

De quelques films de Steven Spielberg entre l'enfance et l'histoire ou le cinéma de la « double contrainte ».

« Cinq ans plus tôt, tournoyant dans le mignon petit évier du LSD avec rien à quoi s'accrocher, il avait tout de même réussi à comprendre ceci : la punition infligée à Claude Evenrude et aux hommes de l'USS Indianapolis avait été collective, les requins sont les vengeurs de Mère Nature, convoqués depuis les profondeurs en prévision d'un coup qui n'était pas encore tombé... d'une bombe qui n'était pas encore tombée. »

Will Self, « Requin ».

Héritier d'une génération de cinéastes venus de la télévision¹ et réalisateur partiellement autodidacte qui apprendra son métier de réalisateur sur les plateaux de séries telles que « Night gallery » ou « Colombo », mais également en mettant brillamment en scène des téléfilms dont le plus célèbres restera « Duel » qui bénéficiera d'une sortie en salles en Europe et du grand prix du Festival du film fantastique d'Avoriaz en 1971, Steven Spielberg demeure probablement à ce jour le plus célèbre cinéaste au monde. Il doit bien entendu cette renommée à des succès répétés au box-office depuis maintenant près de cinquante ans mais également à un univers très personnel, fait d'un entrelacs de motifs et de thèmes qui héritent du grand cinéma classique hollywoodien dont l'œuvre de Spielberg opère une étonnante synthèse.

« Jaws » fait, à ce titre, figure d'étrange creuset d'influences qui convoque des personnages hitchcockiens (le phobique shérif Martin Brody) ou fordien (Quint en capitaine Achab prolétaire et goguenard) tout en introduisant la figure masculine nouvelle de l'océanographe Matt Hooper, c'est-à-dire de l'intellectuel bourgeois qui saura tenir sa place aux côtés des hommes d'action. Catalogué un peu rapidement « Film-catastrophe », ce genre propre aux productions des grands studios mises en chantier à grand renfort d'argent par des Majors compagnies soucieuses de réagir contre le cinéma à petit budget qui triomphe depuis la fin des années 1960 (sur le modèle d'« Easy rider » 1967 de Dennis Hooper et Peter Fonda pour ne citer que le plus fameux), « Jaws » se décompose aisément en deux parties. La première est clairement hitchcockienne et s'apparente nous le verrons à un remake plus ou moins avoué de « The birds » réalisé en 1963. La seconde abandonne les oripeaux du film-catastrophe à proprement parlé pour s'orienter vers le film d'aventures et évoquer davantage « Moby Dick » que « L'aventure du Poséidon ».

Efficace comme une série B de Samuel Fuller, se plaçant d'emblée dans la veine sidérante des grands films traumatiques tels « Psycho » que réalise Hitchcock en 1960 ou « Massacre à la tronçonneuse » de Tobe Hooper en 1974 (dont Spielberg possède d'ailleurs la copie originale), « Jaws » va, en outre, correspondre à ce moment cruciale de l'histoire des USA – embourbement au Vietnam, scandale du Watergate – que le journaliste et auteur américain Hunter Thompson qualifie dans son plus célèbre roman, « Las Vegas parano », de la manière suivante : « Et maintenant, moins de cinq ans après, vous pouvez grimper sur une colline escarpée de Las Vegas et fixer l'Ouest, et avec les yeux qu'il faut, vous voyez presque la ligne de haute marée – cet espace où la vague finit par se briser avant de redescendre »² Si l'art américain n'est jamais dissociable de son rapport à l'espace, on sent bien ici un lien complexe entre verticalité et horizontalité que le film de Steven Spielberg va s'employer à mettre en scène en recourant à deux grammaires antinomiques pourtant fondatrices du cinéma hollywoodien, c'est-à-dire de la manière dont les Etats-Unis se

¹ Lumet, Penn mais surtout Frankenheimer qu'il admire beaucoup – « Munich » en 2006 est un hommage vibrant à « Black Sunday » réalisé en 1977.

² Hunter S. Thompson, « Las Vegas parano », Editions Folio, Collection 10/18, Paris, 1994, p.68.

représentent : l'horizontalité du western fordien et la verticalité du thriller hitchcockien. Excursion au cœur d'un cinéma qui avant tout autre chose (se) pense par sa manière de mettre en scène l'espace.

A) L'horizontalité de la « *frontière* » comme horizon idéologique fordien :

Grande est la tentation face à une œuvre aussi visuelle que celle de Steven Spielberg de laisser parler les images. Le désir de cinéma du réalisateur américain jamais pris en défaut et les films nombreux qu'il convoque, entraînent chez le commentateur l'envie de montrer plus que de dire.

Ford donc. Le père du cinéma américain. Sa bible. Et l'imagerie inoubliable qui accompagne tout texte « saint » : ici l'ouverture de « *The searchers* » en 1956. Le regard porté sur celui qui revient d'on ne sait où, de la guerre de sécession, d'années d'activités plus ou moins honnêtes. John Wayne rentre « chez lui ». C'est là le but avoué de tous les héros spielbergiens. Et au fil de l'œuvre ce retour se fera de plus en plus âpre et problématique jusqu'à la découverte dans les grands films des années 2000 – « *A.I.* », « *Catch me if you can* » ou « *Munich* » – qu'il n'y a plus de chez soi où rentrer. Ethan Edwards, incarné par John Wayne dans « *The searchers* » ne prendra pas conscience d'autre chose au terme d'une quête familiale qui le laissera à jamais à la porte du foyer.



The searchers (La prisonnière du désert) 1956 de John Ford.



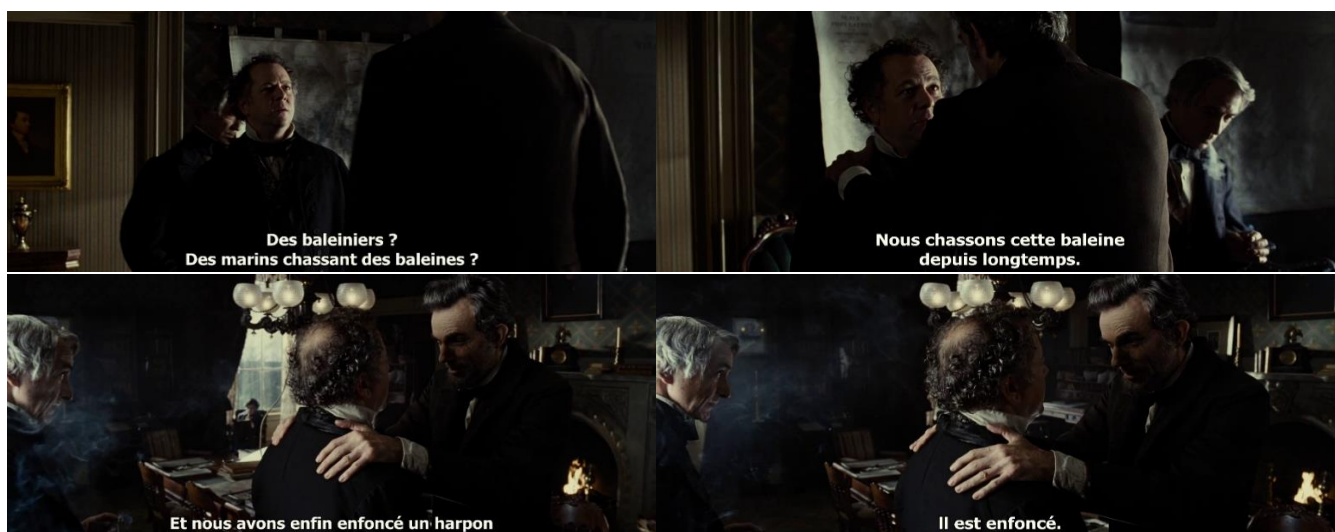
Jaws (Les dents de la mer) 1975 de Steven Spielberg.

Là où « Jaws » se montre passionnant, c'est dans sa manière toute hitchcockienne de convertir l'espace. En effet, le projet de Spielberg, nous y reviendrons car l'affaire n'est pas simple, est de continuer à faire du cinéma après Hitchcock. Le réalisateur britannique avait en effet converti l'espace horizontal américain de la conquête et du bon droit en une verticalité toute métaphysique dans « North by northwest » en 1959, de l'attaque absurde de l'avion sulfateur au mi-temps du métrage à la grande séquence finale de suspension au-dessus du vide à flanc de falaise sur le mont Rushmore et sous l'œil impavide d'Abraham Lincoln et d'autres pères fondateurs de la manière dont l'Amérique se pense et se voit. Là où Hitchcock ironise, Spielberg met en scène avec son requin mythologique le retour tout en verticalité du refoulé qui entraîne l'apparition d'une nouvelle frontière, d'un autre wilderness horizontal : l'océan. Trajectoire inverse donc et retour à la conquête tournée jadis en dérision par Hitchcock. Avec « Jaws » l'Amérique commence à panser les plaies béantes de l'échec vietnamien, des assassinats et des trahisons politiques et à amorcer le cap vers les années 1980, c'est-à-dire le retour vers une mythologie triomphante.



Young Mister Lincoln (Vers sa destinée) 1939 de John Ford – **Lincoln** 2012 de Steven Spielberg – **Moby Dick** 1956 de John Huston.

Le grand sérieux avec lequel Spielberg traite de l'Histoire de son pays passe par la figure de Lincoln auquel il est fait allusion dans « Amistad » (indirectement), dans « Saving Private Ryan », « Minority report » et bien d'autres films jusqu'au biopic que le réalisateur lui consacra en 2012. Il est intéressant de noter combien le Lincoln de Spielberg ressemble davantage au Capitaine Achab du « Moby Dick » que John Huston réalise en 1956³ qu'au « Young Mister Lincoln » de John Ford datant de 1939. « Lincoln » est l'histoire d'un entêtement, voire d'une obsession, dont le personnage de Quint est porteur dans « Jaws », et que vient souligner notamment la métaphore des baleiniers utilisées par un Lincoln, grand raconteur d'histoires, pour convaincre du bienfondé de l'abolition de l'esclavage la frange démocrate du sénat majoritairement opposée à l'adoption de ce projet de loi.



³ « Jaws » se situe dans une ville fictive d'Amity non loin du Nantucket qui avait servi de décor au roman d'Herman Melville.



Lincoln 2012 de Steven Spielberg.

Il y a là chez Spielberg, comme jadis chez Ford ou Capra, la volonté de dépeindre sans fard le désir d'absolu dont devrait toujours relever l'engagement dans et pour la chose publique. Ce qui était littéral en relevant du pur cinéma d'action dans « Jaws » et la poursuite de son monstre mythique devient par la suite chez Spielberg et notamment dans « Lincoln » la description précise du fait politique intériorisé par les hommes au moment même où celui-ci tend à disparaître dans le réel. Quand, comment, pourquoi prendre une décision politique alors que la guerre fait de ravage vont ainsi devenir des questions spielbergiennes récurrentes.

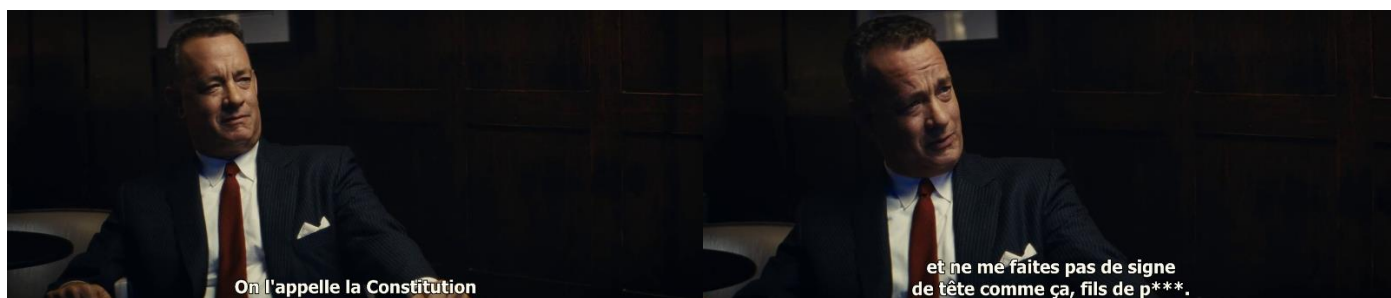


4

Lincoln 2012 de Steven Spielberg – **The last hurrah** (La dernière fanfare) 1958 de John Ford.

Lorsque Thaddeus Stevens, incarné par Tommy Lee Jones, représentant de la Pennsylvanie au Congrès des États-Unis et grand défenseur de l'idée d'égalité absolue entre les races, se voit contraint de monter à la tribune pour affirmer, contre son sentiment profond, que cette égalité ne peut exister qu'aux yeux de la Loi et non aux yeux de Dieu, cela afin d'obtenir l'abolition de l'esclavage, et qu'il rentre chez lui avec le précieux papier en poche, nous songeons à une séquence identique qui voit le maire Frank Skeffington rentrer chez lui, également à contre-courant de la foule en liesse, dans « The last hurrah » que réalise John Ford en 1958. La victoire sera ainsi de plus en plus teintée de défaite pour le héros spielbergien.





The brigde of spies (Le pont des espions) 2016 de Steven Spielberg.

La brève conversation entre l’avocat commis d’office de l’espion soviétique de « The Bridge of spies » en 2016 et l’agent de la CIA chargé de le surveiller ne porte sur rien d’autre que sur ce qui fait un américain au-delà de ses origines (ici irlandaise et germanique) : « the code », c’est-à-dire ce que chez Ford on nommait « The book » et qui désigne pour les deux cinéastes la constitution et son respect.

Ceci étant dit, il convient de ne pas sur-interpréter à postériori l’aspect politique de « Jaws ». Sa critique de l’avidité des tenants du commerce était à l’époque un lieu commun visant à séduire aussi le public contestataire. S’il y a effectivement un caractère politique dans « Jaws », il réside donc moins dans la critique d’un capitalisme touristique qui préfère sacrifier quelques vies humaines plutôt que d’adopter un principe de précaution face à la menace venue des profondeurs, que dans l’affirmation d’un certain type d’hommes, tout à la fois héritier d’une tradition ancienne – celle de l’honnêteté pragmatique et du respect de la Loi – et d’une nouveauté sans doute inaugurée par le Dustin Hoffmann de « The graduate » en 1967, pour lequel les enjeux virils ne sont guère pertinents et qu’il n’hésite pas, pour s’affirmer, à tourner en dérision. Matt Hooper, à travers son interprète au physique peu hollywoodien, Richard Dreyfuss, donne vie et énergie à cette « rencontre du troisième type », d’une troisième typologie de héros.

5



Jaws (Les dents de la mer) 1975 de Steven Spielberg.



The man who shot Liberty Valence (L'homme qui tua Liberty Valence) 1962 de John Ford.



Jaws (Les dents de la mer) 1975 de Steven Spielberg.

Le troisième « type » spielbergien n'est ainsi ni un paragon de force virile façon John Wayne comme l'incarne ici Robert Shaw-Quint, ni un John Doe (le Dupont-Durant américain) phobique comme l'est Roy Scheider-Martin Brody, shérif aquaphobe à l'instar du James Stewart-Scottie Ferguson qui incarnait jadis le policier sujet au vertige archétypal du héros hitchcockien. Là encore Ford n'est pas loin tant il est le grand instigateur du film à « trois têtes » : dans « The man who shot Liberty Valence » réalisé en 1962, entre la force brute incarnée par le bandit « Liberté », Lee Marvin tout en animalité, et la force « tranquille » que personifie Wayne-Tom Doniphon, se glisse le personnage de « la servante » comme le nomme le sauvage hors-la-loi – James Stewart-Ransom Stoddart, avocat. Stoddart apporte la culture, la loi, l'avenir, ne rechigne pas devant les tâches ménagères et n'a que faire des affrontements virils. Spielberg saura se souvenir d'une telle figure dans un grand nombre de ses films, lui pour qui l'enjeu de la communication entre les êtres est toujours resté une priorité thématique au fil de sa filmographie. La manière emprunte d'ironie grotesque avec laquelle Hopper écrabouille son gobelet en plastique face à un Quint – véritable monstre de « Jaws » – qui écrase sa canette métallique rejoue sur le mode mineur l'affrontement entre Valence et Doniphon dans le film de Ford. Avec Matt Hopper, Spielberg semble se faire une place entre Ford et Hitchcock.

Il faudrait ici citer Pauline Kael : « *Ce n'est pas seulement la technique visuelle des Dents de la mer qui est différente. Les autres grands films catastrophe sont à peu près identiques à ceux tournés avant la guerre du Vietnam, mais pas celui de Spielberg. Il se rattache à la tradition des films de science-fiction et de monstres les plus commerciaux, tout en parvenant à prendre le contre-pied de certaines conventions du passé. Même s'il recèle plus de piquant et d'électricité qu'un film de Woody Allen, sa drôlerie possède une qualité à la Woody Allen. Quand les trois protagonistes se retrouvent dans leur frêle embarcation, on a l'impression que*

Robert Shaw, le vieux chasseur de requins malveillant, est si viril qu'il pourrait massacrer tous les passagers, si viril qu'il en deviendrait meurtrier. Ses ennemis ne sont pas les requins, mais les hommes. Quand il commence à exhiber ses blessures, Richard Dreyfuss, le savant professeur, fait de même : il réplique, cicatrice pour cicatrice. Mais quand l'ichtyologue finit par ne plus pouvoir rivaliser avec le vétéran, il ouvre sa chemise, baisse le nez, désigne son torse velu, et dit avec un sourire affecté de comédien : « Vous voyez ça ? Juste là ? C'est Mary Ellen Moffit qui me l'a fait – elle m'a brisé le cœur. » Quand Shaw écrase une canette de bière vide, Dreyfuss le caricature en écrasant à son tour un gobelet de polystyrène. Le réalisateur, qui s'identifie au personnage de Dreyfuss, instaure un héroïsme de fier-à-bras afin de le tourner en dérision tout au long du film. Le troisième protagoniste, interprété par Roy Scheider, est un ancien policier de New York tout juste rescapé des dangers de la ville, qui est devenu chef de la police dans un havre de paix, une station balnéaire sur une île. Alors qu'il pense être complètement inadapté à ses nouvelles fonctions, il se retrouve confronté à la terreur la plus primale. Mais, à bord de cette barque, l'idiot n'est pas le chef de la police qui ne sait pas faire la différence entre l'avant et l'arrière de l'embarcation, ni même le scientifique. C'est Shaw, le vieux loup de mer à l'obsédante virilité, qui pense devoir faire ses preuves en affrontant le requin presque à main nue. Shaw donne une personnalité au requin, en fait le quatrième protagoniste – son ennemi personnel. Ce pêcheur est un macho tellement assommant que, lorsqu'il se fait gober par le squal, l'effet est à la fois drôle et atroce. Un acteur flamboyant comme Robert Shaw, qui porte l'arc de scène autour de la taille, est destiné à être tourné en ridicule.

L'humour du film atteint son apogée quand Shaw se fait tuer : cet Achab borné, avec ses diatribes ultramasculines délivrées d'une voix profonde, représente tous les hommes qui doivent prouver qu'ils sont plus coriaces que les autres. Les mâchoires cavernueuses du requin démontrent qu'en vérité sa virilité se réduit à peu de chose. Il suffit d'imaginer George C. Scott ou Anthony Quinn dans le rôle de Robert Shaw, et ces plaisanteries antimacho s'élèvent au rang de satire de tout l'héroïsme cinématographique. »⁴

Quint, en effet, se montrera au fil du film de plus en plus instable et menaçant, jusqu'à la folie furieuse. Il incarne l'échec d'une certaine forme de virilité qui confine au jusqu'au-boutisme. Nous comprenons, grâce au long monologue (écrit et réécrit par John Milius, Spielberg et Robert Shaw lui-même) absent du livre original, que Quint et le requin ne font qu'un et leur « fusion » finale apparaît comme évidente tant s'y profile l'idée même du traumatisme de celui qui a survécu (le naufrage de l'USS Indianapolis en 1945 où 800 hommes sur 1000 survivants périrent dévorés par les requins) à l'indescriptible et qui en porte la marque indélébile (le tatouage effacé du vieux marin évoque, déjà, les numéros des déportés que Spielberg filmait dans « Schindler's list en 1993). C'est le traumatisme tout humain du vieux pêcheur qui confère au requin une forme de psychologie en même temps qu'une dimension mythique. « Jaws » où le monstre comme projection de l'Histoire. Le besoin du cinéaste de rattacher la fiction et l'Histoire est ainsi déjà présent ici. La série des « Indiana Jones » le confirmera rapidement sur un mode encore plus fantaisiste.

7



Saving Private Ryan (Il faut sauver le soldat Ryan) 1998 de Steven Spielberg.

Ainsi le rapport à la violence (exception faite de la séquence d'ouverture de « Jaws ») d'un cinéaste qui l'exploita en définitive assez peu jusqu'à ses grands films historiques (E.T. demeure l'emblème d'un pacifisme de bon aloi au moment où triomphent par ailleurs sur les écrans le bellicisme reaganien de Sylvester Stallone, d'Arnold Schwarzenegger et autres Chuck Norris dans les années 1980), ne se manifeste

⁴ Pauline Kael, « Chroniques américaines », « Notes sur l'évolution des héros, de la morale et du public », Editions Sonatine, Paris 2010, p-p 332-333.

guère sur le mode d'une virilité dans laquelle l'enfant que ne cessera jamais, peu ou prou, d'être Spielberg ne se reconnaît guère. Dans « Saving private Ryan », jamais les hommes ne sont glorifiés ou condamnés par le cinéaste pour leur capacité à triompher par la violence. Cette dernière est mise en scène comme une tourmente, un maelstrom, qui emporte les hommes et leurs idéaux les plus nobles sur son passage. Le personnage de l'objecteur de conscience, par ailleurs traducteur, incarné par Jeremy Davies (l'obsession spielbergienne de la communication encore) est exemplaire du « troisième type » lié au cinéma de Spielberg, anéanti par la douleur, incapable d'aider son frère d'arme, épargné par le meurtrier de ce dernier, sa trajectoire est celle d'un témoin impuissant de l'horreur à grande échelle de l'histoire.

Souvenons-nous que même l'Indiana Jones de « Raiders of the lost ark », en 1981, à l'intérieur même de son univers de bande-dessinée empli de nazis de pacotille, n'a, à aucun moment du film, d'action efficace sur la conduite du récit : les armées du Führer cherchent l'arche d'alliance, la déterrent, la convoient, l'utilisent et en meurent sans que le professeur Jones ne change quoi que ce soit à ce plan initial... Il n'est tout au plus qu'un trublion qui ne représente rien d'autre qu'un léger contretemps dans la mise à exécution d'un plan plus vaste qui figure la Grande Histoire et dans laquelle l'individu est continuellement balayé. Le plan final du film où l'arche est enfermée dans une caisse anonyme et conduite parmi des milliers d'autres caisses tout aussi anonymes dans un hangar, et qui rappelle celui qui clôt le « Citizen Kane » d'Orson Welles en 1941, vient entériner cette idée du héros américain dont les aptitudes viriles ne suffisent plus à venir à bout d'un système et d'une Histoire qui le dépassent de loin.



Raiders of the lost ark (Les aventuriers de l'arche perdue) 1981 de Steven Spielberg.



Vous pouvez partir là-bas
dès ce soir.

Mais seulement si on peut établir
une crainte légitime.



The terminal 2004 de Steven Spielberg.

Il est enfin assez passionnant de constater à quel point le cinéaste qui aura terrifié la planète à l'aide du requin en plastique d'un film de commande à l'âge de 26 ans, va s'attaquer avec une conscience politique cette fois bien réelle au moteur essentiel de la fiction américaine : la paranoïa. « The terminal » réalisé en 2004 est ainsi une véritable profession de foi tragi-comique mettant en scène un « Charlot » contemporain incarné par Tom Hanks à qui le territoire étatsunien est interdit et qui ne peut pas non plus rentrer chez lui en raison d'un coup d'état. Il se voit donc obligé de vivre dans le « duty free » de l'aéroport Kennedy de New-York pendant neuf mois. Défiant naïvement, par son honnêteté profonde, un système d'immigration par ailleurs totalement corrompu, le personnage, issu d'un pays imaginaire d'Europe Centrale comme Lubitsch en inventait encore dans les années 1930, va permettre au cinéaste de dresser le portrait d'une Amérique en forme de supermarché géant totalement repliée sur elle-même et en proie aux terreurs les plus irrationnelles. Il s'agit alors, pour que la machine administrative se remette à fonctionner normalement, de faire avouer au personnage spielbergien la peur qu'il a de son propre pays – c'est-à-dire de tout ce qui est étranger du point de vue américain. Tout personnage de Spielberg ne désirant rien tant que rentrer chez lui nous l'avons dit, cet aveu est impossible de la part d'un Viktor Navorski qui avoue plus aisément sa peur des... requins.

Nous retrouvons-là un patriotisme qui, s'il peut sembler désuet, n'en demeure pas moins émouvant à observer face au cynisme et à l'abandon de toutes les valeurs fondatrices d'un pays qui s'est entièrement construit sur l'émigration, phénomène cent fois loué par le cinéma de John Ford. Sont ainsi posées, encore, à l'échelle de films grand public, des questions fondamentales pour ces mêmes spectateurs : qu'est-ce que le peuple ? Qu'est-ce qui, encore, peut le réunir ? Que pouvons-nous partager qui nous rassemblerait sans honte ni faux semblants à l'heure de la méfiance généralisée envers l'autre ? De l'importance du cinéma en tant qu'art populaire donc.

B) La verticalité métaphysique ou le vertige hitchcockien :

Posons, à ce stade, que le projet du cinéma fordien vise à atteindre l'horizontalité absolue. C'est un cinéma de l'utopie démocratique où la loi et la lettre font rarement bon ménage et où l'horizon, c'est-à-dire la frontière, le « wilderness » à conquérir est fondé sur une abolition – tout au moins symbolique – des

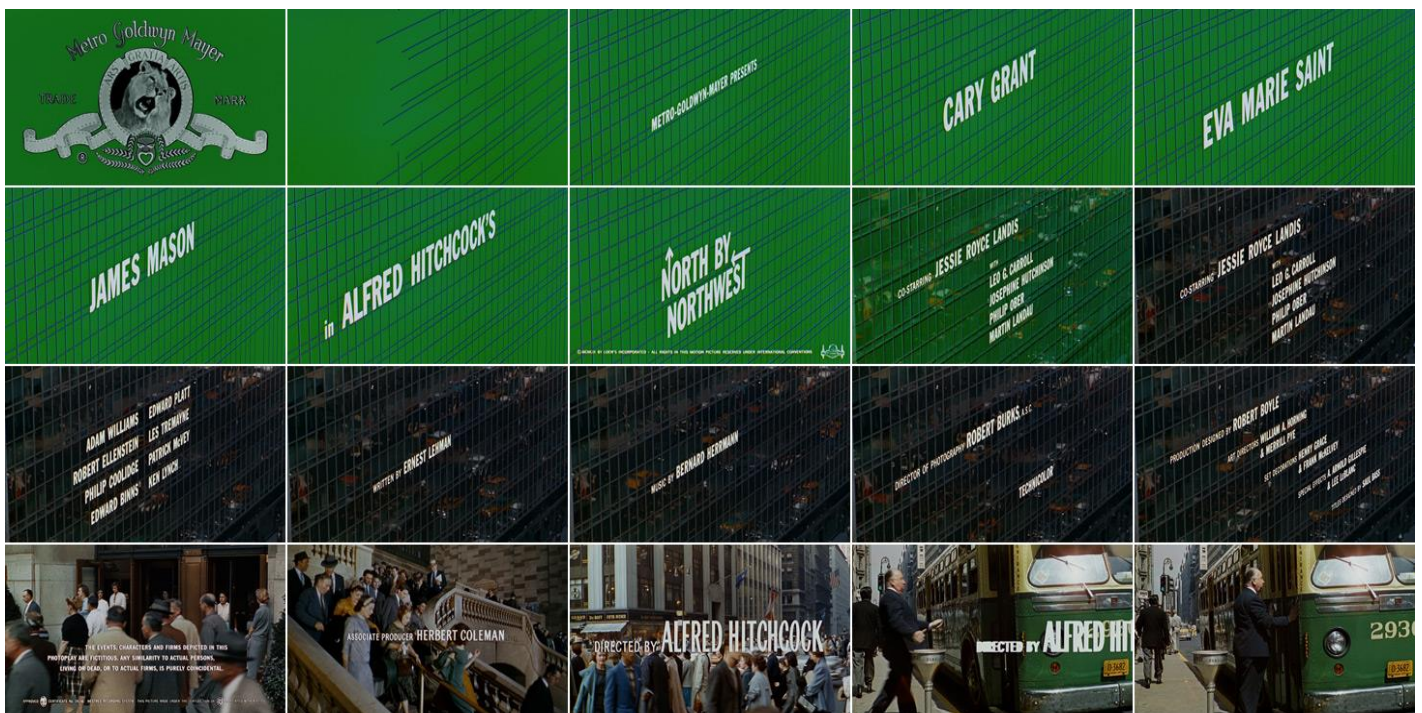
hiérarchies. Les quelques plans venant conclure « Drums along the Mohawks » que Ford tourne en 1939, la même année que « Young Mister Lincoln » explicitent admirablement l'ardent désir démocratique du cinéaste.



Drums along the Mohawks (Sur la piste des Mohawks) 1939 de John Ford.

Le projet hitchcockien est tout autre. Il repose sur une conversion : celle de la représentation horizontale et concrète de l'espace américain en un espace vertical, vertigineux, abyssal, métaphysique. Le générique de « North by northwest », imaginé par Saul Bass en 1959, rend admirablement compte de cela par l'entrelacs de lignes horizontales et verticales qui viennent petit à petit envahir le cadre pour former l'image fragmentée de la grande ville américaine contemporaine par les reflets des dizaines de fenêtres d'un immeuble. Hitchcock va tendre un miroir à une Amérique qui n'est pas ce qu'elle pense être.

10



North by northwest (La mort aux trousses) 1959 d'Alfred Hitchcock.

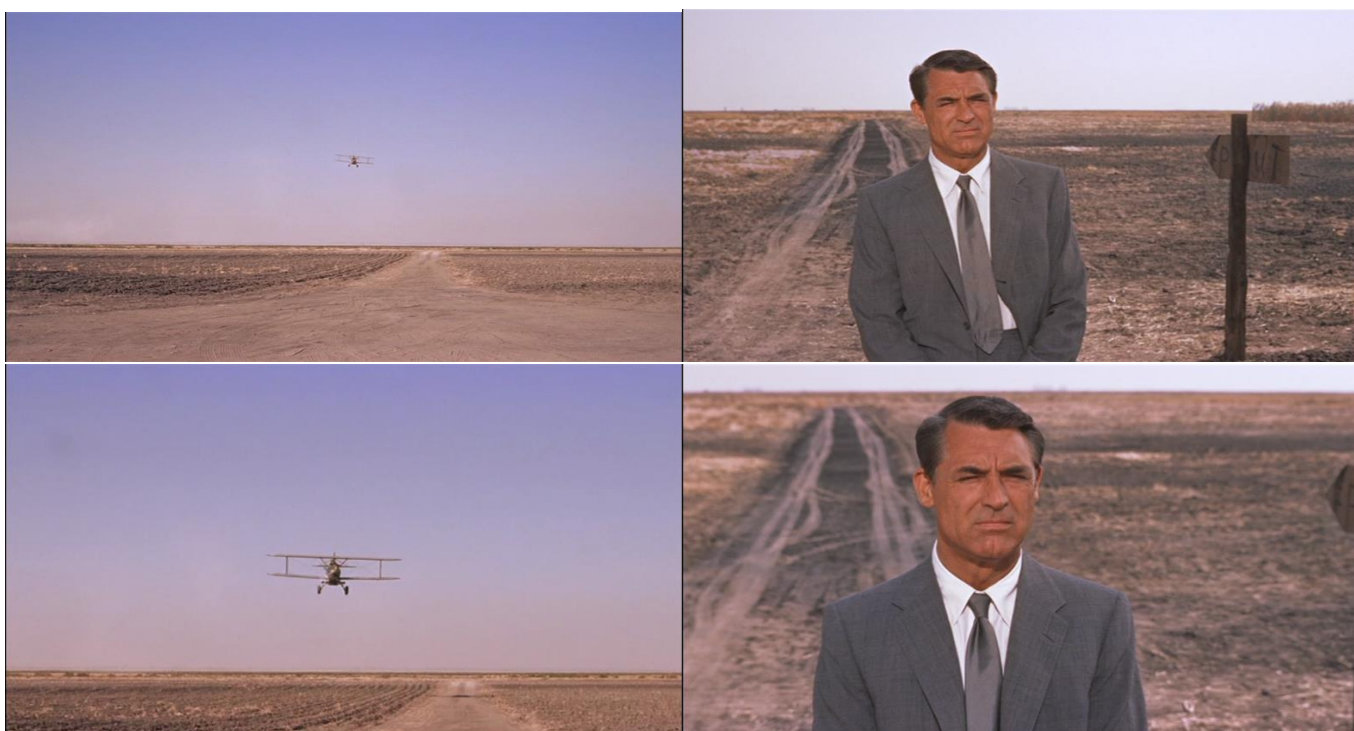


My darling Clementine (La poursuite infernale) 1946 de John Ford - **North by northwest** (La mort aux trousses) 1959 d'Alfred Hitchcock.

Ce film est ainsi l'occasion pour le cinéaste anglais de s'offrir une traversée du pays en rejouant tous les codes visuels de la grande fiction américaine pour les miner de l'intérieur. Hitchcock invente au passage – avec la séquence kafkaïenne dite de « l'attaque de l'avion » – le film d'action moderne en produisant une longue séquence qui tend à s'autonomiser du reste du film. C'est sur cette autonomisation des séquences les unes par rapport aux autres, ce que l'on nomme familièrement les « morceaux de bravoure », que va se construire le blockbuster dont « Jaws » sera le premier représentant (ces films de pur divertissement dont l'exploitation massive repose sur le choc de plans et de séquences marquantes se succédant à un rythme aussi régulier que rapide).

11

Remarquons combien cette séquence, parfaitement horizontale dans sa description d'un homme seul au milieu de nulle part, va basculer verticalement avec l'attaque de l'avion et annoncer ainsi le final sur les pentes ardues du Mont Rushmore, où devant le gigantesque visage d'un Lincoln indifférent, Cary Grant-Roger Thornhill aura toutes les peines du monde à ne pas sombrer dans l'abîme.





North by northwest (La mort aux trousses) 1959 d'Alfred Hitchcock.

Ford avait affirmé l'identité du héros américain en inventant pratiquement cet étrange sous-genre du film historique qu'est le « western ». Hitchcock met en doute cette identité – le super agent George Kaplan n'existe pas, et le publicitaire inconséquent Roger Thornhill va peiner à se hisser au niveau de cette icône qu'il ne rattrapera jamais puisqu'elle n'existe et ne fonctionne que comme leurre. Spielberg, à l'ombre des deux géants, n'aura de cesse de moduler l'identité du héros américain en fonction des différents contextes politiques et sociaux que sa filmographie commente depuis maintenant cinquante ans.

Pour revenir sur « North by northwest », il y a dans cette conversion de l'horizontalité en verticalité, une préfiguration de « The birds » en 1963 où le danger viendra également du ciel dans un contexte encore plus inattendu que les vastes cultures du Middle West, celui de la petite station balnéaire de Bodega Bay. Dès lors, reconnaissons que « Jaws », en 1975, se présente davantage comme un remake de « the birds » que comme une simple variation autour du thème de la vengeance de la nature. Avec sa traumatique séquence d'ouverture, le film de Spielberg semble reprendre les choses là où Hitchcock les avait laissées. La comparaison de quelques photogrammes des séquences-clés des deux films parlent d'elles-mêmes...

12

Catalogue et morceaux choisis :

- L'attaque bestiale de la femme (séquence d'ouverture de « Jaws » et finale de « The birds ») ;
- Le regard sidéré face à l'inimaginable (Spielberg reprend horizontalement pour la séquence de la mort du jeune Kitner le système de travelling compensé vertical mis au point par Hitchcock pour « Vertigo ») ;
- La fuite éperdue d'un groupe d'enfants ;
- Les « impossibles » points de vue de l'animal en plongée chez Hitchcock et en contre-plongée chez Spielberg ;
- Le motif – récurrent chez les deux cinéastes – des yeux crevés ;
- L'enfermement dans un lieu étroit cédant sous la pression d'un danger face auquel le personnage est réduit à l'impuissance.





13

Jaws (Les dents de la mer) 1975 de Steven Spielberg – **The birds** (Les oiseaux) 1963 d'Alfred Hitchcock.

Si nous comparons plus avant les deux grandes séquences d'attente, pivots de l'un et de l'autre film, avec leurs story-boards respectifs, nous pouvons toutefois saisir une différence majeure entre les deux films.



The birds (Les oiseaux) 1963 – comparatif entre le story-board et le film.

Là où Hitchcock demeure fidèle à ce qui constitue aujourd'hui sa légende de cinéaste contrôlant tout son film dès l'élaboration du story-board – nous constatons en effet le caractère identique des plans dessinés puis de ceux filmés et montés – le travail de Spielberg s'éloigne considérablement du projet graphique préalable. On sait combien la production misait en 1975 sur le caractère novateur des effets spéciaux mécaniques (même si le créateur des trois requins du film, le vétéran Bob Mattey, était déjà responsable du poulpe géant du « 20000 leagues under the sea » de Richard Fleischer en 1956). Or rien ne fonctionna comme prévu et Spielberg fut privé de requin durant la majeure partie du tournage. Il lui fallut donc s'adapter...



Jaws (Les dents de la mer) 1975 de Steven Spielberg – story-board.

Dans l'impossibilité d'exploiter directement le caractère effrayant du monstre mécanique (qui coulera dès les premiers jours de tournage !), le jeune cinéaste va se tirer d'un mauvais pas qui aurait pu lui coûter sa carrière en recourant à une certaine forme – extrêmement virtuose cependant – de plagiat. La séquence de la mort du jeune Alex Kitner est à cet égard exemplaire dans la manière dont Spielberg – recopiant presque à la lettre la séquence où Mélanie attend devant l'école primaire dans « The birds » – rassemble tous ses plans en les articulant autour du point de vue pivot du chef Brody. Usant de toutes les astuces de la série B (la manière dont il raréfie la couleur rouge pour mieux désigner certains éléments prégnants et afin de lui rendre toute sa force évocatrice lors de l'attaque par exemple), le jeune réalisateur développe quatre ou cinq actions simultanées que le regard de Brody centralise pour le spectateur. Les effets de mise en scène les plus simples voient leurs impacts visuels démultipliés par leurs articulations : ainsi les raccords dans l'axe sur Roy Scheider sont-ils amplifiés par des effets de transition qui utilisent le passage des figurants en guise de volets. Puisqu'il ne peut pas montrer le cinéaste joue la carte inverse, celle de

l'empêchement du regard. Ce dispositif place ainsi le spectateur dans une position très inconfortable, très éloignée de celle proposée par le story-board qui, en multipliant les points de vue, offrirait toujours au regardeur la possibilité d'en voir plus. Ce pacte du « plus de voir » – celui qu'Hollywood aura de toute éternité passé avec son spectateur – est bel et bien respecté par Spielberg mais au terme de la patiente construction que constitue toujours chez lui l'ensemble du film.







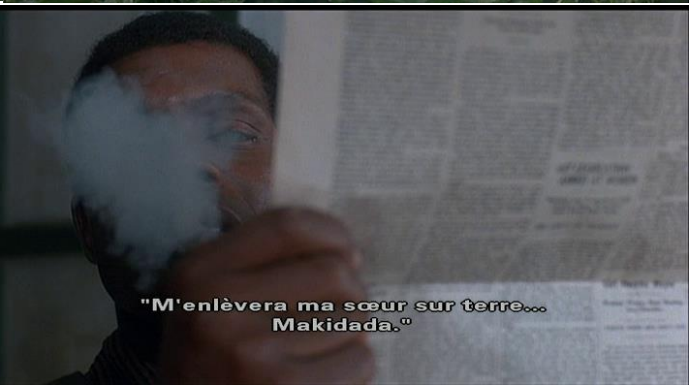
Jaws (Les dents de la mer) 1975 de Steven Spielberg.

La séquence, resserrée autour d'un point de vue, peut ainsi déployer une kyrielle de détails qui diffusent non l'horreur de la présence monstrueuse mais celle de l'absence toute humaine de l'enfant dont

seuls le sang et le matelas pneumatique déchiqueté sont recrachés par les flots. Il y a là le point de départ visuel de l'horreur historique, pléthorique, que Spielberg va développer ensuite jusqu'à « Saving private Ryan » en 1998 où, au terme de la fameuse séquence du débarquement, c'est l'océan entier qui paraît n'être plus que flux et reflux d'hémoglobine alors qu'un soldat dénommé Ryan gît, mort, sur la plage d'Omaha Beach, symboliquement entouré de quelques poissons également victimes de la guerre. Comme si Spielberg tournait en dérision le fait d'avoir en son temps terrifié le monde avec un simple représentant du monde aquatique, là où la véritable horreur est celle que provoque inlassablement le genre humain.



Jaws (Les dents de la mer) 1975 – **Saving private Ryan** (Il faut sauver le soldat Ryan) 1998.



Il est passionnant d'observer combien, au-delà de certains motifs récurrents, le cinéma de Spielberg se fonde sur un style très personnel qui repose sur la raréfaction des éléments d'un champ toujours très richement composé en profondeur. Cette séquence de « The color purple » en 1986 – premier film dit « sérieux » du réalisateur – est en fait exactement construite comme la séquence de surveillance de la plage dans « Jaws » mais dans le but de travailler la figure du « monstre » de manière bien différente. La minoration du champ, l'empêchement du regard sont ici des éléments de nouveau constitutifs d'une construction de l'angoisse mais l'utilisation à la fois ostensible et gracieuse de l'articulation entre champ et hors-champ dresse cette fois le portrait d'un voyeur tout à fait hitchcockien.



20

La séquence se prolonge lors d'une scène de poursuite en champ contre-champ où la vision du spectateur comme des personnages est de nouveau minorée par des éléments qui s'interposent – entre intervalles et interstices – entre les protagonistes.



Ce dispositif construit patiemment l'irruption du hors-champ à l'intérieur du champ. La disparition de « Monsieur », incarné par Danny Glover, en fait une présence-absence qui plane sur l'ensemble du champ. Spielberg peut dès lors élargir le cadrage en un plan d'ensemble qui, loin de rassurer comme il convient souvent dans le film d'épouvante (qui tend à raréfier l'espace autour du personnage pour accentuer un hors-champ synonyme de danger), engendre une angoisse supplémentaire. En effet, à ce stade de la scène, le personnage comme le spectateur seraient sensés situer les deux protagonistes. Or la menace se

dissimule au sein d'un plan qui se donne à déchiffrer, à scruter, plus qu'à regarder passivement. Comme chez Hitchcock, le spectateur est la pierre angulaire du dispositif de mise en scène. Comme chez Hitchcock, le style transcende l'appartenance à un genre codifié. Peu de différences stylistiques en effet ici entre un film d'horreur comme « Jaws » et un mélodrame comme « The color purple ».



21

C) Conversion verticale du « wilderness » comme traduction du malaise idéologique ou le retour du refoulé :

S'il est bien un motif qui fait de « Jaws » un film du Nouvel Hollywood c'est celui du surgissement. La verticalité, le rapport vertigineux au monde et à ses sortilèges, la sidération qui en résulte et que le cinéma de Spielberg aura toujours visée, auront été à l'œuvre dans le cinéma anglo-saxon depuis le tout début des années 1960 en Angleterre pour s'épanouir complètement dans le cinéma américain des années 1970 qui n'en finira pas de déterrer, de faire remonter à la surface, d'organiser le retour de tous les refoulés de l'Histoire du pays. La passation de pouvoir se fera sans doute entre « The innocents » de Jack Clayton en 1961 et son analyse méticuleuse des névroses liées au puritanisme avec la manière dont William Friedkin en développera certains motifs dans son célèbre « The exorcist » en 1973, premier gros succès de l'horreur avant « Jaws ».

Proposons ici un petit comparatif de photogrammes qui, du film d'horreur à la comédie de mœurs, organisent tous l'exaltation d'un mouvement vertical qui vient briser net l'engouement américain pour la conquête de l'horizon(talité). Il y a quelque chose de pourri au royaume de Lincoln auquel se consacre le cinéma d'une décennie entière dont voici les échantillons de quelques fleurons :



The innocents (Les innocents) 1961 de Jack Clayton – le puritanisme en question.



The exorcist (L'exorciste) 1973 de William Friedkin – excavation du mal.



Deliverance (Délivrance) 1972 de John Boorman – le cauchemar américain ou l'émergence du meurtre fondateur.



Carrie (Carrie au bal du diable) 1974 de Brian DePalma – le retour des morts comme passage de la fiction au réel.



The graduate (Le lauréat) 1967 de Mike Nichols – une jeunesse rattrapée par la zombification pays.

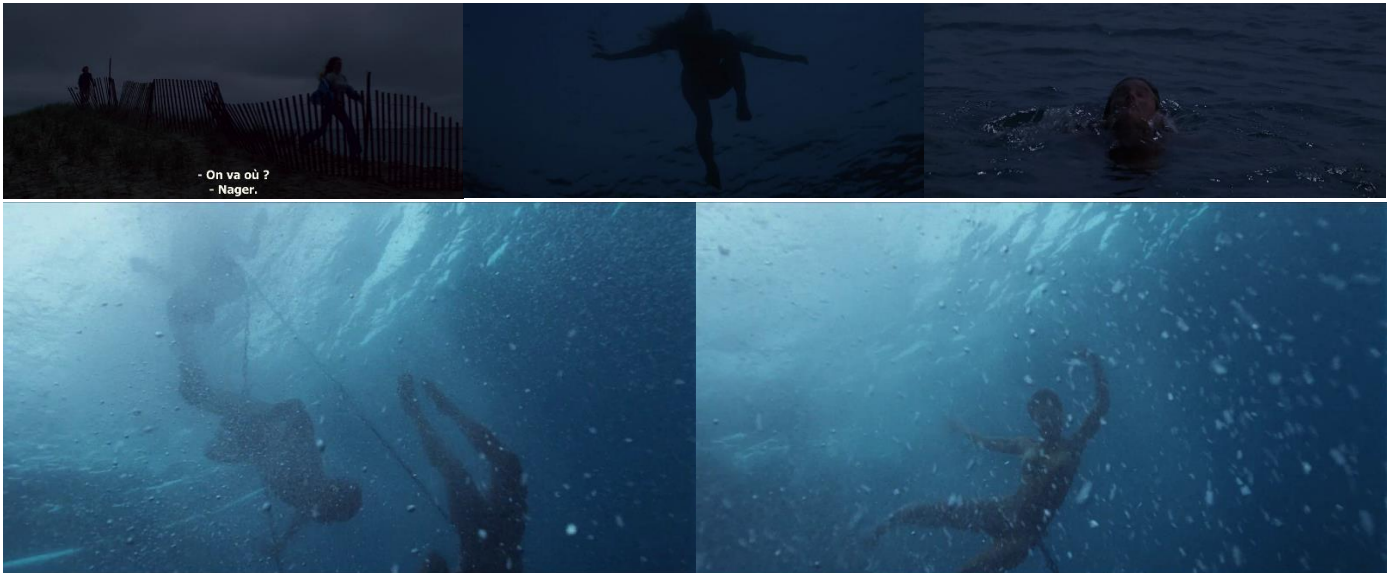


Poltergeist 1982 de Tobe Hooper (Production Spielberg) – l'idéal de la banlieue des années Reagan bâtie sur un ancien cimetière indien.

L'Amérique des années 1970 est celle du contrecoup de l'échec des utopies des années 1960. La perte de l'innocence de tout un pays, entamée avec l'assassinat d'un président à Dallas en 1963, s'accomplit entièrement. Ce sont des années de retour sur soi, d'excavation d'un passé et d'ancêtres qui, s'ils sont

parvenus à construire une démocratie ne l'ont pas moins érigée sur un génocide, puis sur l'esclavagisme et la ségrégation.

Il y a dans le cinéma américain des années 1970 quelque chose qui revient de loin, qui remonte à la surface, y compris dans un film comme « Jaws », qui, pourtant, annonce nous l'avons dit tout autant les années 1980 – le héros américain y est en effet à nouveau remis en selle au terme d'un film qui peut être vu comme la énième victoire de l'« homo americanus » sur l'éternel « wilderness » – qu'il ne célèbre la mélancolie d'un pays déçu par ce qu'il est devenu après le fiasco vietnamien et les trahisons politiques du type Watergate.



Amistad 1997 de Steven Spielberg.





Amistad 1997 de Steven Spielberg – **Jaws** (Les dents de la mer) 1975 de Steven Spielberg.

D'Amity, la ville fictive des « Dents de la mer » (alias Martha's vineyard au large du Massachussets), à l'« Amistad » que réalise Spielberg vingt et un ans plus tard, en 1997, du nom du bateau négrier espagnol accostant dans les mêmes eaux, il n'y a qu'un pas et une même mise en scène du choc entre horizontalité et verticalité. S'il est de coutume de diviser l'œuvre du cinéaste en deux catégories que sont les films de divertissement et les films historiques dit « sérieux », rien ne distingue en fait ces deux veines en cela qu'elles mettent également en scène le retour du refoulé. Le requin de Spielberg émerge des eaux où cent ans auparavant, tout près de Nantucket, le Pequod et son capitaine Achab quittaient le port à la recherche d'une baleine blanche mythologique et où, remontant encore d'un siècle, les esclavagistes se débarrassaient parfois de leurs surplus d'hommes et de femmes noirs en les jetant à l'eau enchaînés à des poids destinés à les noyer.

Répetons-le, vanter ici le caractère politique de « Jaws » serait tout à fait anachronique, tant le jeune Spielberg ne semble pas avoir eu d'autres intentions, à l'époque de la réalisation de ce premier blockbuster, que de parvenir à boucler un tournage particulièrement difficile. Il est néanmoins troublant de voir combien chez lui l'autocitation aura, au fil du temps, pris une dimension d'autocritique tant certains plans de « Jaws » seront cités de manière à la fois dérisoire et autrement plus abominable dans les films composant le versant historique de la filmographie du cinéaste. Il va ainsi s'agir d'un film à l'autre, pour celui qui, dès son plus jeune âge, réalisait déjà en super 8 des films de guerre (« Escape to nowhere » et « Battlesquad » dès 1961), de donner un sens historique à la notion même de monstre, de monstration et de monstruosité.

D) Articulation des cinémas de John Ford et d'Alfred Hitchcock dans l'œuvre de Steven Spielberg :



My darling Clementine (1946) de Steven Spielberg – **Close encounters of the third kind** (Rencontres du troisième type) 1977 de Steven Spielberg.

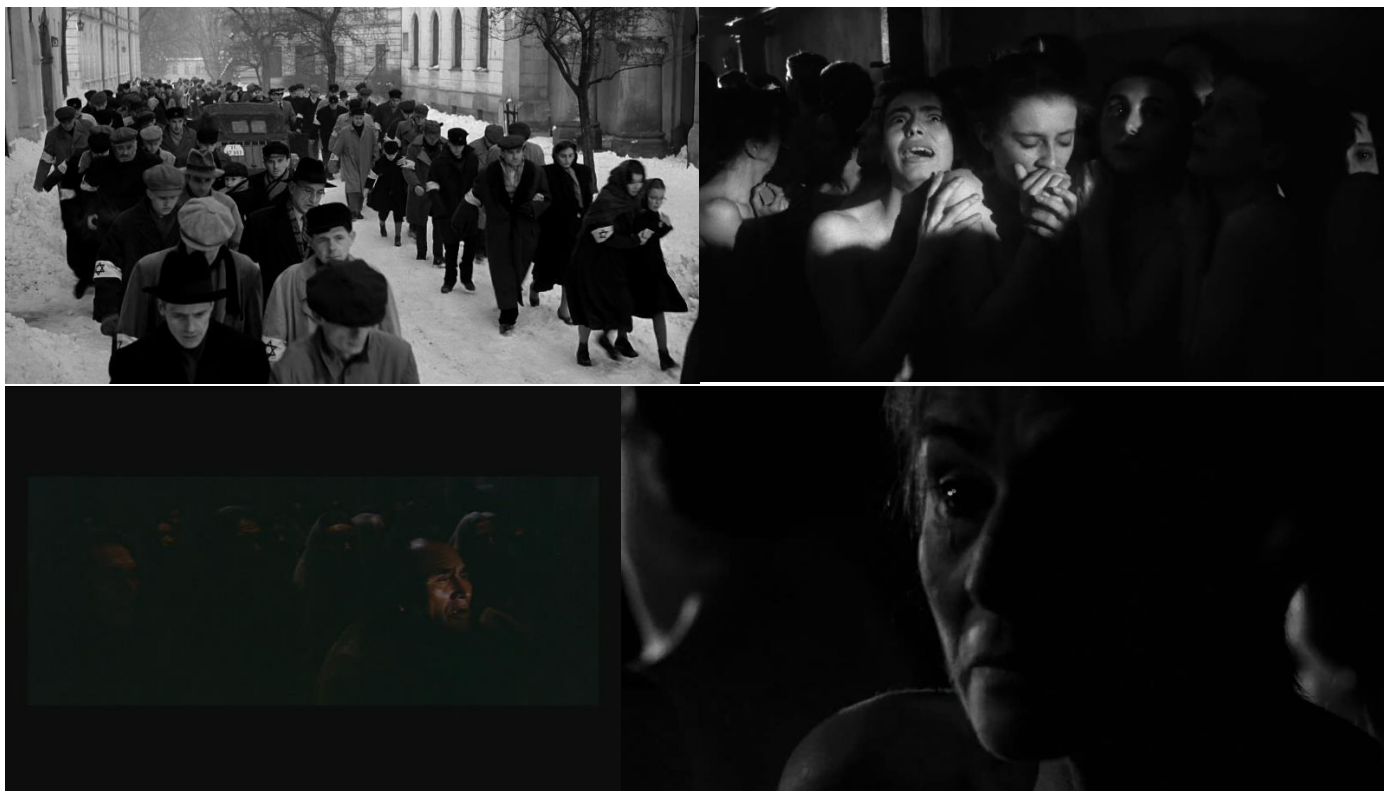
Dès lors, si les citations visuelles des maîtres sont légions dans sa filmographie, elles ne se limitent jamais à la simple connivence cinéphile post-moderne mais cherchent toujours à faire sens. Il s'agit pour lui de s'appuyer sur des motifs préexistants pour offrir une relecture de la mythologie américaine, et donc hollywoodienne, afin de produire à nouveau l'effet de sidération plastique et sémantique de certaines images pour un public toujours plus averti et avide d'en voir davantage.

Pour accepter le projet de mise en scène de Spielberg, il faut en effet accepter la place immense qu'occupent les cinémas qui ont précédé le sien dans sa manière de traiter le réel, l'Histoire, dans la matière même de son cinéma. La polémique autour de la séquence de la chambre à gaz où sont envoyées les ouvrières d'Oskar Schindler dans « Schindler's list » en 1993 est à cet égard exemplaire. La représentation d'un lieu d'où personne n'est sorti en vie, l'accusation de faire du suspense à propos du destin tragique d'une population victime d'une extermination méthodique vont raviver en cette fin de 20ème siècle l'ancienne querelle des iconoclastes et des iconophiles. Comment est-il possible dès lors d'apprécier tout à la fois le monument de Claude Lanzmann, « Shoah » (1985) et la fiction spielbergienne (1993) sans se sentir coupable de quelques monstrueuses irresponsabilités intellectuelles ? Là encore le cinéaste fait le grand écart en inscrivant sa séquence à l'intersection des œuvres antinomiques de John Ford et d'Alfred Hitchcock. Cinéaste de l'émotion première, le cinéma de Spielberg cherche à susciter continuellement l'empathie. Tout à la fois héritier du raconteur d'histoires Ford et de l'inventeur de dispositifs Hitchcock, il scinde sa séquence en deux parties distinctes. La première s'inspire possiblement de « Cheyenn autumn » où Ford narre en 1964 l'exode et la lente mais inexorable extermination de la nation indienne, notamment lors d'une séquence de confinement dans les baraquements d'un camp d'internement placé sous les ordres d'un commandant de l'US Army à l'accent ostensiblement germanique interprété par Karl Malden. Il y a dans les deux films la même intention de faire partager au spectateur l'angoisse puis la panique liée à la promiscuité, à l'humiliation et à l'obscurité, au possible de la mort à chaque instant. La séquence vient de plus incarner dans le film de Spielberg les propos rapportés plus tôt par une jeune déportée que ses compagnes de captivité se refusent à croire tant ce qu'elle décrit – la pure et simple extermination au moyen de douches d'où s'écoule du gaz et non de l'eau – prend des allures de conte horrifique difficilement acceptables. Ce passage n'est pas sans évoquer d'ailleurs l'histoire de l'USS Indianapolis que rapporte Quint à ses deux compagnons dans « Jaws », entre attente et terreur.

25



Ils doivent obéir
tout comme j'obéis.



Cheyenn autumn (Les cheyennes) 1964 de John Ford – **Schindler's list** (La liste de Schindler) 1993 de Steven Spielberg.

Mais le désir de raconter, de communiquer par l'émotion, de faire comprendre en définitive, c'est à dire de faire « prendre avec soi » la meurtrissure de l'autre va se heurter aux places des personnages et des spectateurs qui ne sont pas, ne peuvent pas, être interchangeables. Ainsi nous trouvons-nous séparés par la porte à hublot de celles que la mort menace. C'est à ce moment qu'Hitchcock succède à Ford tandis que Spielberg se livre à une relecture tragique, à l'échelle de l'Histoire du 20ème siècle et de l'un de ses plus sombres angles morts, de la séquence de la douche de « Psycho ». Nous sommes loin de l'hommage que constituait la séquence d'ouverture de « Jaws ». Il s'agit-là de travailler la grande obsession hitchcockienne de la place du spectateur par rapport à l'objet de son regard. Le motif de l'œil (le hublot), le passage de la focalisation interne à la focalisation spectatorielle nous met dans « Schindler's list » à la place d'un Norman Bates observant Marion Crane. Avec cette séquence, Hitchcock s'était violemment attaqué à la représentation hollywoodienne classique. Le meurtre de la star dont l'aura s'écoule depuis son regard mort jusque dans le siphon de la douche et dont la voiture disparaît dans la fosse septique derrière le motel Bates avait tout de l'assassinat en règle d'un système entier de représentation. La salle de bain d'Hitchcock, entre douche, toilettes et fosse septique, dans sa manière d'organiser le choc le plus violent possible entre le glamour et le scatologique, dans sa volonté de s'en prendre à toute possibilité de transcendance évoque d'une certaine manière la fameuse « Fontaine » de Marcel Duchamp, cet urinoir signé « R. Mutt » que Duchamp proposera à un musée en guise d'œuvre d'art et qui marquera un irrémédiablement tournant dans l'histoire des arts plastiques. La séquence de la douche de « Psycho » va ainsi engendrer, à sa manière, un traumatisme durable dans l'histoire du cinéma : certains opteront pour l'entérinement de l'idée de mort du cinéma – ce sera la veine développée par un Brian DePalma à travers ses pastiches hitchcockiens qui influenceront à leur tour sur de nombreux artistes contemporains (Douglas Gordon ou Pierre Huygues pour n'en citer que deux fameux) – là où d'autres tenteront de relancer la machine-cinéma du côté de la vie et de l'expérience sensible – la tendance Spielberg donc, qui, si elle prend acte de la geste hitchcockienne ne peut s'empêcher de la confronter à la force toute aussi séminale d'un John Ford.



27

Psycho (Psychose) 1960 d'Alfred Hitchcock – **Schindler's list** (La liste de Schindler) 1993 de Steven Spielberg.

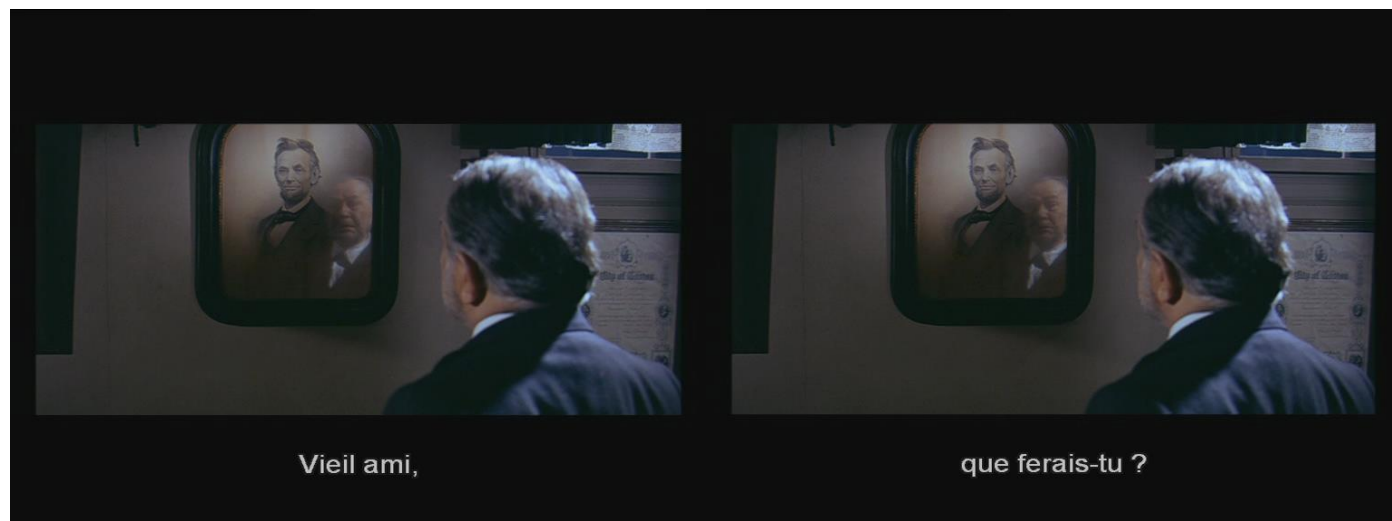
« Schindler's list » sera donc mis en scène, obsessionnellement, du côté de la vie. Le champ est, dans le film, l'équivalent de la liste : toute personne entrant de le champ voit sa vie épargnée là où le hors-champ, l'angle mort, est systématiquement meurtrier. Le film échappe par cette éthique à la logique du film catastrophe auquel « Jaws » appartient d'une certaine manière : on ne nous familiarise pas avec des personnages pour les tuer ensuite les uns après les autres au gré d'un récit qui exploiterait l'émotion facile (songeons ici à « Holocaust » le feuilleton champion d'audience en 1978 avec James Woods et Meryl Streep).



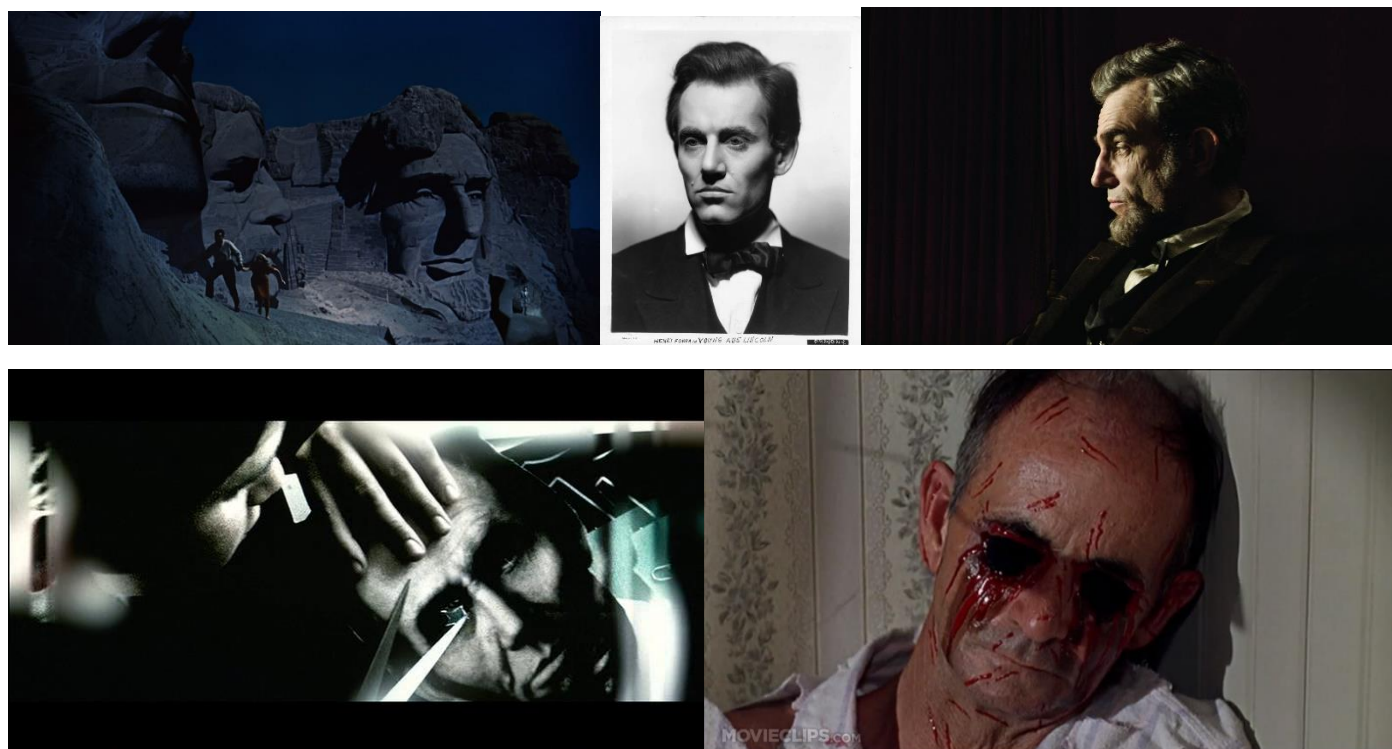
Le reproche de révisionnisme fait à la séquence, sous le prétexte que nous voyons de l'eau s'écouler des pommeaux de douches plutôt que du gaz – image qui aurait été de toute manière également condamnée pour son obscénité si Spielberg l'avait filmée – s'avère difficile à soutenir dans la mesure où un minimum de confiance est accordée au spectateur et où, en sortant sous une pluie de cendres, les ouvrières de Schindler remarquent une autre cohorte entrant dans un bâtiment que le cinéaste prend soin de filmer en un seul plan par un panoramique bas-haut (conseil qu'avait promulgué un Hitchcock conseiller technique sur le film documentaire « Memory of the camps » produit en 1945 par Sydney Bernstein) qui révèle l'atroce fumée qui s'échappe du crématoire. Aussi maladroite qu'elle puisse être jugée, la manière dont le cinéaste se confronte et nous confronte au paroxysme de la folie humaine ne paraît guère discutable du point de vue de la sincérité de la démarche. Certes, une fiction n'aura jamais valeur de preuve quant à une période de l'Histoire encore parfois sujette à un révisionnisme abject, et le film aura besoin d'être accompagné auprès des générations qui le découvriront à l'avenir mais n'est-ce pas le cas de tout film y compris documentaire ? L'écheveau d'images d'archives qui composent l'indispensable « Nuit et brouillard » qu'Alain Resnais réalise en 1956 a, également, besoin d'être explicité, détaillé auprès d'un public peu averti.



Tout le paradoxe du cinéma de Spielberg réside dans sa manière de se confronter à la violence, d'obliger le spectateur à voir et à entendre l'horreur en bâtissant pour lui des places impossibles, gênantes, problématiques face à des situations phobiques ou traumatiques – c'est là son héritage hitchcockien et même fullerien – tout en essayant toujours de tendre du côté de la vie à une époque – la nôtre – où la noirceur pure et dure est trop facilement assimilée à de l'intelligence ou à de la lucidité dans le discours critique.



Cheyenne autumn (Les cheyennes) 1964 de John Ford.

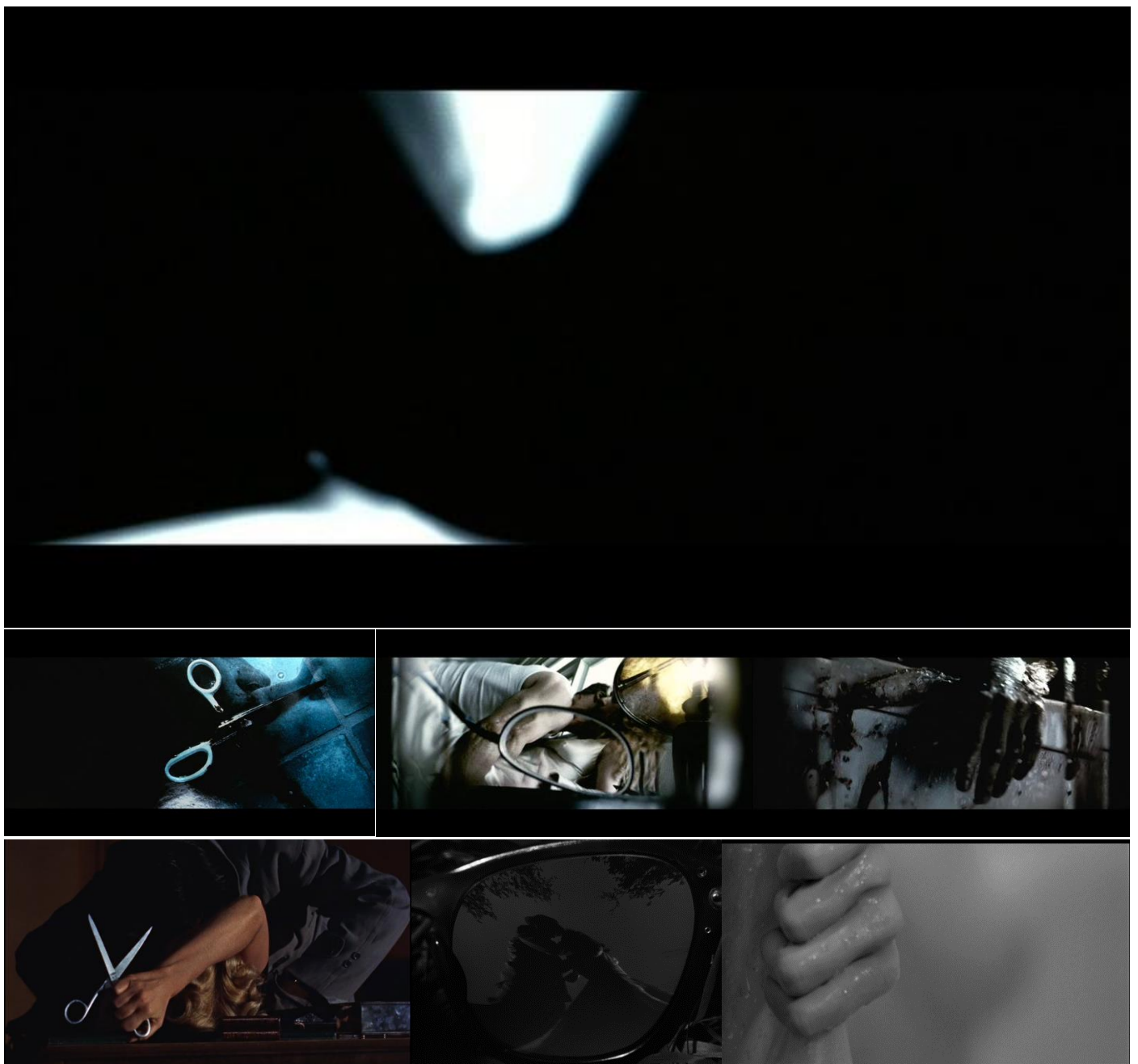


North by northwest (La mort aux trousses) 1959 d'Alfred Hitchcock – **Young Mister Lincoln** (Vers sa Destinée) 1939 de John Ford – **Lincoln** 2012 de Steven Spielberg – **Minority report** (2001) de Steven Spielberg – **The birds** (Les oiseaux) 1963 d'Alfred Hitchcock.

Pour le dire autrement, le cinéma de Spielberg pourrait être défini de la manière suivante : c'est un film de Ford sur lequel plane toujours plus ou moins l'ombre d'un Lincoln (le père fondateur de la démocratie citée dans la plupart des films du cinéaste) auquel Hitchcock aurait crevé les yeux. C'est d'ailleurs l'image qui ouvre l'un des films les plus importants de Spielberg, « *Minority report* » qui, sur la base d'une très courte nouvelle de Philip K. Dick s'emploie à discuter les fondements de la démocratie américaine à l'époque où

George Bush Jr décrète le tristement célèbre Patriot Act, cet ensemble de lois d'exceptions post-11 septembre 2001 parfaitement liberticide. Un plan – quasi-subliminal – résume à lui seul l'inquiétude du cinéaste : l'enfant spielbergien, perçant les yeux du Lincoln de Ford avec les ciseaux de « Dial M for murder » d'Hitchcock.

L'ensemble du film peut en fait se lire comme un vibrant hommage au cinéaste britannique mais sur la base d'un enjeu parfaitement fordien : qu'est-ce que la démocratie à l'heure où la police peut arrêter des meurtriers supposés avant même qu'ils ne commettent leurs crimes ? Le cinéaste propose une ouverture en forme de manifeste sur le rôle du cinéaste à l'heure des images de plus en plus profuses et intégrées à la vie quotidienne de tout un chacun. Le premier plan désigne l'image comme informelle, comme une chose à déchiffrer, dont la forme, le sens, ne se donnent pas d'emblée. Voir n'est plus synonyme de comprendre semble nous dire le cinéaste. Il va falloir analyser. Trier. Remonter. Faire sens soi-même au cœur d'un maelstrom en lui-même anxiogène d'images évoquant avec brio quelques grands motifs de l'imaginaire paranoïaque hitchcockien.



Minority report (2002) Steven Spielberg – **Dial M for murder** (Le crime était presque parfait) 1954 – **Strangers on a train** (L'inconnu du Nord Express) 1951 – **Psycho** (Psychose) 1960 d'Alfred Hitchcock.

A nouveau, les citations, références ou hommages présents dans l'œuvre de ce cinéaste cinéophile qui ne pense le réel qu'à l'aune de ses diverses représentations, ne sont pas là à titre décoratif mais visent bel et bien à questionner un état d'esprit, celui d'un pays pour lequel « toutes les peurs se valent » (citation littérale du « Terminal » réalisé en 2004) et qui confond depuis toujours le réel, l'Histoire et la représentation que son cinéma en donne. A l'image du L.B. Jeffries de « Rear Window », portrait du spectateur en chaise roulante et à la pulsion scopique d'autant plus surdéveloppée (le désir de voir, d'en voir plus, de voir le mal partout), le Tom Cruise de « Minority report » fait face à un mur d'images dont le crime domestique – le meurtre d'une épouse par son mari – est l'enjeu dramatique dans les deux films et qu'il doit ordonner en metteur-en-scène davantage encore qu'en spectateur. Sans doute le monde contemporain qui passe le plus clair de son temps à se représenter lui-même nécessite-t-il que tout un chacun devienne le metteur-en-scène avisé des images qui lui parviennent par flux constants...



31

Rear window (Fenêtre sur cour) 1954 d'Alfred Hitchcock – **Minority report** (2002) de Steven Spielberg.

Un an avant l'apparition du premier I-pod touch, le film de Spielberg annonce ce que va devoir être le travail du cinéaste du début du 21ème siècle : trier, ordonner, donner à voir et à comprendre le flux constant, tendu, des images de toute nature médiatique qui assaillent un citoyen à qui un tel mouvement incontrôlé peut faire perdre l'esprit.

Dès lors le cinéma de Spielberg va, durant cette sorte d'âge d'or qu'auront constitué pour lui les années 2000, fusionner les tendances dites « sérieuses » et « purement divertissantes » de son œuvre en

une poignée de films qui se présentent comme ce que le cinéma populaire aura produit de plus important depuis bien longtemps avec, en guise d'acmé, de point d'orgue traumatique, son adaptation du roman d'Herbert George Wells : « The war of the world ». Le cinéaste y déploie toute l'étendue de son génie visuel au point d'accéder à ce qu'Hitchcock qualifia en son temps de « cinéma pur ». Il ne s'agit pas de « photographier des personnes en train de parler », comme le cinéaste anglais aimait à qualifier par le contre-exemple sa propre conception du septième art, mais d'inventer, par la composition et l'agencement virtuose de plans parfois proches de l'univers d'un Jérôme Bosch, un langage sonore et visuel ne devant plus rien au verbe. Le rapport de plus en plus étroit entretenu par Spielberg avec la grande Histoire semble prendre pleinement sens dans des films qui justifient entièrement leurs énormes budgets par les possibilités qu'ils offrent au cinéaste d'y déployer une imagerie proposant une sorte d'équivalence aux tragédies humaines à grande échelle dont « Jaws » ne constitue plus rétrospectivement qu'un simple laboratoire formel et phobique à la portée limitée.





D'autres questions viennent ainsi à celui qui, pour des raisons techniques, ne pouvait pas montrer tout ce qu'il aurait souhaité montrer en 1975 mais qui conservera toujours depuis un goût pour la raréfaction de l'effet spectaculaire afin de le mettre en scène, en valeur, de manière à impressionner la rétine du spectateur au sens le plus strict, c'est-à-dire à marquer sa mémoire visuelle. Voir ou ne pas voir. Montrer ou ne pas montrer. Ces questions ont toujours été centrales pour celui qui s'est bien plus intéressé à la mise en scène du regard qu'à ce qui pouvait sidérer, émerveiller ou terrifier ce dernier (sur les 1500 plans de Jurassic Parc seuls 65 plans exhibent des effets numériques et 75 plans pour sa suite, The lost world, deux plus tard, alors que Universal en réclamait pas moins de 200).

33







35

Jaws (Les dents de la mer) 1975 de Steven Spielberg - **The war of the worlds** (La guerre des mondes) 2006 de Steven Spielberg.

Le motif de l'enfant face à la mort est ainsi une des obsessions du cinéaste. Le regard de l'enfant est en cela fascinant pour le réalisateur d'E.T. qu'il « attrape » davantage les choses qu'il ne choisit consciemment de les regarder. L'enfant est ce spectateur idéal sur lequel travaille Spielberg depuis ses débuts ou presque. Celui qui, parce qu'il ignore tout d'Hitchcock, ne sait pas encore que le cinéma est mort et qui, de fait, est encore en capacité d'être émerveillé ou terrorisé. Mais pas à n'importe quel prix. Au prix d'être maintenu par l'adulte, le cinéaste, du côté de la vie afin de devenir, loin de toutes fascinations morbides, un spectateur qualifié, un adulte qui pourra en toute conscience choisir de regarder ou pas les horreurs que charrient les fleuves ou l'océan où ils se rendent tous.

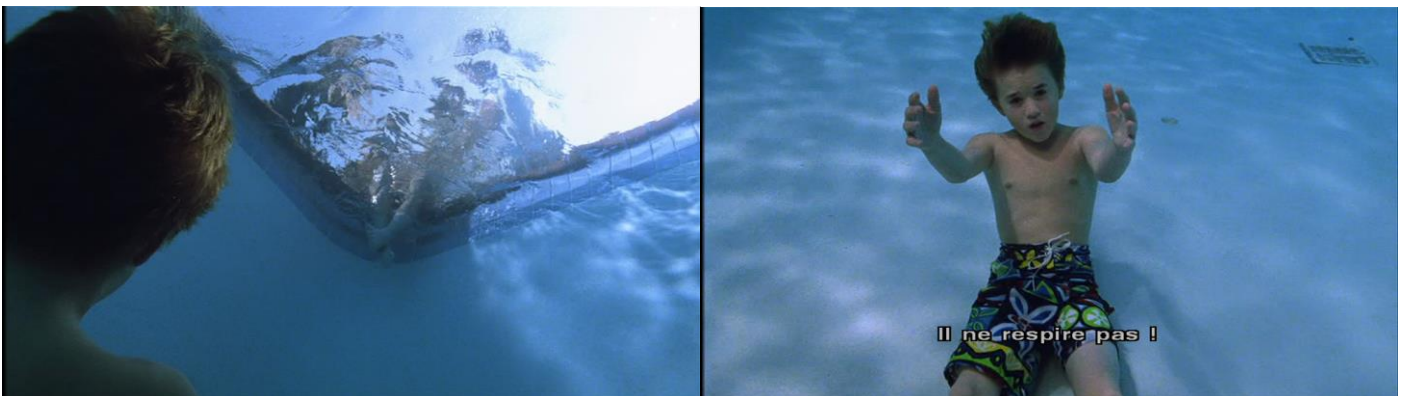




The war of the worlds (La guerre des mondes) 2006 de Steven Spielberg.

Spielberg se présentera donc au fil de sa filmographie non comme l’homme du “plus de voir” mais comme celui du regard minoré, empêché, contraint pour son propre bien à ne plus regarder. La leçon purement technique de « Jaws » est ainsi devenu une véritable éthique chez celui pour qui enfance et traumatisme ne font qu’un. 36

E) De la volonté d’impressionner au désir de transmettre ou l’éloge du « cinéma pur » :



De fait, la forme et la place du monstre, du monstrueux, n’ont cessé de se déplacer de film en film jusqu’au vertigineux accomplissement que constitue « AI », ultime projet de Stanley Kubrick, réalisé par Spielberg un an après la mort du réalisateur d’ « Eyes wide shut ». Le point de vue est ici ironiquement toujours sous-marin mais ne correspond plus à celui, impossible et de fait déculpabilisant, du requin mais à celui de l’androïde David, à la fois enfant et monstre au sein d’une famille qui ne cessera de lui envoyer des signes contradictoires d’amour et de haine et où il sera impossible au petit robot – variation transparente du Pinocchio de Collodi – de se faire aimer de tous afin d’éviter le trauma de l’abandon.



AI (Intelligence artificielle) 2000 de Steven Spielberg.

Dans son texte « Matière grise », très véhément à l'encontre de « Jaws », Serge Daney avait soulevé fort justement cette question du point de vue du monstre tellement confortable pour le spectateur là où celui d'un Norman Bates dans « Psycho » relevait du plus profond malaise puisque le monstre était humain, notre semblable. « AI » répond magistralement à cette question en offrant à son spectateur le point de vue d'un monstre, d'une aberration de la nature (ainsi était déjà qualifié le requin de « Jaws »), à l'apparence humaine et dont le seul désir est de pouvoir aimer et d'être aimé en retour.

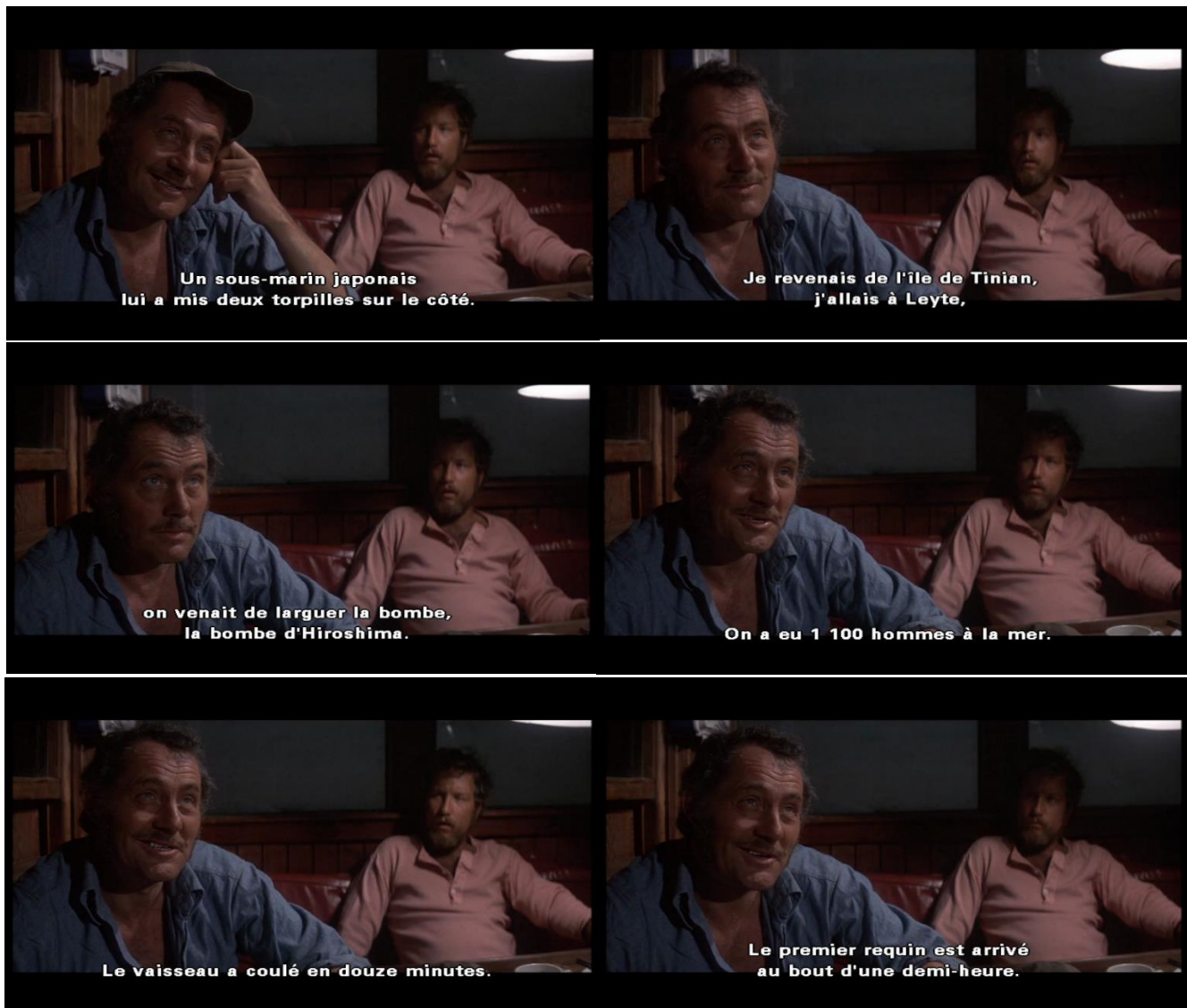
37



Saving private Ryan (Il faut sauver le soldat Ryan) 1998 de Steven Spielberg.

C'est d'ailleurs la nature même du projet de cinéma de Spielberg comme moyen de communiquer, de partager l'émotion la plus intense possible qui aura rendu le réalisateur lui-même monstrueux aux yeux de la critique institutionnelle durant presque trois décennies. Le projet d'un film comme « Saving private Ryan » ne réside pas plus dans son scénario que dans la réflexion – c'est-à-dire la distance – qu'il proposerait sur la guerre comme manifestation humaine mais dans l'approche immersive sans précédent qu'il propose du combat et de la vie quotidienne du soldat. Spielberg n'est pas un cinéaste du pourquoi mais un cinéaste du comment. Et par la seule puissance d'une mise en scène qui vise à produire un effet de réel que d'aucun jugeront toujours criminel, puisque le spectateur lambda sera éternellement suspect de le confondre avec le réel lui-même, la longue séquence d'ouverture montrant le débarquement à Omaha Beach demeure aujourd'hui encore une expérience de cinéma et une date dans son histoire qui en fait instantanément le film le plus pacifiste qui se puisse être. Mais ce sentiment, cette sensation ne reposant sur rien d'autre que sur le langage purement visuel du réalisateur, peine parfois à être compris ou accepté.





39

Jaws (Les dents de la mer) 1975 de Steven Spielberg.

Dès « Jaws », le long monologue de Quint à propos de l'histoire bien réelle de l'USS Indianapolis, le bateau qui avait livré à l'Enola Gay la fameuse Little Boy, la bombe atomique qui ravagera Hiroshima en août 1945, fait du vieux loup de mer caricatural une figure de survivant. A travers cette histoire, qui nous est narrée comme un terrifiant conte pour enfant par un Robert Shaw en grande forme, ce sont déjà les spectres des déportés de « Schindler's list » qui se profilent. La magnifique séquence du dortoir des femmes où l'ombre monstrueuse d'Auschwitz est évoquée et contestée dans son existence et dans son fonctionnement car tout cela s'avère aussi illogique qu'impensable aux ouvrières d'Oskar Schindler rappelle l'importance de la narration dans les rapports complexes entretenus par les individus avec leur propre histoire comme avec la grande Histoire.





L'un était marqué "vestiaire"
et l'autre "objets de valeur".



Ils les ont fait déshabiller.



Un petit Juif leur a donné des bouts
de ficelle pour leurs chaussures.



Ils leur ont rasé les cheveux.



Ils en avaient besoin
pour les équipages de sous-marins.



Ensuite, ils les ont conduits
à travers un long couloir...



dans des bunkers avec
des étoiles de David sur les portes...



et des écriteaux disant
"bains et inhalation".



Les SS leur ont donné du savon.



Ils leur ont dit de respirer
profondément pour la désinfection.

Schindler's list (La liste de Schindler) 1993 de Steven Spielberg.

Mais le véritable coup de force du cinéma du Spielberg des années 2000 sera d'abandonner ces moments-là au caractère tétanisant d'une action fulgurante qui peut en quelques secondes traduire avec une infinie complexité les interrogations posées conjointement par l'Histoire et sa représentation.





Schindler's list (La liste de Schindler) 1993 – **The war of the worlds** (La guerre des mondes) 2006 de Steven Spielberg.

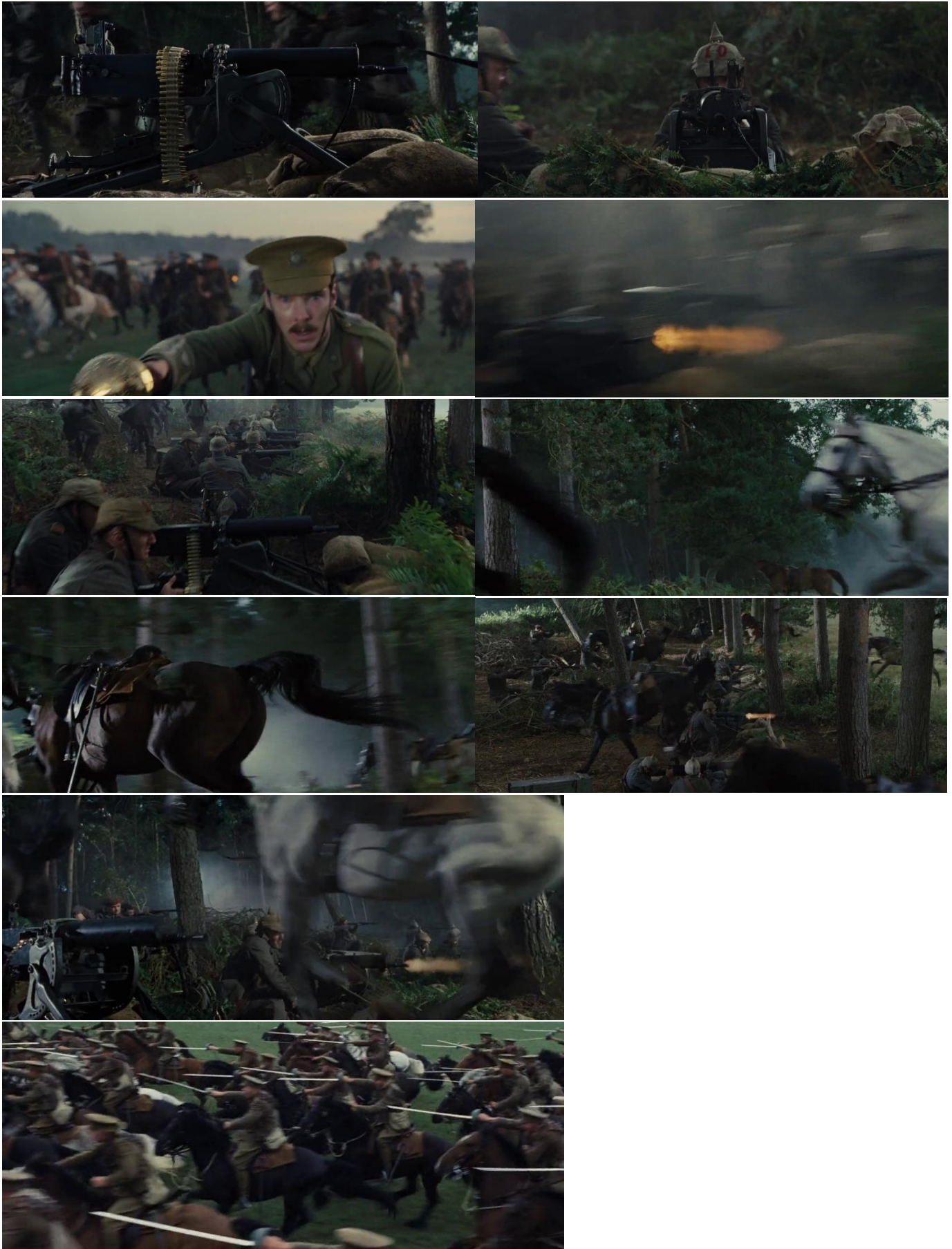
« The war of the worlds », blockbuster construit à l'envers, dans la mesure où sa séquence la plus spectaculaire est placée au début du film, n'aura ensuite de cesse que de se resserrer autour de quelques personnages. Le film passe ainsi en quelques minutes, de la représentation graphique du plus impressionnant des refoulés – les tripodes extraterrestres surgissant en fait du sol comme le requin jadis des profondeurs de l'océan – à la désintégration vue au-travers d'une caméra numérique abandonnée de dizaines de personnes, réduites en une poussière dont Ray, le personnage incarné par Tom Cruise, se trouve recouvert en rentrant chez lui. « C'est quoi ce truc sur toi ? », question posée à Ray par ses enfants, est une quintessence de dialogue issu de la tradition hitchcockoienne du cinéma pur : son apparente banalité, son absence totale de qualité littéraire en font précisément la caisse de résonance glaçante de l'ensemble d'une séquence dont nous réalisons, le souffle coupé, qu'elle vient de nous amener à l'une des grandes questions historique de la deuxième moitié du vingtième siècle et du début du vingt-et-unième. Entre cendres humaines (re)venues des années 1940 et poussière de tours jumelles mortes en 2001, l'image de la star Tom Cruise se regardant dans le miroir comme subitement recouvert par la monstruosité de l'Histoire apparaît comme parfaitement surréaliste. Tout autant que celle de la star morte Janet Leigh sur le sol de la salle de bain du motel Bates de jadis.

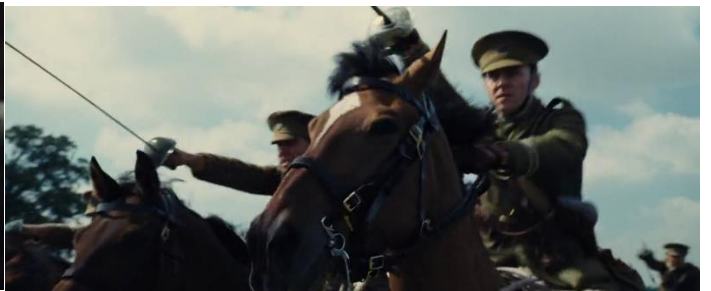
42



The war of the worlds (La guerre des mondes) 2006 de Steven Spielberg.

Dès lors qu'il ne prêtera plus attention à ce qui sensé relever du divertissement ou du film à thèse tout va alors réussir à Spielberg, à l'image de la pluie nocturne de vêtements désertés par les corps qu'ils contenaient quelques secondes encore auparavant , et dont la puissance d'évocation contribue à la réussite du plus troublant et traumatique blockbuster familial d'été jamais vu sur un écran de multiplexe...





A ce stade, la volonté de transmettre leur histoire aux jeunes générations prend chez Spielberg une passionnante et simplissime dimension esthétique. En s'appuyant en effet sur un montage qui confine à une forme d'évidence, le réalisateur construit patiemment dans « War Horse », lors d'une séquence de charge de cavalerie que n'aurait pas reniée John Ford, un étrange faux raccord qui confine à la poésie en faisant se succéder des plans de cavaliers sur leurs montures avec des plans de chevaux seuls. Le spectateur saisit la mort sans la voir. Le moment graphique de l'acier pénétrant la chair est arraché au montage traditionnel par un cinéaste qui toujours ferraille avec son langage pour lui permettre d'atteindre tous les publics sans dénaturer la cruauté du monde. Qu'est-ce que « War Horse » sinon le premier « film de guerre » pour les enfants. Mélange aberrant et réussi d' « Au hasard Balthazar » de Robert Bresson et de « Crin blanc »...



45

War horse (Cheval de guerre) 2011 de Steven Spielberg.

En cinéaste cinéphile et pédagogue, Spielberg y recycle John Ford tout en reconstruisant l'émotion, le sentiment de la violence et de l'horreur par la seule force de sa mise en scène.





46

E.T., the extra-terrestrial (E.T., l'extra-terrestre) 1982 de Steven Spielberg.

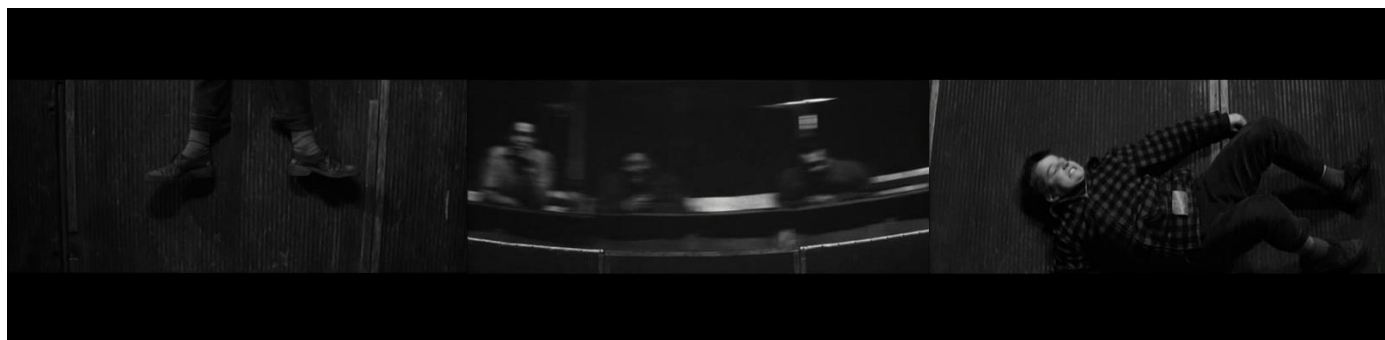
C'était, il y a déjà longtemps, le projet, littéralement transcrit à l'écran d'un film comme « E.T. », où le petit extraterrestre n'était jamais qu'un catalyseur, qu'un transformateur entre les images du passé (« The quiet man » (1952) de John Ford) et le quotidien d'un jeune garçon. E.T. où la figure idéalisée de l'enseignant ? Il s'agissait en tout cas déjà pour le cinéaste d'organiser une transmission, de se faire le passeur d'une génération vers une autre. La clarté de la mise en scène de Spielberg, sa façon de fabriquer

des morceaux de bravoure dont on se souvient longtemps, que l'on peut raconter, transmettre oralement, est aujourd'hui en opposition totale avec une tradition du blockbuster qui vise davantage l'effet subliminal et peine à construire parfois un simple raccord entre deux plans. Si le spectateur idéal est devenu un simple consommateur, c'est-à-dire un amnésique qui chaque semaine peut retourner voir le même film, Spielberg reste l'un des derniers cinéastes de l'industrie et de la tradition spectaculaire pour qui impressionner signifie faire en sorte que l'on se souvienne.

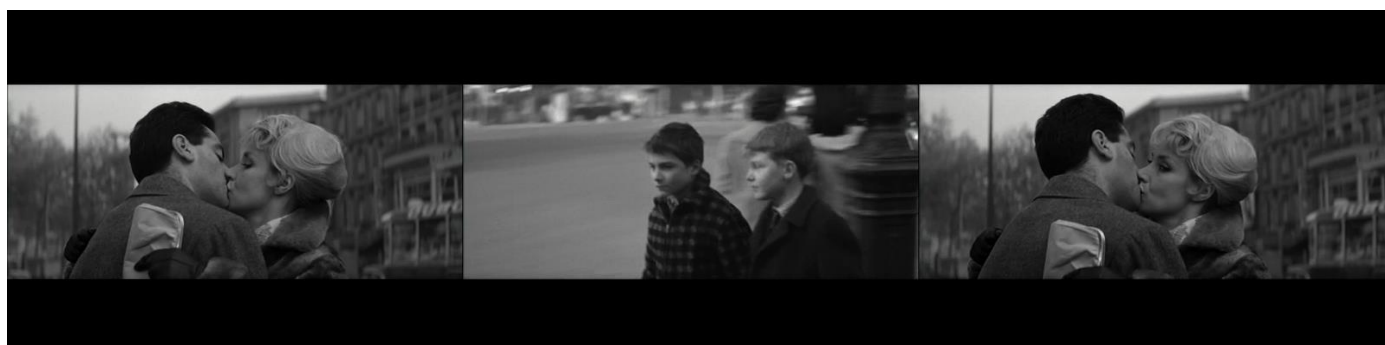


Psycho (Psychose) 1960 d'Alfred Hitchcock – **Empire of the sun** (Empire du soleil) 1987 de Steven Spielberg.

Comparons arbitrairement mais idéalement deux photogrammes : l'œil éternellement mort de Janet Leigh dans « Psycho » et le regard ému du jeune Christian Bale dans « Empire of the sun », l'œil de l'enfant est un joyau serti de débris, entouré de ruines et pourtant fasciné par le vol d'un Zéro japonais au-dessus de Shanghai.



Remontons ainsi jusqu'au « chaînon manquant » entre Hitchcock et Spielberg : François Truffaut qui, dans « Les 400 coups », film décisif pour le réalisateur de « Jaws », mettait en scène le jeune Jean-Pierre L  aud dans un zootrope géant de fête foraine qui rappelait les origines populaires du cinématographe ainsi que la faculté innée du cinéma à nous arracher à la pesanteur de notre quotidien. Il y a là encore un rapport de forces (au sens purement physique) entre horizontalité et verticalité, pesanteur et apesanteur comme définition possible de l'entre-deux qu'organise le cinéma pour son spectateur...





Et que dire du dilemme d'Antoine lorsqu'il surprend sa mère avec son amant dans les rues de Paris alors que lui-même fait l'école buissonnière ? Doit-il trahir sa mère pour être fidèle à son père ou garder le secret de celle dont il veut se faire aimer ? Le même problème cornélien est au cœur de « Catch me if you can »...



48

Les 400 coups (1959) de François Truffaut – **Catch me if you can** (Attrapes-moi si tu peux) 2002 de Steven Spielberg.

Rappelons ainsi combien Spielberg n'est pas le cinéaste naïf trop souvent décrit par la critique pressée par l'actualité et méfiante envers le succès. Réaffirmons à cet effet combien Spielberg paye sa dette envers les moments les plus sombre des « 400 coups » dans son film peut-être le plus personnel : « Catch me if you can », donc. La séquence où le personnage principal – Leonardo DiCaprio –, victime comme Antoine Doinel du désamour de sa mère – Nathalie Baye – revient chez lui pour réaliser que ce qu'il voit à travers la fenêtre, l'écran, correspond à la vie d'un autre enfant, une demi-sœur qu'il découvre en même temps que le bonheur d'une mère qui se satisfait parfaitement de son absence, est un moment totalement déchirant qui renvoie directement au final funèbre de « AI » où l'image parfaite de l'enfant s'endormant dans les bras de sa mère est en fait celle de deux cadavres....



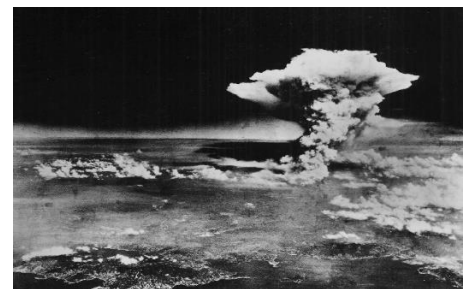


49

Close encounters of the third kind (Rencontres du troisième type) 1977 de Steven Spielberg.

Ce que Spielberg aura le plus admiré chez Truffaut, et la raison pour laquelle il engagera le réalisateur français pour incarner le scientifique Claude Lacombe dans « Close encounters of the third kind », aura été la capacité du cinéaste à dépasser les malheurs de son enfance pour entretenir, mener de front et parfois au sein des mêmes films, un fort rapport au réel et au merveilleux. Une quintessence de cinéma en somme. Ou comment le vertige hitchcockien sensé miner métaphysiquement le héros américain, comment cette soudaine verticalité contraire à l'horizon de la conquête de l'Ouest, aura de nouveau été renversée par un cinéaste de l'ici-bas (tous les films de Spielberg y compris ceux de science-fiction se déroulent sur terre) et de l'ailleurs en même temps (« Close encounters of the third kind » et « E.T. » peuvent être interprétés comme des relectures laïques et merveilleuses de l'ancien et du nouveau testaments.

F) Un cinéma entre enfance et Histoire fondé sur le concept de « double contrainte » :



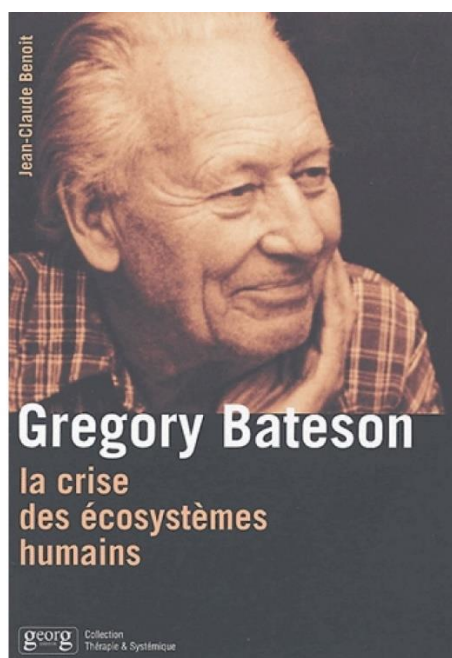
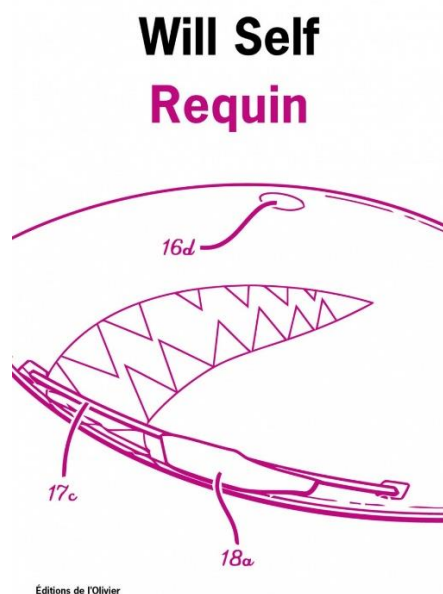
L'USS Indianapolis en 1939 – Explosion de Little boy sur Hiroshima 1945.

« *La folie vient des doubles contraintes, double bind, imposées par la société, comme une dissonance cognitive. C'est une sorte de psychose collective.* » déclarait en octobre 2017 l'écrivain britannique Will Self sur l'antenne de France Culture⁵. Que raconte « Requin » ? Comment, en 1970, s'inspirant du courant antipsychiatrique, le Docteur Zack Busner ouvre la Concept House à Londres, un établissement qui remet en cause la hiérarchie médicale traditionnelle dans les hôpitaux psychiatriques. A tel point que le 4 mai 1970, patients comme médecins sont sous influence du LSD à titre d'expérience commune. Un drame a lieu. Puis une réminiscence provoquée par le visionnage des « Dents de la mer » cinq ans plus tard. Réminiscence qui permettra au Docteur Busner de comprendre certains événements de cette journée, mêlant définitivement la réalité et la fiction en revenant notamment sur le destin funeste des marins de l'USS Indianapolis dont un survivant est soigné par le psychiatre.

Le remarquable livre de Will Self, dont ce n'est pas du tout le but, replace « Jaws » à sa juste place, celle du film d'une époque, réalisé par un cinéaste que la politique et l'Histoire ne tenaient pas encore mais qui sait se faire le réceptacle d'un inconscient collectif qui explique sans peine le succès sans précédent du film en salle.

La clé essentielle de l'œuvre de Steven Spielberg repose de plus sur ce concept que le personnage fictif de Self emprunte au bien réel anthropologue Gregory Bateson : l'« injonction paradoxale », devenue « la double contrainte », théorise un dilemme de la communication, émotionnellement pénible, qui se produit lorsque deux contraintes (ou plus) sont incompatibles entre elles : l'*obligation* de chacune contenant une *interdiction* de l'autre, ce qui rend la situation *a priori* insoluble. Le terme est une traduction propre au français de *double bind* (« double lien »).

Cette notion, qui n'est pas étrangère au modèle narratif de la tragédie, est proposée en 1956 dans le contexte de la présentation d'une théorie des causes de la schizophrénie sous l'impulsion de Gregory 50 Bateson.



Difficile d'imaginer Alfred Hitchcock, féru de théories psychologiques, ne pas avoir eu vent des travaux de Bateson quatre ans avant de réaliser « Psycho » (Bateson ou « Bates » et « son » – Norman, le

⁵ <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/british-psycho-avec-will-self>

fil de Madame Bates...) pour y dresser l'un des plus célèbres portraits de schizophrène de l'histoire du cinéma.

Difficile, en outre, de ne pas voir combien ce concept est à la base de bien des thérapies familiales contemporaines auxquelles pourraient faire écho les problèmes du petit Antoine Doisnel comme de la plupart des héros spielbergiens : Quint livre la bombe atomique, qui lui est présentée comme positive car elle mettra fin à la guerre, mais contribue malgré tout à un vaste crime contre l'humanité et voit dans le requin la punition qu'il mérite depuis trente ans, le chef Brody doit garder les plages ouvertes tout en ayant connaissance du danger encouru par ses concitoyens, le policier de « Minority report » croit sincèrement en un système fascisant pour le bien du plus grand nombre et qui va finalement le pointer lui-même comme un assassin, le jeune David dans « AI » est conçu pour aimer une mère qui, en dépit de ses sentiments, va l'abandonner en forêt, l'escouade du Capitaine Miller ne comprend pas pourquoi ils doivent être sacrifiés tous les huit pour ne sauver qu'une seule vie dans « Il faut sauver le soldat Ryan », Viktor, le héros du « Terminal », ne peut pas entrer aux USA ni retourner dans un pays natal qui, venant de subir un coup d'état, n'existe plus aux yeux des Etats-Unis et se voit cantonné à la zone du Duty free de l'aéroport JFK, etc. Les exemples sont nombreux.



51

AI (Intelligence artificielle) 2000 de Steven Spielberg.

Mais l'exemple le plus frappant dans la filmographie de Spielberg de l'usage du concept de double contrainte se situe dans « Munich ». Grâce au personnage de Golda Meir, le réalisateur transpose et convertit ce qui relève du problème de l'enfance – plaire à sa mère et à son père peut reposer sur des éléments contradictoires et devenir insoluble pour l'enfant – en un vaste rapport à l'Histoire : la demande du chef d'état d'Israël – sorte de mère hitchcockienne ultime – relève du sentiment tragique introduit par l'anecdote de la mort de sa sœur.



Dès lors qu'il acceptera d'éliminer une liste de onze arabes possiblement impliqués dans l'attentat de Septembre Noir durant les jeux Olympiques de Munich en 1972, le héros, sorte de Schindler inversé tant ici la liste est synonyme de mort, devient au fil du récit une sorte de pantin tragique et pathétique pour lequel le prix à payer pour venger la mère Patrie finit par être si élevé qu'il en annihile jusqu'au concept même de Patrie. Relecture sombre de la plupart de ses films (d'E.T. à Schindler), Spielberg propose dans « Munich » une vaste théorie de la double contrainte en présentant l'Histoire et les histoires, celle des pères et des fils, des mères et de leurs enfants, des hommes et de leurs patries, en une seule et ample geste paradoxale dont le point d'acmé est un ultime mouvement verticale de caméra dévoilant une cuisine équipée alors qu'il est question de vies humaines au fil d'une conversation d'une totale neutralité sémantique à priori. Ce qui finit par donner le vertige dans l'œuvre du plus spectaculaire des cinéastes est le caractère insignifiant, banal, quotidien, de ce pour quoi on réclame le sang des hommes. Ford, Hitchcock et Truffaut réunis en forme d'hommage au cinéma du Nouvel Hollywood dont Spielberg, s'il n'en a pas été le représentant le plus marquant à l'époque, est le plus digne survivant à présent.

52





Munich (2006) de Steven Spielberg.