C'est aussi [illegible] au lieu interdit. [illegible]matique forêt.

2. Débuts et fins de films

21 *Le Jardin des Finzi Contini* (1971), Vittorio De Sica, d'après le roman de Giorgio Bassani (1962)

Début.

Après le générique défilant sur une suite d'images plutôt automnales de feuilles, d'arbres et de fleurs filmés en couleurs saturées, surexposées, accompagnées d'une musique à tonalité mélancolique, apparaît le premier plan du film sur lequel, au début, vient s'inscrire en grandes lettres blanches la mention « Ferrare 1938 - 1943 » :

1. Large rue patricienne ensoleillée, bordée de murs anciens où se devinent des portails de demeures, filmée en plan d'ensemble selon une belle perspective fuyante gauche-droite, et où se déplacent à vélo neuf jeunes gens vêtus de blanc (tenue de tennis) ; la caméra accompagne en panoramique le mouvement de quatre d'entre eux jusqu'à recadrer la rue selon la perspective droite gauche : les quatre cyclistes s'arrêtent bientôt devant la grille d'une propriété.

Les plans suivants recadreront d'abord de plus près le groupe des quatre alors qu'ils sonnent à la grille puis isoleront chacun des quatre visages pleins de vivacité, dont celui d'une jeune fille. Un gardien répond à leur appel et ils rejoignent alors en sens inverse les cinq autres devant le portail de la propriété qu'on leur ouvre.

Fin.

La conclusion du film s'amorce sur une vue panoramique des toits de Ferrare contemplés de la fenêtre de la classe où ont été rassemblés de force les juifs promis à la déportation. En off, un

chant s'élève, chant juif où l'on pourra saisir le nom «Auschwitz» et qui se poursuit jusqu'à la fin du film. Ce plan hivernal est suivi de trois plans brefs de rues désertes, puis d'un plan d'ensemble de la propriété des Finzi-Contini et d'un autre du court de tennis désert. Puis un plan ensoleillé de Micol (interprétée par Dominique Sanda) montre la jeune fille au ralenti, souriante, montant vers la caméra en tenue de tennis et brandissant sa raquette. Une suite de champs-contre-champs en plans rapprochés de visages montre qu'elle renvoie la balle successivement à trois jeunes gens. Le tout dernier plan du film, assez bref, montre de nouveau une vue d'ensemble fixe du court de tennis désert sur lequel se superposera la mention «un film de Vittorio de Sica».

Le premier plan du film inscrit d'emblée l'ensemble de l'œuvre dans un lieu précis (Ferrare) et dans une perspective historique fortement connotée (la montée du fascisme en Italie, la guerre). Mais il se place aussi sous les auspices du soleil, de l'été, de la jeunesse et de la beauté d'un lieu magnifié par le cadrage en perspective et les couleurs des vieux murs. Les neuf jeunes gens tous vêtus du blanc de la tenue de tennis, tous juchés sur des bicyclettes semblent indifférenciés et mus par le même élan les poussant joyeusement vers le parc de la propriété des Finzi-Contini.

Les derniers plans du film, succédant à l'ambiance hivernale et mortifère de la scène de rassemblement des juifs dans la classe, reviennent à l'été, à la jeunesse, au tennis mais s'inscrivent dans un passé tout à la fois relativement proche et définitivement perdu : la réalité présente, celle de 1943, c'est en effet la persécution des juifs de Ferrare, le sort funeste qui les attend (suggéré par le chant), les rues hivernales de la ville vidée de ses habitants, le court de tennis enfin, désert. Les plans filmés au ralenti associés au chant plaintif placent la beauté de la jeune fille, la vitalité des échanges avec les trois jeunes gens dans la perspective mélancolique de la perte. En ce sens les trois jeunes hommes, qui ont bien été différenciés durant le film – il s'agit du frère de Micol, d'un de ses amis et de son amant – se retrouvent unis avec la jeune fille dans un mouvement qui scelle leur disparition.

Entre-temps le film aura en effet raconté et montré la désagrégation du groupe filmé dans le premier plan selon deux grands mouvements. Un mouvement de différenciation : la belle unifor-mité des jeunes gens du groupe est trompeuse. Il s'avère en fait travaillé par de profondes différences, ce groupe : différences de catégories sociales (aristocratie possédante – les Finzi-Contini –, petite bourgeoisie, prolétaires), différences «raciales» (juifs/non juifs), différends idéologiques (fascistes/communistes), conflits amoureux. Et les événements historiques vont précipiter un second mouvement, celui de la désintégration du groupe, l'un succombant à la maladie qui le ronge dès le début du film, d'autres disparaissant au front ou fuyant la persécution fasciste, d'autres encore pris dans les mailles du filet tendu par les nazis. Mais l'évocation finale par les ralentis du passé vécu dans le jardin des Finzi-Contini suggère que les relations vécues par Micol avec ces jeunes gens, bien que complexes, ambiguës, voire douloureuses, étaient la vie même et que c'est bien la vie qui, en cet hiver 43, a déserté le jardin et est en train de déserter Ferrare. Si bien que les couleurs excessivement saturées du générique, les procédés d'idéalisation du lieu (la rue) et des jeunes gens, dans le premier plan comme dans les ralentis de la fin, sont en quelque sorte désignés comme des illusions trom-peuses broyées par l'Histoire, de même que le jardin des Finzi-Contini, refuge trompeur lui aussi, n'a pas su protéger ses habitants de la machinerie fasciste. Du moins était-ce de belles illusions.

2.2 *Un prophète* (2009), Jacques Audiard

Début. Cette fois nous donnons le détail des plans.

1. Sur l'écran noir apparaissent, dans une sorte de clignotement, des mentions concernant la production du film. Simultanément on entend, de plus en plus fort, un brouhaha de portes ou de grilles qui s'ouvrent et se ferment accompagné de voix en pleine alterca-tion («*...tu veux m'empêcher de parler, toi !* (...) *va t'faire enculer, d'accord ?...*»). En bas et à droite de l'écran apparaît brièvement une

main, comme éclairée par le halo lumineux d'une lampe torche ou vue au travers d'un trou. Passage au noir, bref. Le cercle remonte le long du bras, on voit les menottes. Le noir revient, puis le cercle lumineux s'élargit un peu et l'on voit en amorce de profil droit le visage tuméfié d'un jeune homme (Tahar Rahim) qui se tient la tête. Pendant ce temps les bruits de voix et de portes se rapprochent. Ce plan est sans doute fait de plusieurs prises, mais les passages au noir et la bande-son donnent une impression de continuité.

2. Plan en contre-jour d'une porte vitrée à deux battants laissant passer deux silhouettes d'hommes, l'un poussant l'autre. Vue fugitive du prisonnier, costaud au crâne rasé, «*me touche pas, toi... j'peux marcher tout seul... j't'emmerde moi... enculé...*».

3. Retour en plan rapproché, toujours dans un halo de lumière, sur le visage du jeune homme qui regarde hors champ et écoute l'altercation qui se poursuit, «*...tu m'prends pour qui ?... ooh !...*». Il est hirsute, porte une barbe noire courte.

4. Plan rapproché d'un homme en cravate vu au travers d'un grillage. La caméra remonte vers son visage, derrière lui un gardien en chemise bleu lui ouvre la porte et la referme après son passage.

5. À travers la vitre sale, on voit la silhouette du gardien s'éloignant dans un couloir. Pendant ce temps les bruits d'altercation s'estompent.

6. Plein cadre et pleine lumière cette fois sur le visage du jeune homme en plan rapproché. On voit bien un hématome sous son œil droit. L'avocat, un homme de type arabe d'une quarantaine d'années : «*Tu m'écoutes, Malik ?*». Ils parlent arabe et français.

7. Plan rapproché face de l'avocat avec Malik en amorce à gauche :

– *J'ai pris six ans, c'est tout.*

– *T'es majeur maintenant. Tu vas passer ton temps en centrale. Tu vas faire ton temps chez les grands.*

La caméra recadre le visage détourné de Malik toujours curieux de ce qui se passe hors champ.

8. Plan sur l'avocat qui tend des papiers : «*Tu me signes là*».

9. Plan sur Malik (= 6) : « *C'est quoi, ça ?* »

L'avocat, hors champ : « *C'est pour l'aide juridique.* »

10. Gros plan sur l'avocat. Malik, hors champ : « *C'est de l'argent ?* »

L'avocat : « *Pour moi...pour me faire rembourser...tu signes là...* »

11. Sur Malik, plan un peu plus large laissant voir le mur gris de la cellule, les vitres sales de la porte : « *Du pognon pour toi ?* »

L'avocat, hors champ : « *Oui.* »

12. Gros plan de profil de l'avocat : « *Ça va ?* ». Puis la caméra recadre les papiers que l'avocat tend à Malik, et Malik lui-même qui a visiblement du mal à signer (il semble tracer une croix). Voix hors champ de l'avocat : « *Merci* ».

13. Enfin la caméra s'attarde sur Malik en profil gauche, il se tient la tête baissée, il semble accablé. L'ensemble a duré environ 2'20".

Fin.

1. Extérieur jour. Il fait beau. Plan rapproché en plongée sur les pieds de Malik foulant le sol devant la porte de la prison d'où l'on vient de le libérer. La caméra remonte le long de son corps et du sac plastique qu'il tient pour le prendre en plan épaule de profil gauche : il regarde vers sa droite, hors champ.

Une musique, amorcée à la fin de la séquence précédente, se poursuivra jusqu'à la fin de la présente séquence : il s'agit de la chanson *Mack the Knife* extraite *de L'Opéra de Quat'sous* de Kurt Weill et Bertold Brecht dans une version contemporaine (interprétée en anglais par Jimmie Dale Gilmore).

2. Raccord sur son regard : on voit dans un plan d'ensemble des hommes sortant de trois véhicules lui adressant des signes de reconnaissance.

3. Retour sur Malik, même angle de prise de vue, plan épaule. Il hoche la tête pour acquiescer puis porte son regard droit devant lui et sourit. Il est rasé de frais, bien peigné.

4. Plan rapproché d'une jeune femme assise sur un banc avec un enfant dans les bras. C'est Djamila (Leïla Bekhti), la femme de Ryad, l'ami et complice de Malik emporté par la maladie.

Elle se lève, la caméra accompagne son mouvement et montre Malik au fond de l'image, devant la porte de la prison : il se dirige vers la jeune femme. La caméra en un mouvement tournant les recadre en plan taille alors qu'ils se rejoignent. Ils s'embrassent sur la joue. Ils vont parler en arabe et en français.

Malik : « *Ça va ?* » (il taquine le bébé).

– *Il fait froid.*

– *Il crève. Pas un temps pour sortir, ça.* (Elle rit). *Tu es venue en bus ?*

– *Oui.*

– *Il passe quand le prochain ?*

– *Dans une demi-heure.*

– *On marche un peu ?*

– *Si tu veux.*

Ils se dirigent vers la droite du cadre, la caméra les accompagne et les prend de dos, bientôt en plan d'ensemble dans la perspective de la rue et des bâtiments de la ville au loin.

5. Raccord à 180°. Plan d'ensemble, le couple marche vers la caméra, la perspective est écrasée.

Djamila : *Tu sais où tu vas habiter ?*

– *Non.*

– *Si tu veux, tu peux venir à la maison. Je dormirai avec le petit et tu prendras sa chambre.*

– *J'veux pas vous déranger.*

– *Tu me déranges pas.*

Le petit désigne quelque chose vers la gauche du cadre.

Djamila : « *Le chat ?...c'est le chat ?...* »

Pendant qu'ils dialoguent, ils se rapprochent de la caméra. Dans l'espace vide laissé derrière eux une première voiture s'ins-

taille lentement et les suit, puis une deuxième et une troisième, par ordre croissant de volume. À la fin du plan on ne voit plus que le visage de Malik en gros plan, on devine les trois autos derrière, le plan s'interrompt au moment où il va sortir du cadre.

Le tout a duré environ 1'40".

Noir et générique de fin.

Le contraste est évidemment saisissant. À un Malik sale, blessé, enfermé, accablé, privé d'aide de la part d'un avocat apparemment inefficace, et dont l'avenir s'énonce en six ans de centrale avec des « grands » dont on a pu voir et entendre un représentant, s'oppose un jeune homme frais, libre, attendu par des amis, accueilli par une jeune femme hospitalière.

Les premiers plans du film se distinguent par l'économie de moyens et la densité de l'atmosphère : ils fournissent, par le dialogue – pourtant très bref – les sons et les images, beaucoup d'informations (sur le lieu – un lieu de détention –, le personnage – son âge, sa situation, ses origines ethniques, son niveau culturel –), amorcent des événements à venir (ses futurs rapports avec les « grands » de la centrale, son alphabétisation, ses rapports à l'argent), installent d'emblée des éléments d'ambiance (violences verbales et physiques, enfermement, impression d'être constamment sous surveillance, guetté). Le « programme » narratif est clairement posé ainsi que ses enjeux : que va devenir Malik ? Comment va-il vivre ces six années de prison ? La fragilité du personnage, la faiblesse apparente de ses ressources internes et externes font craindre le pire. Mais elles tendent aussi à induire quelque sympathie pour le personnage.

Les derniers plans opposent aux premiers la lumière solaire de l'extérieur à l'ombre, voire le noir, de la prison, les signes de reconnaissance et d'amitié aux violences ou à l'indifférence, une image apaisée et heureuse de Malik à sa détresse initiale. Réponses positives, par conséquent, aux questions que l'on se posait au début : la prison n'a pas détruit Malik, elle semble même l'avoir construit. Mais, aux yeux du spectateur qui a suivi l'itinéraire de

Malik durant ces années d'emprisonnement, et qui l'a vu en effet beaucoup apprendre et se transformer (*Un prophète* est bien un récit de formation et d'initiation), ces derniers plans sont chargés d'ironie. Malik a bien appris à lire et écrire, a su exploiter son don pour les langues en s'initiant à la langue corse, a connu l'amitié (avec Ryad), mais il a surtout développé son audace et sa ruse, appris à tuer (avec une lame de rasoir), à trahir et s'est essentiellement initié à la corruption, à la servilité feinte, ainsi qu'à des trafics divers dont celui de la drogue, au niveau international. Ce garçon frais, charmant et apparemment modeste (« J'veux pas vous déranger » : le visage sympathique de l'acteur choisi est à cet égard remarquable) n'est pas accueilli par des amis mais par des membres de gangs dont il s'apprête à être le leader et par la veuve de son ami Ryad, lequel, avant d'être emporté par la maladie, a participé à ses coups meurtriers. On peut supposer que Malik ne va pas tarder à le remplacer dans le lit de Djamila.

Le dernier plan du film est magistralement synthétique. La focale utilisée permet de faire entrer dans l'image le couple dialoguant puis les trois grosses autos sombres qui suivent Malik (on pense à un convoi funèbre inversé) et indiquent la perspective de son avenir : grand banditisme, argent ostentatoire, morts violentes. Le regard du spectateur sur Malik se trouve modifié. L'échelle des plans, par rapport aux plans rapprochés et aux gros plans du début, instaure d'ailleurs une plus grande distance à l'égard du personnage. Le passage du plan 3 au plan 4 est à cet égard intéressant : alors qu'on pourrait d'abord croire à un second raccord regard, le mouvement de caméra recadre le personnage à distance, brisant ainsi le processus d'identification du spectateur.

La « morale » du film apparaît dans toute sa complexité : voici comment un petit délinquant (s'il avait écopé de six ans de détention, c'est qu'il avait agressé un policier) s'est transformé en un baron de la drogue. Ou encore : voici comment la prison a transformé un petit délinquant en futur baron de la drogue. La chanson entendue tout au long de la séquence contribue à placer celle-ci sous le signe de l'ironie, voire du cynisme : rappelons que Mackie,

dans *L'Opéra de Quat'sous* (celui de Brecht et Kurt Weill à la fin des années 20 ou celui des deux versions du film de G. W. Pabst en 1931), est un prince de la pègre londonienne et que l'œuvre entière dénonce les complicités entre la pègre, la police et la haute finance pour saigner la société.

L'itinéraire et le destin individuels de Malik, que la caméra n'a pratiquement pas quitté tout au long du film, prennent ici une signification emblématique de la confusion des valeurs d'une société.

Alors que les premiers et derniers plans du *Jardin des Finzi-Contini* prennent acte d'un désastre historique en quelque sorte irréparable et qui s'est caractérisé notamment par la destruction d'une jeunesse, le début et la fin d'*Un prophète* nous invitent à observer, mais au présent, un processus de construction d'une autre jeunesse, lui aussi désastreux.

ENCADRÉ 5 : POUR L'ANALYSE D'UN GÉNÉRIQUE DE FILM. QUELQUES PARAMÈTRES À PRENDRE EN COMPTE

1. L'existence, l'extension, la place du générique

– Y a-t-il un générique ?
– Est-il situé au début ou à la fin du film ?
– S'il existe un générique de fin (cas général aujourd'hui), existe-t-il aussi un générique partiel au début, donnant quelles informations ?
– Importance (durée, quantité d'informations) du générique.
– Le générique est-il précédé de quelque chose : mentions écrites, prégénérique, etc. ?
– Y a-t-il alternance entre éléments de générique et éléments séquentiels ?

2. Les formes du générique

– Générique écrit, générique parlé, générique mixte.
– Sur fond neutre, sur fond d'image(s) fixe(s), sur fond d'images mouvantes (figuratives ? non figuratives ? mixtes ?).

3. Les informations apportées par le générique

– Identifier les rôles et les statuts des personnes nommées : instances de production, producteurs, acteurs, réalisateur, scénariste, monteur, et divers postes techniques.
– Autres informations : lieu de production, de tournage, année de production, origines de la bande sonore, sponsors éventuels, etc.
– Observer les informations importantes : y a-t-il cumul de certains rôles (acteur et réalisateur, acteur et producteur, producteur et réalisateur, scénariste et réalisateur, acteur-producteur-scénariste-réalisateur, etc.) ?
– Y a-t-il des informations manquantes, lacunaires, sujettes à caution, égarantes ?

4. La hiérarchie des informations et des personnes

– Comment les personnes nommées sont-elles ou non hiérarchisées par le générique : ordre de présentation, grosseur des lettres ou autres modes de valorisation, noms isolés/noms groupés, mention spéciale (du type : « avec la participation de… »), etc.

5. Le contenu audiovisuel : le générique comme « ouverture » du film

– Les motifs musicaux ou sonores.
– Les motifs visuels comme indicateurs : 1. de genre (film noir, western, comédie, etc.) ; 2. de contenu narratif ou dramatique (ouverture thématique générale : lutte, amour, suspense, sensualité, tragédie ; ouverture symbolique, figurative ou abstraite : voir *Le Faucon maltais*, avec la statuette maléfique, ou les spirales de Saül Bass pour *Vertigo* d'Alfred Hitchcock) ; 3. de réflexivité : le film se désigne comme film (voir *Le Mépris* de J.-L. Godard, *La Splendeur des Amberson* d'Orson Welles, les génériques de Sacha Guitry), ou désigne certains aspects de sa fabrication (l'adaptation littéraire, par exemple : *Les Deux Anglaises et le Continent* de F. Truffaut).

6. Le titre du film

– Sa place dans le générique.
– Ses liens avec les informations audiovisuelles.
– Les informations qu'il apporte, directement ou indirectement (connotations), sur le contenu ou la forme du film.
– L'horizon d'attente qu'il instaure pour le spectateur, sur les plans narratif, sémantique, symbolique.
– Ses ancrages culturels éventuels.

23 *Mulholland Drive* (2001), David Lynch

Début.

Nous ne retranscrirons pas cette fois le détail des séquences. Sur fond visuel noir et fond sonore sombre et continu on voit paraître les mentions « *Alain Sarde presents* », puis « A Les Films Alain Sarde/Asymmetrical Production », puis « *A film by David Lynch* ».

La musique change, c'est une sorte de rock-swing style années 1950, on voit d'abord brièvement des ombres sur un fond violet, puis des couples de jeunes danseurs se précisent sur ce fond, leurs ombres se profilant sur le fond violet, les couples semblant se dédoubler (on peut en compter de six à douze) dans le mouvement vif de la danse et de la succession quasi imperceptible des plans. Une forme blanchâtre gagne l'image par le bas, se superposant aux danseurs. S'y dessine bientôt le visage radieux d'une jeune femme prise en contre-plongée, entourée d'un homme et d'une femme âgés et souriants. On entend des applaudissements.

Noir, forme floue, imprécise, rougeâtre, parcourue par un travelling, on distingue des draps rouges sur un lit, une couverture jaune, on entend le bruit d'une respiration.

Sur un ciel nocturne, un mouvement de caméra approche un panneau de signalisation. La mention « Mulholland Dr. » est éclairée par flashes blancs. Entrée de la musique, lente et sombre, surgissement lent d'une auto dans la nuit, les noms des acteurs commencent à apparaître un par un et se succèdent sur des plans d'ensemble des lumières de Los Angeles et de l'arrière de l'auto glissant dans la nuit. Le générique prend fin avec les mots « *Written and Directed by David Lynch* ». On enchaîne directement sur l'intérieur de l'auto et la suite de la séquence qui montrera la tentative de meurtre, l'accident de voiture, l'errance de Camilla jusqu'à l'immeuble de Sunset Bd.

Fin.

Image d'abord obscure, rougeâtre, la caméra glisse le long du mur de brique du « Winkie's » et vient rejoindre le sdf crasseux

assis dans l'arrière-cour et manipulant la boîte bleue. Il met la boîte dans un sac en papier froissé et le pose. Gros plan sur l'ouverture, béante, du sac : en sortent deux minuscules personnages, le couple âgé du début du film.

Image de l'intérieur de la chambre de Diane, la caméra glisse sur le rebord de la table basse où se trouve la clé bleue, recadre Diane qui regarde la clé. Diane en peignoir prostrée devant la table basse. Coups violents frappés à la porte. Regard angoissé de Diane sur lequel raccorde l'image du bas de la porte d'entrée de la chambre par où se glissent les deux minuscules personnages. Gros plan de l'œil de Diane, terrorisée. Série de plans accompagnés de cris, hurlements, éclairs de lumière bleue, musique stridente, on aperçoit Diane essayant de repousser le couple, qui a repris sa taille normale, de le fuir. Elle se précipite vers son lit, ouvre le tiroir d'une commode, s'empare d'un pistolet, on entend la détonation, un éclair bleu plus long laisse voir Diane sur le lit, des fumées qui envahissent la chambre de l'intérieur et de l'extérieur, par la fenêtre.

Fumée, musique ample, apaisante, en contre-jour image sombre du visage du sdf, puis image des lumières de Los Angeles sur laquelle se surimpressionne, en formes blanches analogues à celles du début du film, le visage souriant de Diane (Betty ?) avec Rita (Camilla ?) coiffée de sa perruque blonde.

Les rideaux tournent au rouge : on voit la salle du théâtre *Silencio,* la femme à la perruque bleue ; elle dit : « *Silencio* ».

Commentaire. Pour résumer les traits marquants de ce début et de cette fin de film, nous dirions : déréalisation, discontinuité, énigme, prépondérance du langage des formes visuelles et sonores.

Dès les premières images, l'univers présenté n'est pas réaliste : il n'y a pas de salle de danse, mais un fond coloré sur lequel ombres et corps s'agitent et se démultiplient. Les formes blanches surgissent de nulle part, fantomatiques. Dans la dernière partie du film, Diane (Betty ?) fournit une « explication » à ces images : elle a remporté naguère un concours de danse au Canada qui lui a

permis de venir courir sa chance à Hollywood. Mais cela n'explique pas l'étrangeté formelle de ces images. La fin du film peut laisser penser qu'elles sont subjectives : ce seraient des images-souvenirs, relayées par des images-hallucinations (les personnages minuscules, le sdf effrayant) émanant du psychisme de Diane, dévasté par la passion et la culpabilité (la présence de la clé indique que le contrat de meurtre à l'encontre de Camilla, commandité par Diane, a été mené à bien), et la conduisant au suicide. Mais, à moins de postuler que le psychisme de Diane continue de générer des images après sa mort (ce que suppose l'interprétation selon laquelle la première partie du film est le rêve de Diane agonisante), les changements de points de vue, les discontinuités narratives semblent indiquer la présence d'une instance extérieure qui nous conduit du concours de danse à l'auto glissant dans la nuit, de l'extérieur du *Winkie's* à l'intérieur de la chambre de Diane au théâtre Silencio. Le plan de Diane allongée sur son lit après la détonation est emblématique : Diane y est vue en plan d'ensemble, des fumées envahissent l'espace de l'intérieur et de l'extérieur, par les fenêtres soudain ouvertes. La forme du film ne cesse de relancer la même question : déterminons-nous ce qui nous arrive par nos rêves ? nos rêves viennent-ils de nous ou sont-ils imposés par des puissances extérieures ? Le dernier mot, « silencio », semble nous intimer de ne pas chercher de réponse à cette énigme.

Mulholland Drive immerge le spectateur dans un univers de formes colorées et de sons. Des formes blanches apparaissent, se précisent, disparaissent, reviennent ; des couleurs (le rouge et le bleu) semblent se disputer l'emprise sur l'image et sur les personnages, la musique (Angelo Badalamenti) et les sons investissent les perceptions du spectateur. La résolution des éléments narratifs du film est à la fois possible (Diane a échoué sur toute la ligne à Hollywood – carrière, amour – et s'y est perdue – crime, suicide), hypothétique (quelles forces ont gouverné ces actes, ces rêves ?) et lacunaire (qui est ce couple âgé ? qu'est-ce que ce théâtre Silencio, qui invite à des interprétations symboliques ?). Chaque séquence installe le spectateur dans une ambiance visuelle et sonore diffé-

rente, ambiance de *musical*, de film noir, de film d'horreur, ailleurs de comédie, de parodie de *thriller*, de film sentimental. De même que Betty/Diane ou que Rita/Camilla frappée d'amnésie, le spectateur est entraîné dans un labyrinthe fertile en sensations mais dont le sens (aux différentes acceptions du terme) lui échappe.

3. Étude d'un plan-séquence : *A History of Violence*, David Cronenberg (2005)

Nous analysons ici la première séquence du film qui dure environ 5'30" et se compose en fait de 13 plans dont seul le premier, du fait de sa durée (presque 4') et de son unité, relève du plan-séquence (de sous-séquence, devrait-on dire, pour être plus rigoureux).

3.1 Description de la séquence

Plan 1. Extérieur jour. Plan moyen d'une porte fermée de chambre de motel, en rez-de-chaussée. Le soleil éclaire le mur. À droite une chaise vide contre ce mur. Déplacement latéral de la caméra vers la droite, recadrage de la porte suivante qu'un homme (A) ouvre de l'intérieur. Vêtu d'un costume et d'une chemise foncés, il porte barbiche et moustache, peut avoir 45 ans ; il porte un sac, sort sur le pas de la porte, hume l'atmosphère. Derrière lui un homme (B) plus jeune (25 ans ?), T-shirt blanc et jean bleu, allume une cigarette. Les premiers mots du générique se superposent en lettres discrètes, en bas à gauche de l'écran. A sort du cadre vers l'avant droit de l'écran, B observe un temps d'arrêt devant la porte de la chambre, remet une chaise droite contre le mur, avance, maussade, avec un sac en bandoulière, un autre à bout de bras. La caméra recule avec son mouvement, le cadre à la taille, recule encore avec un mouvement vers la gauche de l'écran et recadre une voiture décapotable bleue avec des sièges de cuir blanc. La caméra s'immobilise de l'autre côté de la voiture, cadrant en plan d'ensemble les deux hommes derrière l'auto. Le titre du film, *A History of Violence*, apparaît.