure 24 Générique de *Exodus,* Otto Preminger, 1960 ……66

Figure 25 *Anaemic Cinema*, Marcel Duchamp, 1926……67

Figure 26 Générique de *The Man With the Golden Arm* de Otto Preminger, 1955……70

Figure 27 Générique de *Vertigo* de Hitchcock, 1958……72

Figure 28 Générique de *North by Northwest* de Hitchcock, 1959……73

Figure 29 *Story board* de Saul Bass pour scène de la douche de *Psycho*……74

Figure 30 Plan de titre de *West Side Story,* Robert Wise, 1961……75

Figure 31 Générique de fin, *West Side Story* de Robert Wise, 1961……76

Figure 32 Générique d'ouverture, Maurice Binder, *James Bond contre Dr No*, 1962……79

Figure 33 Générique, Pablo Ferro , *Dr. Folamour* de Stanley Kubrick, 1964……81

Figure 34 Plan de titre, *The Thomas Crown Affair* , Pablo Ferro, 1968……..83
Figure 35 *The Birds* d'Hitchcock, créé par James Pollack, 1963……86
Figure 36 *Une femme est une femme*, 1961……87
Figure 37 *Il buono, il brutto, il cattivo,* 1966……..87
Figure 38 *Le Grand blond avec une chaussure noire,* Yves Robert , 1972……89
Figure 39 Logo de *Metro-Goldwyn-Mayer*……104
Figure 40 Logo de *Paramount*……104
Figure 41 *The Fearless Vampire Killers* de Roman Polanski, 1967……105
Figure 42 *The mouse that roared,* 1959……106
Figure 43 *Star Wars, épisode IV: a new Hope* de George Lucas, 1977……..128
Figure 44 deux plans de générique de *Heidi*, Allan Dwan, 1937……130
Figure 45 *Jungle Book* de Zoltan Korda , 1942 ……130
Figure 46 Plan de titre, *Elephant Boy* de Robert J. Flaherty et Zoltan Korda, 1937……130
Figure 47 Plan de titre pour le film *Four weddings and a funeral,* Mike Newell , 1994……131
Figure 48 *The Sellout,* Gerald Mayer, 1952……132
Figure 49 Plan de titre, *Les 3 mousquetaires de* André Hunebelle, 1953……133
Figure 50 Plan de titre de *Scrooge* de Henry Edwards, 1935……133
Figure 51 *Jeux interdits* de René Clément, 1952……134
Figure 52 les plans de générique *Marnie* d'Alfred Hitchcock, 1964……..135
Figure 53 Plan de titre du film *Touch of Evil*, Orson Welles, 1958……..137
Figure 54 Générique de *Doc Hollywood* de Michael Caton-Jones ……137
Figure 55 Générique de *Walk on the Wild Side* réalisé par Saul Bass, 1962……138
Figure 56 *Jackie Brown*, Quentin Tarantino, 1997……140
Figure 57 Plan de titre, *Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950……140
Figure 58 Plan de titre de *Leon*, 1994……142
Figure 59 Générique d'ouverture de *Advise* & *Consen,* Otto Preminger, 1962……143
Figure 60 Plans de générique, *Made in U.S.A,* Godard, 1966……144
Figure 61 Plans de générique, *Deux ou Trois choses que je sais d'elle,* Godard, 1967……144
Figure 62 Plans de générique, *La Chinoise,* Godard, 1967……145
Figure 63 Plans de générique, *Week- end,* Godard , 1967……146
Figure 64 Plans de générique, *Malcolm X,* Spike Lee , 1992……..146
Figure 65 Quelques célèbres affiches de guerre des années vingt……..148
Figure 66 En cours de réalisation de générique , *Captain America: The First Avenger*, 2011…….149
Figure 67 Des plans de générique de *Captain America: The First Avenger*, 2011……149
Figure 68 *Flage*(1967), *Three flages*(1958), Peinture, Jasper Johns……..150

Figure 69 *The Russians are coming*, *the Russians are coming*……150
Figure 70 Plans des génériques, Mon oncle……152
Figure 71 Plan de titre, *Boogie Nights,* Paul Thomas Anderson, 1977……152
Figure 72 Plan de titre *La Cité des enfants perdus,* Jean-Pierre Jeunet, 1955……153
Figure 73 Plan de titre, *They Live*, John Carpenter, 1988……153
Figure 74 Plan de titre, *Mulholland Drive* , 2001……153
Figure 75 Plan de titre, *Desk Set,* 1957……154
Figure 76 Plan de titre, *Fantastic voyage, 1966*……155
Figure 77 Plans de générique, *Terminator* de James Cameron, 1984……156
Figure 78 Plan de générique, *The Number 23* de Joel Schumacher ,2007) ……157
Figure 79 Générique, *Napoleon Dynamite,* 2004……158
Figure 80 Générique de *Delicatessen*, Marc Caro et Jean- Pierre Jeunet , 1991……159
Figure 81 Générique, *Dunya & Desie,* 2008……160
Figure 82 Plans de générique, *Thelma*, *Louise et Chantal,* 2010……160
Figure 83 Générique de *North by north way* conçu par Saul Bass……162
Figure 84 Générique de *Panic Room,* 2002……163
Figure 85 Plans de générique, *Nine Hours to Ram,* 1963……166
Figure 86 Plan de générique, *Seconds,* 1966……167
Figure 87 Générique de *Anatomy of a murder,* concu par Saul Bass, 1977……175
Figure 88 *Rythme coloré*, Encre sur papier, Léopold Survage , 1913……183
Figure 89 Sketch pour *Abstronic*, Mary Ellen Bute, 1954……134
Figure 90 *Spook Sport* , 1940……185
Figure 91 *A Color Box*, Len Lye , 1935……186
Figure 92 Générique de *Le Petit Nicolas* , Kuntzel et Deygas, 2010……189
Figure 93 Générique de *Honey, I Blew Up The Kid* de Randal Kleiser, 1992……192
Figure 94 Générique de *Show Boat,* John Harkrider, 1936……194
Figure 95 Générique, *The Parent Trap,* 1961……195
Figure 96 Générique, *Freaked,* 1993 ……195
Figure 97 Une sculpture de David Daniels à trancher……196
Figure 98 Générique, *How to Stuff Wild Bikini,* 1965……197
Figure 99 Générique, *Dinner for Schmucks,* 2010……198
Figure 100 Plans de générique, *Vertigo,* 1958……204
Figure 101 Jacques Henri Lartigue, premier cliché par slit-scan ……205
Figure 102 Générique de *Superman*, 1978……207
Figure 103 Plan de tire et son maquette, *Lord of war*, 2005……210

Figure 104 Générique de *Run, Lola Run* de Tom Tykwer, 1998……211
Figure 105 Générique de *Cape Fear*, 1962……216
Figure 106 Générique de *Pierrot le fou*, 1965……219
Figure 107 Les mentions cités dans le générique d'*Enter the void*……220
Figure 108 Plan de générique, *Caché* de Michael Haneke, 2005……221
Figure 109 *Sunrise* de Friedrich Wilhelm Murnau, 1927……230
Figure 110 Erich Kettelhut, forme la base et plan du titre ……230
Figure 111 Générique de *Psychose,* conçu par Saul Bass, 1960……236
Figure 112 Plan de titre, *Office Killer* de Cindy Sherman, 1997……238
Figure 113 Plan de titre, *Irréversible* de Gaspar Noé, 2002……239
Figure 114 Générique de *Thank You for Smoking*, 2005……239
Figure 115 Serif et sans-serif……245
Figure 116 Style typographique *Gothique*……250
Figure 117 Style typographie, Art Deco et Artnouveau……251
Figure 118 Générique *A Fistful of Dollars*, 1964……256
Figure 119 Générique de *The Dreamers*, 2003……258
Figure 120 Générique de *Donnie Brasco,* 1997……258
Figure 121 Les caractères de Clarendon……265
Figure 122 Les caractères de Playbill……266
Figure 123 Police de caractères *Tuscan Egyptian* ……266
Figure 124 Affiche « Wanted » ……267
Figure 125 Le typographie des titres des films de Woody Allen……269
Figure 126 Les plans de titre ……271
Figure 127 *The ghost writer* de Roman Polanski, 2010……272
Figure 128 Les plans des tires ……273
Figure 129 Plan de titre, *Catch me if you can,* 2002……274
Figure 130 Typographies des titres : *Harry Potter, Matrix, Batman Forever, Halo,Transformers, Alice in Wonderlznd, Jurassic Park, , Spider - Man*……276
Figure 131 Titre de film en logotype, *Harry Potter, Toy Story, Shrek, Transformers*……277
Figure 132 Générique de *Che?* de Roman Polanski, 1972……281
Figure 133 Titre de film en en manuscrit, *Irma Vep*, Olivier Assayas (1996), *Puntney Swope*, Downey, *Polisse* de Maïwenn, *The Kids are all right* de Lisa Cholodenko, *Beginners* de Mike Mills, *Sherlock Holmes* de Guy Ritchie ……282
Figure 134 Titre signature, *Preminger: Anatomy of a Filmmaker*……283
Figure 135 Titre en lettrage « informel » : *Imitation of Life, Summertime, Pillow Talk*……284

Figure 136 Police de typographie « Trixie » ……..285
Figure 137 lettrage de Tony Palladino pour la couverture du livre *Psycho* de Robert Bloch ……..286
Figure 138 Titre du film biographique *Hitchcock*……..286
Figure 139 Titre de film de *Eyes Wide Shut*, 2001 ……287
Figure 140 Lettrage de titre de film *Catch Me If You Can*, 2002……..288
Figure 141 La police de type *Broadway,* le titre du film *Chicago*……290
Figure 142 La police de type *Newland*……291
Figure 143 Police des caractères « *Architype Bill* » ……..291
Figure 144 Titre de film *Spartacus* de Stanley Kubrick ……..296
Figure 145 Lettrage de titre de film *Dr Strangelove* de Stanley Kubrick……298
Figure 146 Titre de film, *2001: A Space Odyssey* ……298
Figure 147 Titre de film, *Alien* de Ridley Scott……299
Figure 148 Logotype de *God father* ……299
Figure 149 Logotype de *Star Wars*……299
Figure 150 Kyle Copper……305
Figure 151 *Des plans de générique de Se7en*……313
Figure 152 Générique de *Se7en*, analyse des éléments écrits……..314
Figure 153 Quelques photogrammes invisibles……315
Figure 154 Un plan fixe de générique avec le nom de réalisateur mentionné……..316
Figure 155 Des plans de générique *Se7en*……318
Figure 156 Des plans de générique *Se7en*……319
Figure 157 Des plans de générique *Se7en*……319
Figure 158 Des plans de générique *Se7en*……320
Figure 159 Des plans de générique *Se7en*……321
Figure 160 Des plans de générique *Se7en*……322
Figure 161 Des plans de générique *Se7en*……323
Figure 162 Des plans de générique *Se7en*……324
Figure 163 Des plans de générique *Se7en*……324
Figure 164 Des plans de générique *Se7en*……325
Figure 165 Des plans de générique *Se7en*……325
Figure 166 Des plans de générique *Se7en*……326
Figure 167 Plan de générique de *Se7en* ……327
Figure 168 Des plans de générique *Dead Presidents*……327
Figure 169 Quelques photogrammes invisibles……328
Figure 170 Denier plan de générique, premier plan de film ……328

Figure 171 *SE7EN*, police du type *Helvetica*……..330
Figure 172 *Triskel* dextrogyre……..331
Figure 173 Des effets écrits……..333
Figure 174 générique de *Se7en* en cours de réalisation……340
Figure 175 Storyboard de générique de *Se7en* conçu par Wayne Coe……341
Figure 176 Photographie, Joel-Peter Witkin ……..344
Figure 177 Photographie, Joel-Peter Witkin ……345
Figure 178 Générique de *To Kill a Mockingbird*……348
Figure 179 *The Art of Vision,* Stan Brakhage……350
Figure 180 **L**es plans de titre: *Cat's Cradle,* Stan Brakhag, *Window Water Baby Moving*……351
Figure 181 *Mothlight*, 1963……..351
Figure 182 Des photogrammes de *Mothlight* de Brakhage……352
Figure 183 *Free Radicals* de Len Lye……353
Figure 184 Len Lye Free Radicals, 1958……354
Figure 185 *Se7en*……..355
Figure 186 Générique de Kyle Cooper pour *The Island of Dr. Moreau*……..356
Figure 187 Générique de Kyle Cooper pour *Mimic*……..357
Figure 188 *Dawn of the Dead* réalisé par Kyle Cooper……..358
Figure 189 Plan de titre, *American Horror Story*……359
Figure 190 Plan de générique, *American Horror Story (Murder House)* ……..361
Figure 191 Dernier plan de générique, *American Horror Story (Murder House)* ……362
Figure 192 À gauche : *Santissima Muerte* ou *Santa Muerte* qui fait référence à la Mort dans les cultes mexicains. À droite : Plan de générique de *American Horror Story*……364
Figure 193 À gauche : illustration de *Devil Seducing Witch.* à droite : Plan de générique……364
Figure 194 Le titre de la série *American Horror Story* (*Coven*) ……365
Figure 195 Des jouets comme les codes de la peur, générique de *Freak Show*……366
Figure 196 Figure du clown dans le générique de *Freak Show*……366
Figure 197 Femme à trois jambes dans le générique de *Freak Show*……367
Figure 198 Photo de Blanche Dumas, la jeune femme hors norme à trois jambes……..367
Figure 199 Photo de Blanche Dumas, la jeune femme hors norme à trois jambes……..367
Figure 200 Les images publicities de *American Horror Story* : *Freak Show*……368
Figure 201 Photo de Grady Stiles Jr. (Lobster boy) ……368
Figure 202 *Lobster Boy* dans le générique *American Horror Story* : *Freak Show*……368
Figure 203 Evan Peters, *Lobster Boy*, *American Horror Story* : *Freak Show*……368
Figure 204 Plans de générique, de *American Horror Story* : *Freak Show*……369

Figure 205 Titres des films dans le style typographique malmené, *28 days later, Lord of the rings, Ringbearer, The Ring, 42, Kiss kiss bang bang* ……..370
Figure 206 Générique de *Deadwood*……..371
Figure 207 Générique de *Silent Hill* ……..372
Figure 208 Générique de *The Number 23*……373
Figure 209 Générique de *30 Days of Night*……..374
Figure 210 Générique de *The Reaping*……375
Figure 211 Générique de *El Búfalo de la Noche* ……376
Figure 212 Générique de *The Thing (unofficial)* ……377
Figure 213 Générique de *Blackstone* (série télévisée) ……..378

Index des auteurs cités

A

Adorno T., 51, 399

Ambrose G., 231, 250, 257, 261, 293, 341, 342

André J., 160

Aumont J., 119, 120, 282, 399

Auzolle M., 33

Azéma M., 185, 186, 204, 399

B

Bagier G., 50

Baillon J. F., 36

Balius A., 267, 404

Balle F., 231

Banchet R., 296

Barber K., 283, 404

Bass S., 3, 4, 5, 9, 14, 16, 18, 56, 66, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 88, 95, 96, 102, 105, 120, 121, 126, 128, 131, 132, 141, 142, 143, 147, 156, 167, 171, 172, 179, 180, 193, 194, 197, 208, 210, 211, 219, 221, 222, 241, 242, 243, 261, 279, 286, 291, 294, 303, 304, 305, 309, 310, 388, 391, 392, 393, 397, 398, 423, 424, 425, 426

Bassan R., 357, 358

Beauvais Y., 361

Beckerman H., 240, 405

Bellantoni J., 88, 232, 234, 241, 243, 355

Benayoun R., 171

Benenson L. H., 123

Berthomieu P., 221

Bescherelle L. N., 181

Bessy M., 59, 60

Billard Quentin, 92, 408

Binisti O., 233, 258, 405

Blackwell L., 298, 404

Blanchard G., 67, 72, 74, 79, 80, 81, 128, 223, 242, 261, 286, 397

Boneu A., 35

Bordwell D., 37

Bourget J.L., 1, 107, 108, 119, 214

Bouzereau L., 83

Boxer S., 37, 38

Brakhage S., 8, 351, 358, 359, 360, 369, 410, 411, 413, 421, 428

Brenez N., 399

Bringhurst R., 267, 404

Briselance M. F., 26, 28, 30

Brownlow K., 37, 236, 399

Burch N., 22

C

Calvert S., 233, 247, 248, 250, 253, 266, 403

Carl R., 114

Casey A., 233, 247, 250, 253, 266, 403

Chaume F., 64

Chion M., 37, 97, 111, 129, 130, 137, 155, 156, 237, 400, 402

Clair R., 100, 114, 115, 131, 132, 400

Clarens Bernard, 184, 406

Cloarec N., 124, 402

Codrington A., 314, 347, 399

Cooper K., 403

Cooper K., 3, 4, 7, 8, 9, 14, 17, 18, 19, 57, 86, 95, 96, 112, 123, 161, 164, 172, 193, 200, 220, 243, 272, 281, 293, 295, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 332, 335, 337, 339, 340, 342, 343, 346, 347, 348, 351, 355, 358, 360, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 375, 378, 379, 380, 388, 389, 391, 392, 393, 395, 399, 403, 408, 415, 417, 423, 429

Couchot E., 208, 406

Courtés J., 217

Crider M., 369

Curran S., 94, 95, 96, 122, 395, 397

D

Dabner D., 233, 247, 248, 250, 253, 266, 403

Dabner D., 233, 247, 248, 250, 253, 266, 403

Davies A., 87, 97

De Mourgues N., 15, 22, 49, 51, 54, 67, 72, 80, 81, 82, 83, 99, 100, 102, 111, 112, 113, 116, 119, 121, 127, 129, 139, 146, 173, 223, 229, 234, 288, 289, 393, 394, 396, 397
Deforge Y., 390
Dehaene S., 345, 407
Delabastita D., 64
Denis S., 69, 196
Deslandes J., 400
Desnos R., 116, 117
Dewolf L., 106
Donaldson T., 224
Dorfsman L., 121
Drate S., 39
Dupuis J., 121
Dureau G., 45
Dutrieux L., 86, 96, 97, 107, 110, 114, 236, 238, 248, 259, 269, 270, 296, 398

E

Ehmcke F. H., 257
Eisler H., 51
Ellen Bute M., 61, 188, 189, 419, 423, 425

F

Faustina S., 259, 408
Ferro A., 355
Ferro P., 5, 8, 9, 85, 86, 87, 88, 94, 116, 155, 193, 244, 281, 295, 306, 344, 351, 354, 392, 418, 423
Fleisch T., 226, 227, 408

G

Gardies A., 117
Gardies R., 174, 344
Garrigues J., 103
Gaudreault A., 235, 400
Génin B., 398
Gibson J. M., 172, 314, 399, 411
Gili J., 400
Godard J. L., 52, 53, 90, 106, 112, 125, 147, 148, 149, 150, 172, 173, 224, 237, 304, 306, 390, 400, 409, 411, 412, 416, 417, 418, 421, 424
Gottschall E. M., 257, 404
Grainge P., 109
Grasdorff G. V., 338, 407
Greimas A. J., 217

H

Halas J., 31, 46, 55, 71
Hall P., 71
Hamus-Vallée R., 1, 39
Harris P., 231, 250, 257, 261, 293, 311, 341, 342, 404, 410
Haskin P., 219
Heller S., 404
Henry B., 124
Herdeg W., 31, 46, 70, 71, 118, 128
Herpe N., 54
Honthaner E. L., 114
Horak J. C., 190, 402
Hutchings R.S., 241, 404

I

Inceer M., 35, 38

J

Jeancolas J. P., 45, 48
Joubert-Laurencin H., 181
Jubert R., 230, 257
Jullier L., 177

K

Kagansky N., 36
Kettelhut E., 236, 237, 426
King E., 273
Kinross J., 233, 268, 403, 404
Kinross R., 403, 404
Kirkham P., 73, 74, 398
Krasner J. S., 38, 86, 397, 404

Kuntzel T., 99, 194, 195, 207, 402, 425

L

Lautrec T., 33, 422
Le Forestier L., 38
Lee Davies A., 398
Lemieux P., 209, 406
Leutrat J. L., 99, 274
Levaco R., 110, 111, 402
Levinson E., 183, 315, 406
Liandrat-Guigues S., 274, 400
Linzmayer O. W., 93
Lissa Z., 400
Lonjon B., 28
Luoton L., 247
Lupton E., 231, 404
Lye L., 8, 191, 192, 193, 351, 358, 361, 362, 363, 401, 402, 409, 414, 425, 428
Lynch R., 395
Lyotard J. F., 217, 223, 400

M

Mannoni L., 27
Marie J. C., 188
Marie M., 36, 52, 174, 344, 406
Marinie M., 205, 409
Mariniello S., 11, 403
Martel F., 94
Martin A., 1, 2, 76, 78, 166, 182, 184, 205, 221, 260, 309, 310, 392, 395, 406, 409, 411, 413, 414, 418
McLaren N., 59, 61, 80, 181, 190, 193, 240, 241, 391, 406, 419, 423
McLuhan M., 233, 407
Méchoulan É., 10
Meggs P. B., 97, 269, 270, 403
Meggs P. B., 97, 269, 270, 403
Metz C., 50, 115, 117, 129, 237, 344, 401
Meusy J. J., 48
Meyer M. P., 38
Michon J., 12
Moine R., 270, 271, 401
Moinereau L., 117, 122, 136, 137, 218, 223, 282, 283, 288, 340, 397
Montarnal A. M., 350, 407
Morin J. C., 26, 28, 30
Mortiz W., 191, 402
Mosley L., 300, 406
Müller J.E., 11
Murch W., 234, 237, 401
Muybridge E., 27, 422
Myerson J., 123

N

Nachez Michel, 205, 408
Ninio J., 346, 407
Noguez D., 50
Noverre M., 29

O

Odin R., 120, 124, 125, 217, 401
Ondaatje M., 234, 401
Ovink G. W., 268, 269, 404

P

Passek J. L., 115, 116
Pesenti D., 27
Pinel V., 48, 100
Pisano G., 2, 32, 50
Polanski R., 84, 109, 117, 170, 259, 260, 280, 289, 394, 411, 412, 413, 414, 416, 418, 424, 427

R

Rabinovitz L., 190
Rabinowitz T., 240, 405
Rajewsky I., 10, 11
Rand P., 18, 313
Rault D., 248, 250, 254, 255, 256, 405
Rawsthorn A., 260, 261, 405
Read P., 38
Rebello S., 76
Reynaud E., 27, 28, 29, 39, 50, 186, 389, 400, 410, 422

Richaudeau F., 233, 258, 405
Robbins D., 39, 395
Robert McGill , 72
Russet R., 363

S

Saada N., 66, 72
Sabry R., 126
Saint-Jacques D., 12
Salavetz J., 39, 395
Sauvaget D., 129, 176
Schefer J. L., 35
Schwenglar O., 32
Shaughnessy A., 232, 267, 404, 405
Shaw J., 264
Siegrist J.C., 224, 251
Simonson M., 260, 408
Sitney A., 30
Small E., 183, 406
Solana G., 35
Solomon C., 183, 406
Sontag S., 234, 408
Staiger J., 37
Strals N., 224, 249, 283, 287, 292, 405

T

Tacchella J. C., 44, 45
Teige K., 10
Temps F., 76, 77, 84
Thiers B., 10, 11, 408
Thorsten F., 226, 227, 408
Toulet E., 107
Trumbull D., 212, 401
Tschichold J., 259, 268, 405
Turner G., 71
Tylski A., 14, 15, 22, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 58, 70, 80, 81, 87, 90, 100, 101, 117, 123, 125, 129, 218, 260, 319, 342, 397, 398, 408

V

Vartanian I., 229, 278, 405
Vincines-Villepreux A., 109, 110

W

Warde B., 241
Whitney J., 210, 211, 212
Willen B., 224, 249, 283, 287, 292, 405
Willis H., 86
Willoughby D., 25, 28, 30, 184, 186, 192, 239, 240, 244, 406
Witkin J. P., 8, 351, 352, 353, 428
Woolman M., 88, 232, 234, 239, 241, 243, 355

Y

Yount D., 96, 97, 384, 392
Yu L., 398

Annexe

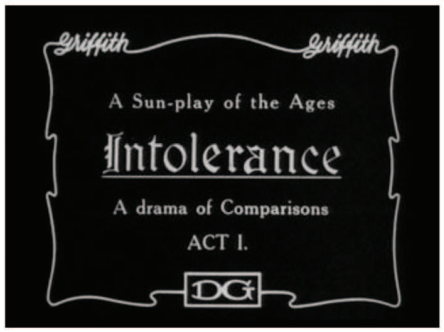
1903

1904

1906

1909

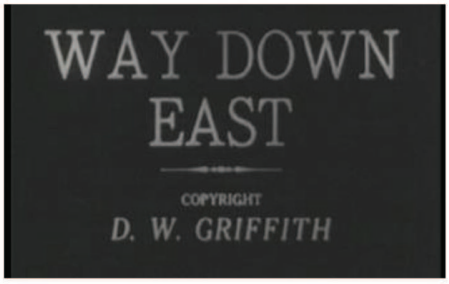
1916



1918

1919

1920



1921

1922

1923

1924

1925

1926

Die Abenteuer des Prinzen Achmed

Joseph M. Schenck
PRESENTS
BUSTER KEATON
IN
"THE GENERAL"
A UNITED ARTISTS PRODUCTION

1927

RADIO PICTURES
PRESENTS
Barbara STANWYCK
IN
ANNIE OAKLEY

HAL ROACH
Presents
"Duck Soup"
Pathégramme
PASSED BY THE NATIONAL BOARD OF REVIEW

PATHÉ PRESENTS
"CHICAGO"
WITH
PHYLLIS HAVER AND VICTOR VARCONI
PASSED BY NATIONAL BOARD OF REVIEW
COPYRIGHT PATHÉ EXCHANGE, INC., MCMXXVII
PRODUCED BY
DE MILLE PICTURES CORP.

METROPOLIS

COLORED PLAYERS
CPFC
FILM CORPORATION
presents
The SCAR OF SHAME
Story by
DAVID STARKMAN

The JAZZ SINGER
with
MAY McAVOY
& WARNER OLAND

THE LODGER
A STORY OF THE LONDON FOG

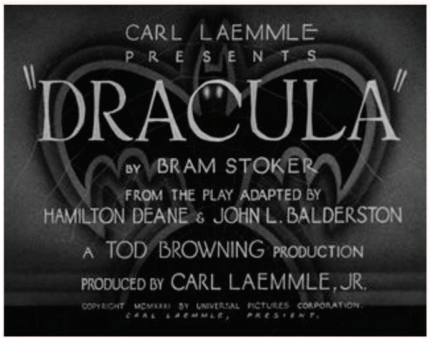
EVE'S LOVE LETTERS
Pathégramme

C. M. Woolf and Michael Balcon
present
IVOR NOVELLO
in
DOWNHILL
David L'Estrange
with
ISABEL JEANS
Directed by
ALFRED HITCHCOCK
COPYRIGHT 1927 BY GAINSBOROUGH PICTURES LTD

1928

1930

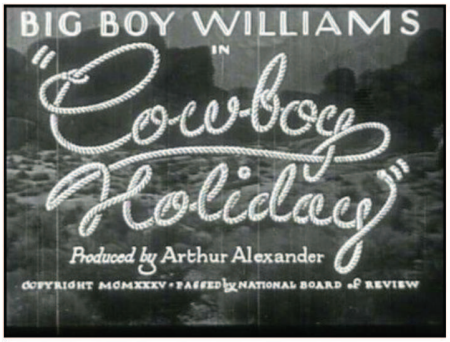
1931



1932

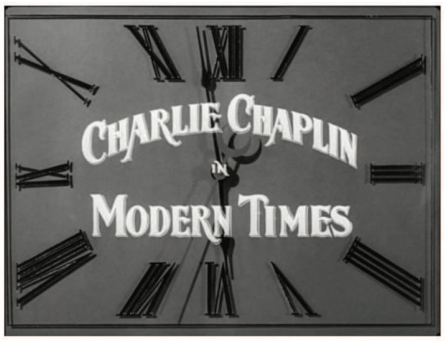
1933

1934



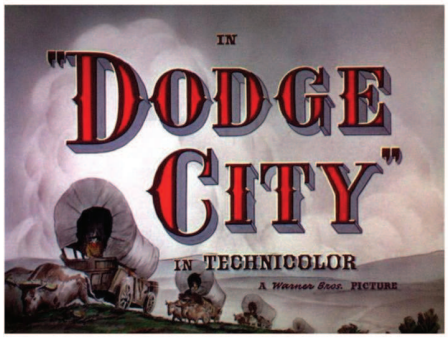
1935

1936



1937

1939



1940

Pinocchio

My Favorite Wife

FANTASIA
Color by TECHNICOLOR

THE GREAT DICTATOR

MONARCH FILM CORPORATION
PRESENTS
BORIS KARLOFF
IN
"THE APE"
SCOTT R. DUNLAP
IN CHARGE OF PRODUCTION

"KNUTE ROCKNE ALL AMERICAN"
JACK L. WARNER
IN CHARGE OF PRODUCTION

1941

UNIVERSAL PRESENTS
THE WOLF MAN
COPYRIGHT MCMXLI BY UNIVERSAL PICTURES COMPANY, INC.

CITIZEN KANE

IN
"THE BRIDE CAME C.O.D."
A WARNER BROS.-FIRST NATIONAL PICTURE

THE DEVIL
AND

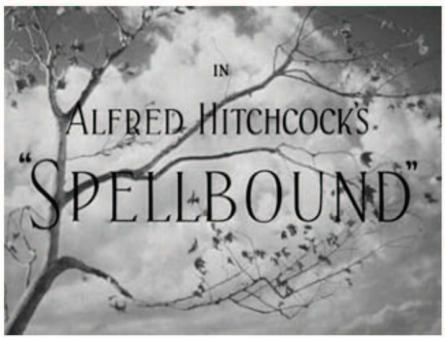
MISS JONES

"THE MALTESE FALCON"

1942

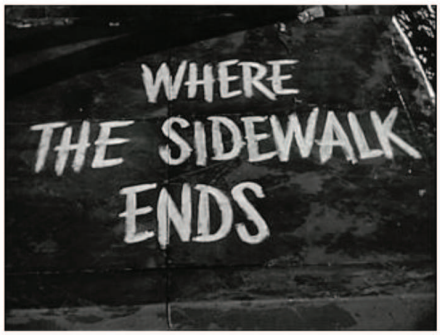
1943

1945

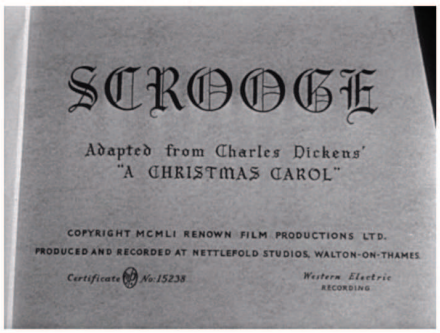


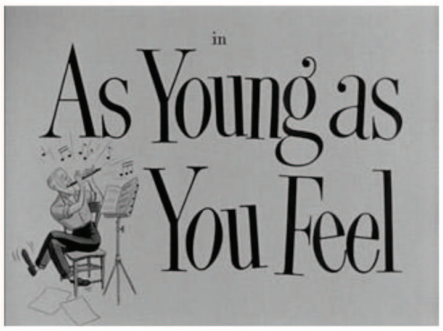
1948

1950



1951





1952

1953

LE
BALLON
ROUGE

THE
BAND WAGON

THE
BIG HEAT

FROM HERE
TO ETERNITY

SOMMAREN
MED MONIKA

Howard Hawks'
Gentlemen
prefer Blondes

1954

Un
Americano
a Roma

Black Widow

THE
BAREFOOT
CONTESSA

HUMAN
DESIRE

River of
No Return

'DIAL
M
FOR MURDER'

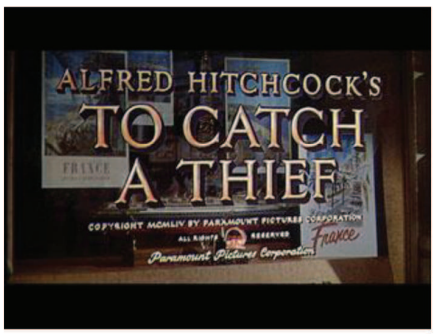
1955

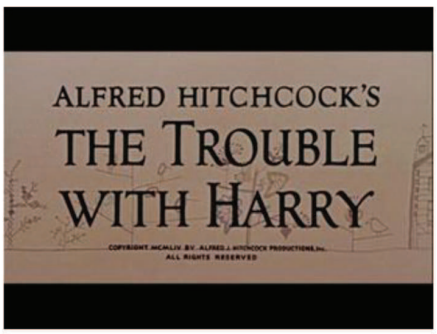
All That
Heaven Allows

ANIMAL
FARM
COLOUR BY TECHNICOLOR

KILLER'S
KISS

YEAR
ITEM
THE SEVEN


ALFRED HITCHCOCK'S
TO CATCH
A THIEF
COPYRIGHT MCMLIV BY PARAMOUNT PICTURES CORPORATION
ALL RIGHTS RESERVED
Paramount Pictures Corporation
France


ALFRED HITCHCOCK'S
THE TROUBLE
WITH HARRY
ALL RIGHTS RESERVED

1956

BUS STOP

GIANT

FORBIDDEN PLANET

1957

OF
EDGE
THE CITY
A Jonathan Production

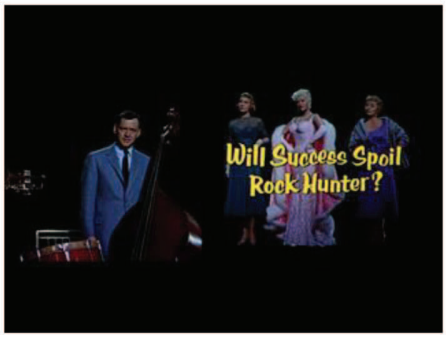
IN
FUNNY
FACE

DESK SET

Pal Joey

THE
TARNISHED
ANGELS
WILLIAM FAULKNER

NIGHTFALL

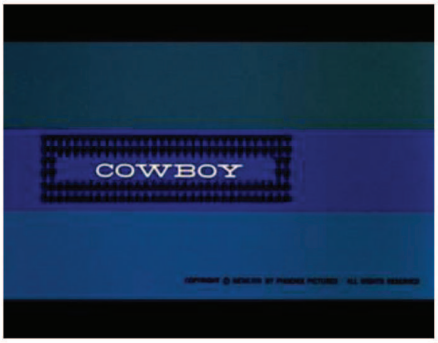

Will Success Spoil
Rock Hunter?

PLUNDER ROAD

Le notti bianche

1958

In
Cat
on a Hot
Tin Roof


COWBOY

THE
BLOB

"INDISCREET"

HouseBoAt

Mon
Oncle

VERTIGO

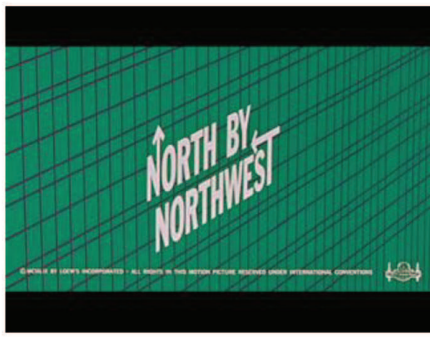
RUN SILENT
RUN DEEP

TOUCH
OF
EVIL

1959

ANATOMY
OF A MURDER

BEN-HUR

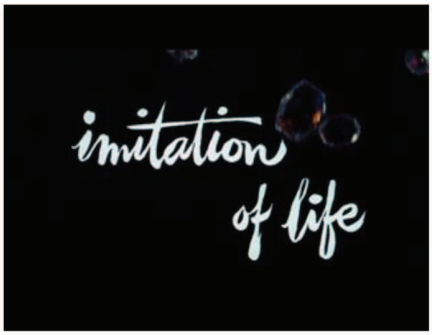

NORTH BY
NORTHWEST

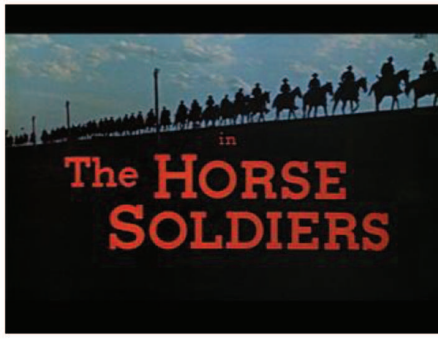
PICKPOCKET

HIROSHIMA MON AMOUR

OPERATION
PETTICOAT

pillow
talk


imitation
of life


in
The HORSE
SOLDIERS

1960

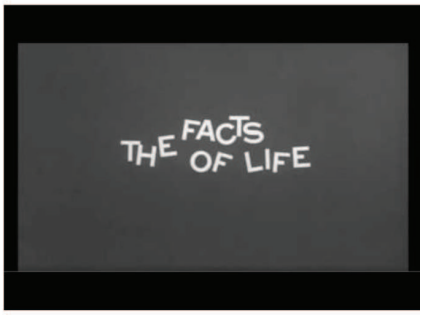
LETS MAKE LOVE

PSYCHO

SPARTACUS

FEDERICO FELLINI
LA DOLCE VITA

A BOUT DE SOUFFLE


THE FACTS OF LIFE

L'AVVENTURA
© Cino del Duca 1960
© Janus Films 1988

THE MASK OF SATAN

LE TROU
VISA DE CONTRÔLE CINÉMATOGRAPHIQUE N° 21353

in OCEAN'S ELEVEN

the city of the dead

EXODUS

1961

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD

in
BREAKFAST
AT
TIFFANY'S

LOVER
COME
BACK

ONE, TWO, THREE

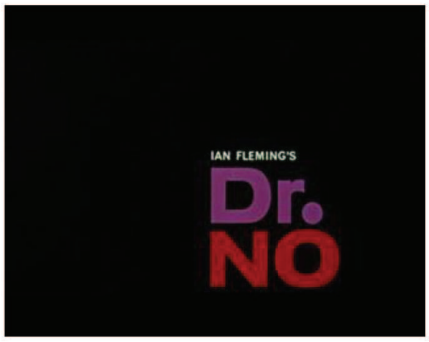
WEST SIDE STORY

TWO RODE
TOGETHER

1962

ADVISE and CONSENT

DAYS OF WINE AND ROSES


IAN FLEMING'S
Dr. NO

THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE

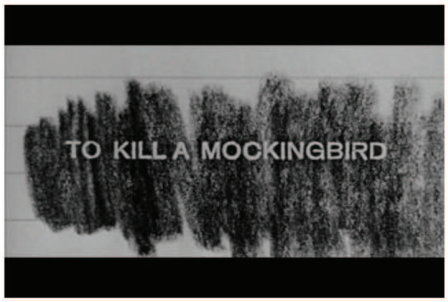
L'ECLISSE

LE DOULOS

MR. HOBBS TAKES A VACATION

THE MANCHURIAN CANDIDATE

LONELY ARE THE BRAVE


TO KILL A MOCKINGBIRD

Lolita

WALK ON THE WILD SIDE

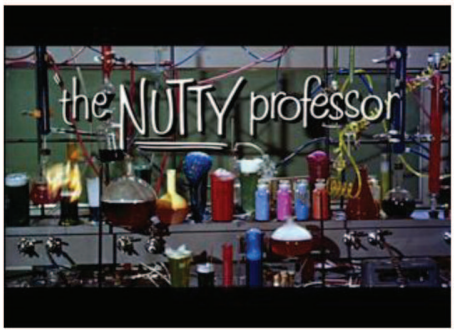
1963

THE BIRDS
FROM THE STORY BY
DAPHNE DU MAURIER

CHARADE

IRMA LA DOUCE

IT'S A MAD MAD MAD MAD WORLD


the NUTTY professor

SHOCK CORRIDOR

1964

100.000 DOLLARS AU SOLEIL

THE DAVID SWIFT PRODUCTION
GOOD NEIGHBOR SAM

STRANGELOVE
OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB

IN
IAN FLEMING'S
GOLDFINGER

A SHOT in the DARK

Kiss Me, Stupid

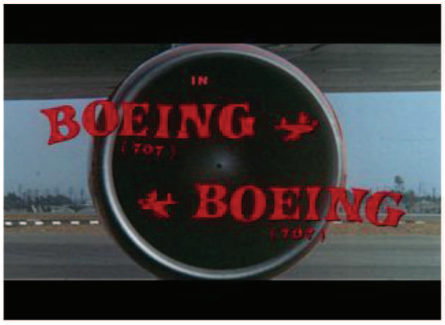
MAN'S FAVORITE SPORT?

SEVEN DAYS IN MAY

UNE FEMME MARIÉE

1965

BATTLE OF THE BULGE


IN
BOEING
(707)
BOEING
(707)

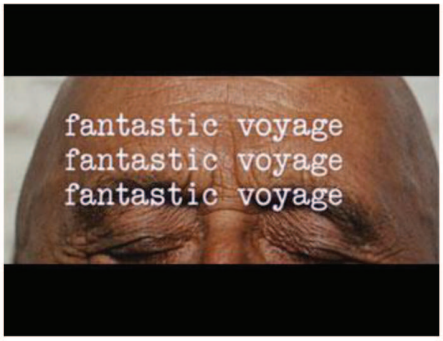
casanova
'70

CAT BALLOU

DAVID LEAN'S film of
DOCTOR ZHIVAGO

REPULSION

1966

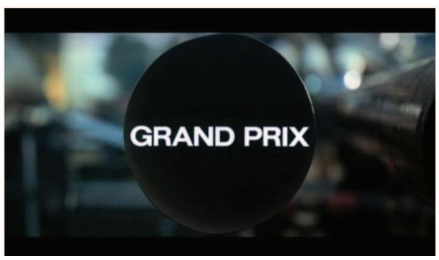

fantastic voyage
fantastic voyage
fantastic voyage

in THE GOOD,
THE BAD
AND THE UGLY

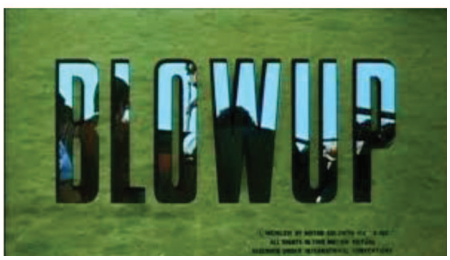
The PROFESSIONALS

The Fortune Cookie

TORN CURTAIN

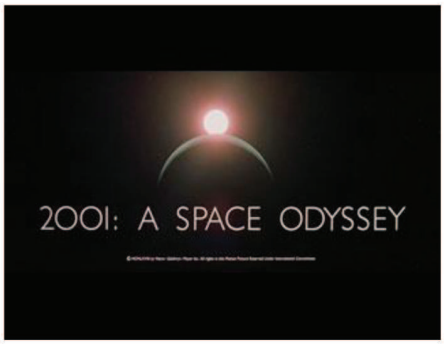

GRAND PRIX

DJANGO


BLOWUP

1967

1968



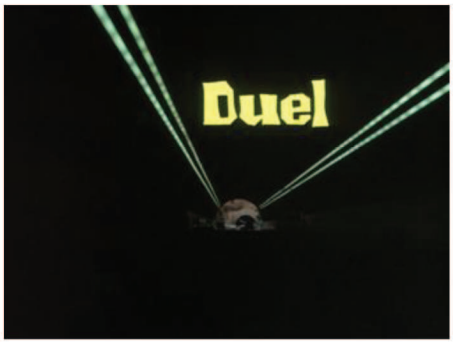
1970

1971

LE CASSE

THE CAT O'NINE TAILS

A CLOCKWORK ORANGE


Duel

WALKABOUT

trafic

1972

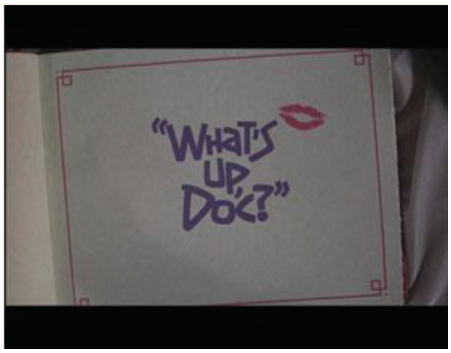
FRENZY
Based on the novel "GOODBYE PICCADILLY, FAREWELL LEICESTER SQUARE" by Arthur La Bern.

THE GETAWAY

CABARET

Super Fly

MARIO PUZO'S
The Godfather


"WHAT'S UP, DOC?"

1973

1974

1975

1976

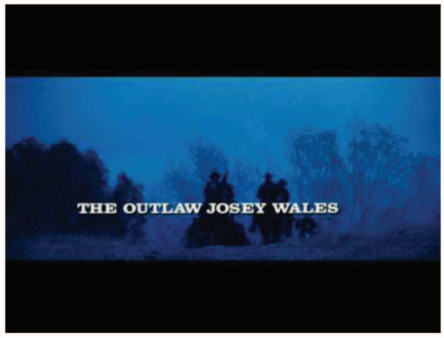
All The
President's
Men

ASSAULT ON
PRECINCT 13

THE ENFORCER

FAMILY
PLOT

THE
OMEN


THE OUTLAW JOSEY WALES

TAXI DRIVER

ROCKY

OBSESSION

1977

Annie Hall

CLOSE ENCOUNTERS
OF THE THIRD KIND

ERASERHEAD

Opening Night

Saturday Night Fever

STAR WARS

1978

THE FURY

GREASE
COPYRIGHT © MCMLXXVIII BY PARAMOUNT PICTURES CORPORATION
ALL RIGHTS RESERVED

JOHN CARPENTER'S
HALLOWEEN

THE DRIVER

FEDORA

DAYS OF HEAVEN

1979

Apocalypse Now

A L I E N

COMME
ICARE

The JERK

PARKING
MANHATTAN

MOONRAKER

1980

Episode V
THE EMPIRE STRIKES BACK

ATLANTIC CITY

1
THE BIG RED ONE

RAGINGBULL

THE SHINING

· THE · ELEPHANT · MAN ·

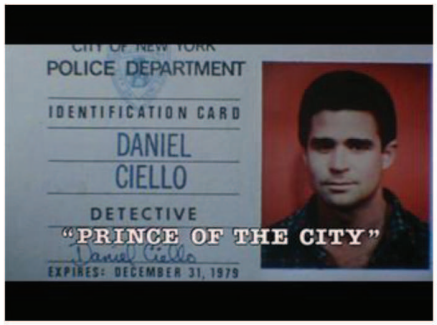
1981

BLOW OUT

BODY HEAT

IN
Buddy Buddy

LE
PROFESSIONNEL


POLICE DEPARTMENT
IDENTIFICATION CARD
DANIEL
CIELLO
DETECTIVE
"PRINCE OF THE CITY"
EXPIRES: DECEMBER 31, 1979

RAIDERS

1982

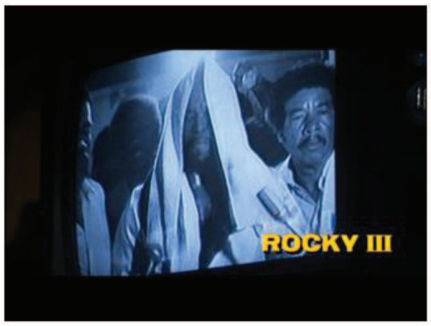
THE
KING
COMEDY

DINER

E.T.
THE EXTRA-TERRESTRIAL

THE
THING

MISSING

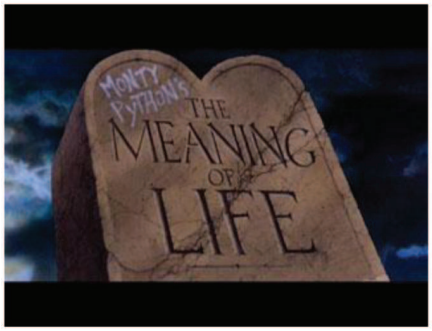

ROCKY III

Die Sehnsucht
der Veronika Voss

SOPHIE'S
CHOICE

IRA LEVIN'S
DEATHTRAP

1983


MONTY PYTHON'S
THE MEANING OF LIFE

A CHRISTMAS STORY

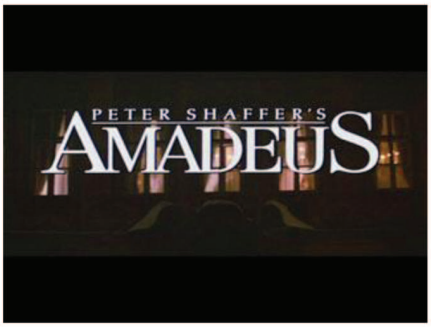
Episode VI
RETURN OF THE JEDI

Terms of Endearment
XXX

God Bless America
NATIONAL LAMPOON'S
Vacation

SCARFACE

1984


PETER SHAFFER'S
AMADEUS

GHOST BUSTERS

INDIANA JONES
and the
TEMPLE DOOM

A NIGHTMARE
ON ELM STREET

STRANGER
THAN
PARADISE

THE
TERMINATOR

This is
Spinal Tap
A Rockumentary by Martin Di Bergi™

POLICE ACADEMY

REPO MAN

1985

BACK TO THE FUTURE

Brazil

THE
BREAKFAST
CLUB

the
GOONIES

PALE RIDER

PRIZZI'S
HONOR

1986

Blue Velvet

THE FLY

DOWN BY LAW

HEARTBREAK RIDGE

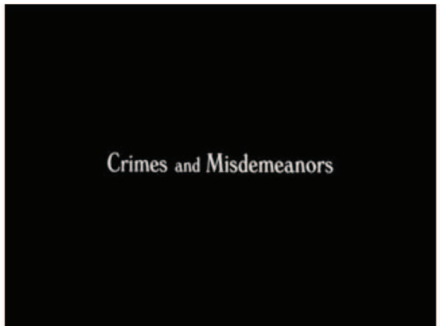
TOP GUN

PLATOON

1987

1988

1989



1990

DIE HARD 2

GOODFELLAS

HOME ALONE

WHITE HUNTER
BLACK HEART

TREMORS

MILLER'S
CROSSING

PRETTY
WOMAN

staNNo TuTti
BeneE

RECALL

1991

BARTON FINK

Beauty
and the BEAST

BOYZ N THE HOOD

JFK

NAKED
LUNCH

CAPE FEAR

1992

UNFORGIVEN

WAYNE'S
WORLD

GLENGARRY
GLEN ROSS

1993

CARLITO'S WAY

a Perfect World

JURASSIC PARK

Philadelphia

Schindler's List

Short
Cuts

TROIS COULEURS
BLEU

TRUE ROMANCE

FALLING DOWN

1994

Clerks.

DUMB &
DUMBER

PULP
FICTION

Forrest Gump

Four
Weddings
and a Funeral

LEON

SPEED

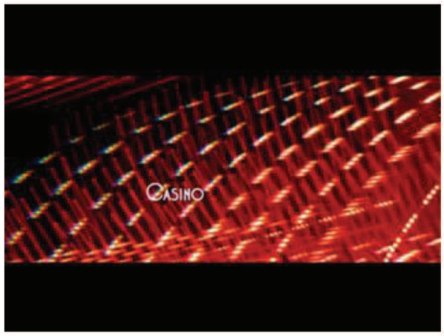
TROIS COULEURS
ROUGE

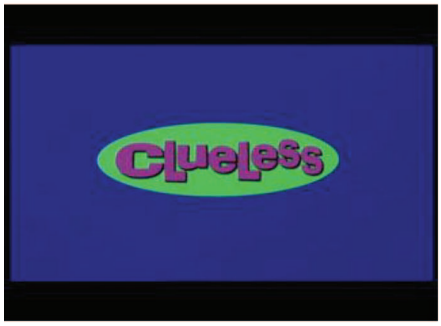
TROIS COULEURS
BLANC

1995

BEFORE
SUNRISE

THE BRIDGES OF MADISON COUNTY


CASINO


Clueless

LA CITÉ DES ENFANTS PERDUS

DEAD
MAN

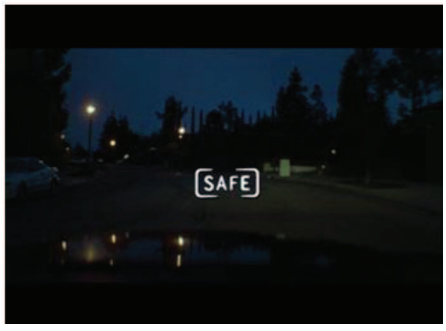
TOY
STORY

H E A T

LEAVING
LAS VEGAS

SE7EN

WITH A VENGEANCE


SAFE

1996

BOTTLE ROCKET
F A R G O
FROM DUSK TILL DAWN
INDEPENDENCE DAY
SCREAM
IRIA Vep
TRAINSPOTTING
TWISTER
THE PEOPLE Vs. LARRY FLYNT

1997

Boogie Nights
As Good As It Gets
ABSOLUTE POWER
CAREER GIRLS
Deconstructing Harry

1997

THE GAME

the full monty

Gummo

MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL

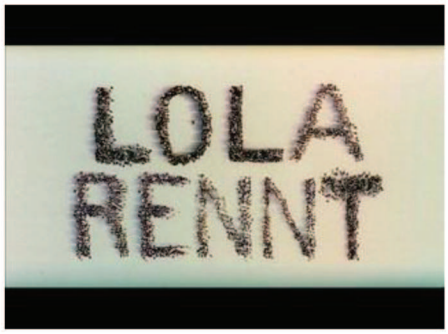
TITANIC

Jackie Brown

1998

AMERICAN HISTORY X

Fear and Loathing in Las Vegas


LOLA RENNT

OUT OF SIGHT

RONIN

RUSHMORE

SAVING PRIVATE RYAN

THERE'S SOMETHING ABOUT MARY

YOU'VE GOT MAIL

1999

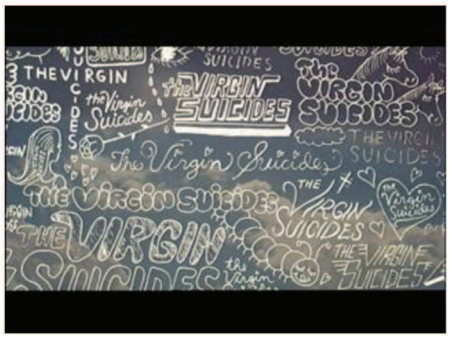
EYES WIDE SHUT

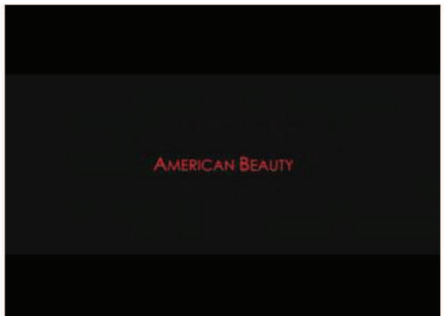
FIGHT CLUB

GHOST DOG
THE WAY OF THE SAMURAI

THE GREEN MILE

THE MATRIX


THE VIRGIN SUICIDES


AMERICAN BEAUTY

DOGMA

BEING JOHN MALKOVICH

2000

amoresperros
Almost Famous
the beach
Billy Elliot
ERIN BROCKOVICH
GLADIATOR
Malèna
O Brother,
WHERE ART THOU?
TRAFFIC

2009

SPACE
COWBOYS

THE
MINISTERS

2011

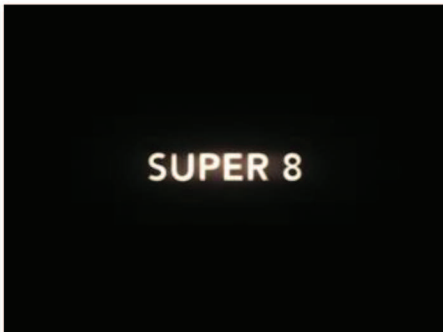
50/50

WIN WIN

The TREE of LIFE

CONTAGION

MARGIN CALL


SUPER 8

2012

THE CABIN
IN THE WOODS

MUD

PROMISED LAND

ZERO DARK THIRTY

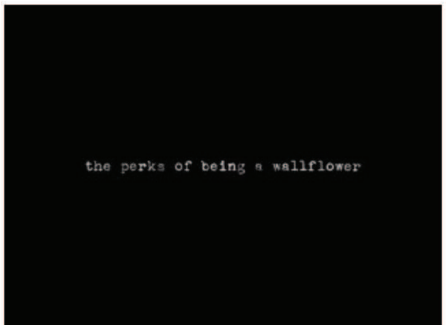
The Hunger Games

HITCHCOCK

SAFETY NOT GUARANTEED

ARGO

THE SESSIONS


the perks of being a wallflower

Midnight in Paris

SOURCE CODE

2013

NEBRASKA

G R A V I T Y

THE HUNGER GAMES:
CATCHING FIRE

DALLAS BUYERS CLUB

CAPTAIN PHILLIPS

Blue Jasmine

THIS IS THE END

Enough Said

RUSH

DON JON

PRISONERS

NOW
YOU
SEE
ME

THE
BLING
RING

42