

L'ŒUVRE DE

**STEVEN
SPIELBERG**

Victor Norek

L'Œuvre de Steven Spielberg. L'art du blockbuster – volume 1

de Victor Norek

est édité par Third Éditions
10 rue des Arts, 31 000 Toulouse
contact@thirdeditions.com
www.thirdeditions.com

Nous suivre :  @ThirdEditions —  Facebook.com/ThirdEditionsFR —  Third Éditions

Tous droits réservés. Toute reproduction ou transmission, même partielle, sous quelque forme que ce soit, est interdite sans l'autorisation écrite du détenteur des droits.

Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit constitue une contrefaçon passible de peines prévues par la loi n° 92-597 du 1^{er} juillet 1992 sur la protection des droits d'auteur.

Le logo Third Éditions est une marque déposée par Third Éditions, enregistré en France et dans les autres pays.



Directeurs éditoriaux : Nicolas Courcier et Mehdi El Kanafi

Édition : Damien Mecheri

Assistants d'édition : Ken Bruno et Ludovic Castro

Textes : Victor Norek

Relecture : Sylvie Bernard (préparation de copie) et Charles Vitse (épreuves)

Mise en pages : Bruno Provezza

Couverture classique : Ben Turner

Couverture First Print : Julien Rico

Montage des couvertures : Marion Millier

Cet ouvrage à visée didactique est un hommage rendu par Third Éditions au cinéaste Steven Spielberg.

L'auteur se propose d'analyser la filmographie du réalisateur dans ce recueil unique qui revient sur ses inspirations artistiques et décrypte son art à travers des réflexions originales.

Le visuel des couvertures est inspiré des films réalisés par Steven Spielberg.

Édition française, copyright 2023, Third Éditions.

Tous droits réservés.

ISBN 978-2-37784-425-8

Dépôt légal : novembre 2023

Imprimé dans l'Union européenne par TypoLibris.

L'ŒUVRE DE

STEVEN SPIELBERG

L'ART DU BLOCKBUSTER

VOLUME 1



SOMMAIRE

Préface	07
Introduction	13
PARTIE 1 : SPIELBERG AUTOBIOGRAPHIQUE	27
CHAPITRE 1 : <i>E.T. l'extraterrestre</i> (1982) – Une question de point de vue.....	29
CHAPITRE 2 : <i>Indiana Jones et la Dernière Croisade</i> (1989) – Au nom du père	59
CHAPITRE 3 : <i>Arrête-moi si tu peux</i> (2002) – Courir après la fiction	77
CHAPITRE 4 : <i>Le Bon Gros Géant</i> (2016) – Rêves et cauchemars	103
CHAPITRE 5 : <i>The Fabelmans</i> (2022) – Le pouvoir des images	109
Intermède : LA BANLIEUE SPIELBERGIENNE	129
PARTIE 2 : SPIELBERG CINÉMATOGRAPHIQUE	135
CHAPITRE 6 : <i>Rencontres du troisième type</i> (1977) – Le cinéma comme langage universel	137
CHAPITRE 7 : <i>1941</i> (1979) – Le jour où Spielberg faillit disparaître	161
CHAPITRE 8 : <i>Indiana Jones et les Aventuriers de l'arche perdue</i> (1981) – Dans la lumière du projecteur.....	165
CHAPITRE 9 : <i>Indiana Jones et le Temple maudit</i> (1984) – Tout est permis.....	199
CHAPITRE 10 : <i>Minority Report</i> (2002) – Jeter un œil sur le cinéma	207
Intermède : LA RUPTURE AVEC LES ANNÉES 1970	263
PARTIE 3 : SPIELBERG POLITIQUE	275
CHAPITRE 11 : <i>Poltergeist</i> (1982) – Les fantômes de l'Amérique.....	277
CHAPITRE 12 : <i>Amistad</i> (1997) et <i>Lincoln</i> (2012) – Savoir s'interroger sur ses dirigeants	299
CHAPITRE 13 : <i>Le Terminal</i> (2004) – <i>America is closed</i>	307
CHAPITRE 14 : <i>La Guerre des mondes</i> (2005) – Darwinisme cinématographique	327
CHAPITRE 15 : <i>Munich</i> (2005) – Le lait et le sang	365
CHAPITRE 16 : <i>West Side Story</i> (2021) – Symphonie non binaire en rouge et bleu	395
Conclusion	415
Bibliographie	419
Remerciements de l'auteur	427

L'ŒUVRE DE

STEVEN SPIELBERG

L'ART DU BLOCKBUSTER

VOLUME 1

PARTIE 1

SPIELBERG AUTOBIOGRAPHIQUE



CHAPITRE 1 : *E.T. L'EXTRATERRESTRE* (1982) – UNE QUESTION DE POINT DE VUE

« Steven a été béni, dans le sens où il peut faire du cinéma commercial et il peut faire de l'art en même temps. [...] Et c'est un talent avec lequel il faut être né. »

**Francis Ford Coppola dans le documentaire *Spielberg*
(Susan Lacy, 2007)**

Puisqu'il faut bien débiter quelque part, quoi de mieux que son œuvre la plus personnelle - aux dires mêmes de son auteur - pour tenter de mieux le comprendre et l'aborder¹¹ ? Spielberg répète depuis longtemps que si la postérité devait se souvenir de lui, il aimerait que ce soit pour *E.T.* et *La Liste de Schindler*, qui seraient un peu l'alpha et l'oméga de son cinéma - et qui seront donc, en hommage, ceux de ce double ouvrage. Pourquoi ceux-ci particulièrement ? Si c'est compréhensible pour *La Liste de Schindler*, avec laquelle il redécouvre un héritage juif qu'il a longtemps enterré, voire nié¹², et le développement de la Shoah Foundation¹³, c'est moins simple à concevoir pour *E.T.*, qui, de prime abord, raconte une amitié entre

11. Si Spielberg a toujours dit qu'*E.T.* était son film le plus personnel, la sortie de *The Fabelmans* en 2022 remet peut-être cette déclaration en question.

12. Voir la scène comique où, à 13 ans, pour du sexe, son avatar fictionnel Samuel Fabelman se « convertit » à Jésus dans *The Fabelmans*. De la même façon, il explique à Lesley Stahl pour *60 minutes*, CBS, en 2012 : « Je disais souvent aux gens que mon nom de famille était allemand, pas juif. Mes grands-parents doivent se retourner dans leur tombe en m'entendant dire ça. Mais je pense que... vous savez, que j'ai été dans le déni pendant longtemps. »

13. La USC Shoah Foundation, créée par Steven Spielberg en 1994, est une archive de témoignages visuels des survivants ou témoins de la Shoah (et maintenant d'autres génocides), compilant désormais plus de 55 000 témoignages sur plus de 112 000 heures. Témoignages de personnes qui souvent ne sont plus là pour raconter elles-mêmes leur histoire. Cette fondation a été créée par Spielberg après les recherches qu'il a faites pour *La Liste de Schindler* en s'apercevant que ce témoignage oral était en train de disparaître.

un enfant et un extraterrestre. Pourtant, c'est bien à travers ce film que Spielberg nous raconte le mieux qui il est et ce qui constitue le cœur de son cinéma.

Sorti lors de l'été 1982, *E.T.* existe grâce à l'impulsion de François Truffaut, qui, sur le tournage de *Rencontres du troisième type* (1977) où il jouait le rôle du scientifique Lacombe, fut pantois devant la façon qu'avait Spielberg de diriger le jeune Carey Guffey, 4 ans - qui interprétait l'enfant qui se fait enlever au début du film - et de la justesse qui émanait de son jeu. Truffaut suggéra donc à Spielberg de réaliser un long-métrage dont le personnage principal serait un enfant.

Au départ, le projet fut conçu comme une suite de *Rencontres du troisième type*, où les extraterrestres revenaient sur Terre, mais cette fois parés de mauvaises intentions. Tout d'abord intitulée *Watch the Skies*¹⁴ par Spielberg, cette suite est devenue *Night Skies* lorsqu'il en a confié le scénario à Melissa Mathison (la compagne et future épouse d'Harrison Ford) alors qu'ils en discutaient sur le tournage d'*Indiana Jones*. Au fur et à mesure de son écriture, ce projet s'est scindé en deux longs-métrages, sortis à une semaine d'intervalle. Sa part humaniste et spirituelle est devenue *E.T.*, et sa part sombre et politique est devenue *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), dont Spielberg a signé lui-même le scénario.

Avec *E.T.*, Spielberg souhaitait réaliser un film beaucoup plus intimiste que ses précédents, dotés de très gros budgets avec de grandes équipes et de grandes scènes à effets spéciaux¹⁵. Il a accordé beaucoup de souplesse à Melissa Mathison par rapport à l'histoire qu'il avait en tête, en lui disant que le plus important était de laisser la part belle à l'émotion, pas forcément à la science-fiction. Dans *E.T.*, on se trouve donc très loin de l'appui scientifique que Spielberg souhaitait donner à *Rencontres du troisième type*, où les choses étaient assises par le regard sérieux des scientifiques, et où l'on pouvait entendre : « Einstein avait raison¹⁶. » Si *Rencontres du troisième type* était un film d'extraterrestres universel et impliquant le monde entier - littéralement puisqu'il se déroule aux États-Unis, au Mexique et en Inde avec un personnage français - et où les protagonistes traversaient les États-Unis à la rencontre des aliens, *E.T.*, lui, est totalement intimiste. L'intrigue se passe en majorité dans une maison, et l'alien rencontre Elliott, le personnage principal, dans son jardin. Son universalité ne tient pas tant au lieu de l'action ou à ses protagonistes qu'au récit lui-même, à sa portée humaniste, qui aura su résonner en

14. En hommage à la phrase finale de *La Chose d'un autre monde* (Howard Hawks et Christian Nyby, 1951), dont John Carpenter a fait un remake, *The Thing* (1982), sorti deux semaines après *E.T.* - comme quoi il y a parfois d'étranges coïncidences, ou peut-être une étrange logique.

15. *E.T.*, avec dix millions de dollars de budget, a coûté deux fois moins qu'*Indiana Jones et les Aventuriers de l'arche perdue*, réalisé l'année d'avant, et qui pourtant avait un budget très serré par rapport à son ambition.

16. La théorie de la relativité était le postulat de Spielberg pour écrire *Rencontres* : si des êtres humains sont enlevés et emmenés loin dans l'espace à une vitesse proche de celle de la lumière, alors, trente ans plus tard, lorsqu'ils reviennent sur Terre, ils ne devraient pas avoir vieilli, le temps ayant passé différemment pour eux, et c'est précisément ce qu'il se passe à la fin.

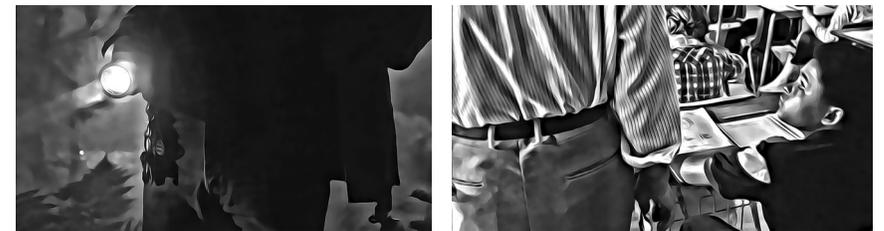
tout un chacun¹⁷. Mais comment cette universalité se développe-t-elle dans les thématiques et la mise en scène ?

Qui regarde ?

Tout d'abord, le premier élément qui frappe lorsque l'on visionne *E.T.*, c'est le point de vue qu'il adopte. En effet, hormis la mère d'Elliott, on ne distingue le visage d'aucun adulte jusqu'à 1 h 20 de film (!), correspondant au premier plan où le visage de Keys, le « méchant » agent du gouvernement - CIA ? FBI ? Services secrets ? On ne saura jamais -, est révélé. Avant cela, aucun adulte n'est cadré au-dessus de la taille, ce qui est précisément... le point de vue d'un enfant. Nous sommes donc au niveau d'Elliott.

Les adultes sont filmés en contre-plongée ou cadrés à la ceinture, ce qui en fait à travers la mise en scène les vrais monstres du film, et non pas E.T., le gentil extraterrestre qui, lui, montre son visage. Les adultes sont ceux qui abandonnent Elliott (son père parti avec sa maîtresse au Mexique), ceux qui l'empêchent de rêver (le professeur en classe qui lui retire son dessin) et ceux qui pourchassent E.T. Leur monde est celui de l'enfermement : ils sont dans des voitures, des camionnettes, des combinaisons de cosmonautes, ils enferment la maison sous cloche, puis E.T. dans un sarcophage.

De fait, la taille d'E.T. est très importante : il est grand comme un enfant. Justement, ce film, qui adopte un rapport très spécifique au point de vue, nous est présenté tout d'abord à travers les yeux d'E.T. dans sa scène d'ouverture - c'est bien l'extraterrestre et non Elliott qui est notre référent pendant les huit premières minutes, totalement muettes.



Les adultes filmés à la taille : le point de vue d'un enfant.

17. À sa sortie, le film aura été le plus lucratif de l'histoire du cinéma, explosant tous les records du box-office, auparavant détenus par *Star Wars* (George Lucas, 1977) et *Les Dents de la mer* (Steven Spielberg, 1975).

Nous allons débiter ce chapitre de façon un peu technique et interprétative par une analyse quasiment plan par plan, mais qui est nécessaire pour la suite. Je tiens à vous demander de m'accompagner tout en vous rassurant : oui, ça va quelque part, et non, tout le livre ne sera pas comme ça...

L'ouverture a lieu de nuit, dans la forêt, et elle a pour but d'isoler le point de vue d'E.T. parmi tous les autres extraterrestres qui lui ressemblent comme deux gouttes d'eau. Pour cela, Spielberg va opposer deux types de mise en scène, dont la nature est intimement liée au point de vue et à son référent. La première figure de mise en scène est associée à la *multitude* des extraterrestres, qui s'affairent à récolter des spécimens de plantes. Elle est constituée de plans larges, de plans d'ensemble descriptifs opérant des travellings¹⁸ semi-circulaires autour du vaisseau, ainsi que d'innombrables fondus enchaînés - une dizaine en l'espace d'une minute et trente secondes, ce qui est énorme. La deuxième figure de mise en scène, constituée par un montage plus rapide, sans aucun fondu, est marquée par des plans subjectifs, accordés à E.T., *l'individu*. En effet, le premier plan où l'on découvre E.T. est justement un plan subjectif : nous le découvrons en étant lui, en prenant sa place, son point de vue.



E.T. nous est révélé par un plan subjectif.

Ainsi, sans aucun mot, en utilisant uniquement l'artifice du montage et des valeurs de plan, Spielberg alterne entre la multiplicité et l'individu. Les mouvements semi-circulaires de caméra et les fondus s'interrompent d'ailleurs brusquement lorsque les cœurs de tous les extraterrestres s'allument en même

18. Un travelling est un déplacement de la caméra.

temps, comme si ces lents travellings accompagnaient leur exploration, qui est maintenant terminée.

Alors que tous les extraterrestres sont rappelés au vaisseau, Spielberg opère un travelling avant qui semble être un plan subjectif - rappelant la première apparition d'E.T. Or, plutôt que d'apparaître du bas du cadre, comme devant ses yeux, la main d'E.T. surgit à gauche du cadre. Cette idée peut paraître anodine, mais cette simple ambiguïté du point de vue - qui est-ce qui regarde ? - annonce déjà la problématique de l'identification qui sera centrale au film : « Qui suis-je ? » Ce plan souligne également le fait, plus simple, que nous, spectateurs, avons mal compris ce signe, tout comme E.T. non plus ne semble pas avoir compris le signe de rappel au vaisseau et continue son exploration. Spielberg, au détour d'un simple plan, place son spectateur dans la même confusion que son personnage, lui faisant adopter son point de vue, sans pour autant avoir recours systématiquement au plan subjectif. Ce genre d'effet est la marque de Spielberg en tant que cinéaste, qui joue sans cesse avec la manière dont réagit son spectateur, pour l'impliquer totalement et intuitivement dans chacun de ses films.



Un travelling avant qui semble être un plan subjectif... mais qui ne l'est pas.

Juste après ce plan, Spielberg opère un étrange contrechamp en nous révélant qui regardait finalement cette scène, à qui appartenait ce plan que nous pensons - à raison - subjectif : c'était un lapin ! Alexis Roux, dans son analyse « plan par plan » de l'ouverture d'*E.T.* (pour le site *Le Grand Oculaire*) note que ce plan est une utilisation exemplaire de l'effet Koulechov¹⁹. En juxtaposant ces deux images - la main d'E.T. et le lapin -, Spielberg fait comprendre au spectateur que si ce dernier ne bouge pas, c'est que la créature qu'il regarde ne présente aucun danger. Ainsi, il pose à nouveau la question du point de vue, en forçant l'identification du spectateur avec le lapin par le regard.

19. L'effet Koulechov, du nom de son inventeur (un formaliste russe du début des années 1920), désigne la façon dont un plan influe sur un autre par « contamination sémantique ». L'expérience montrait à des étudiants un plan d'un homme au visage neutre, et, immédiatement après, soit un plan de nourriture, soit le plan d'une femme morte, soit le plan d'enfants en train de jouer. Selon le plan qui lui était associé, les étudiants prêtaient à cet homme, pourtant neutre, différentes expressions : l'appétit, la tristesse ou la tendresse.

L'ŒUVRE DE

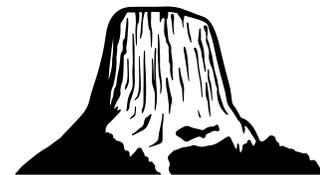
STEVEN SPIELBERG

L'ART DU BLOCKBUSTER

VOLUME 1

PARTIE 2

SPIELBERG CINÉMATOGRAPHIQUE



CHAPITRE 6 : *RENCONTRES DU TROISIÈME TYPE* (1977) – LE CINÉMA COMME LANGAGE UNIVERSEL

Rencontres du troisième type est un film charnière dans la carrière de Spielberg, car il s'agit du premier projet dont il est à l'origine et surtout dont il a écrit le scénario. Ses longs-métrages précédents étaient des projets Universal que le cinéaste a vu passer et pour lesquels il a exprimé son intérêt⁹³, mais qui se seraient faits avec ou sans sa présence. Or, ici, *Rencontres* n'existerait pas sans Spielberg.

C'est une sorte de film somme avant l'heure, dans le sens où il annonçait déjà tout ce qu'allait être son cinéma - il est de fait beaucoup plus facile de l'appréhender maintenant qu'à l'époque de sa sortie, car on y retrouve tous ses thèmes et ses grandes obsessions, de la famille au cinéma, en passant par la politique et la religion.

Spielberg l'exprime parfaitement dans le documentaire *Spielberg* de Susan Lacy : « Je me suis identifié à cette obsession avec laquelle se débattait Richard Dreyfuss. J'étais Neary dans ce film. Quelque chose éveille son imagination pour le diriger vers ce qui, selon lui, va lui fournir une réponse cathartique. Il traverse le chaos pour atteindre une sorte de clarté. C'est un artiste qui essaye de sonder les profondeurs de son imagination. Et donc je pense que, dans un sens, *Rencontres du troisième type* est peut-être, voire certainement, le film le plus personnel que j'avais réalisé jusque-là, parce qu'il parlait aussi de la dissolution d'une famille. »

Spielberg marque à ce moment sa plus grosse rupture avec le cinéma des années 1970, déjà amorcée thématiquement en 1975 avec *Les Dents de la mer*. Celui-ci restait néanmoins un film tourné - à la mode de l'époque - presque intégralement en décors réels : Spielberg avait insisté pour filmer en pleine mer, et non en bassin, et il avait même souhaité, au départ, tourner avec un véritable requin blanc. Dans *Rencontres*, Spielberg réinvestit les studios qui avaient été largement abandonnés à cette époque par les cinéastes, et il profite de ce premier changement de maison de production - c'est un film Columbia, son premier hors d'Universal - et

93. Notamment en remplaçant le premier réalisateur assigné aux *Dents de la mer*, qui n'arrêtrait pas d'appeler la créature « la baleine », ce qui a tellement frustré les producteurs qu'ils l'ont fait virer.

du budget important obtenu grâce au succès colossal des *Dents de la mer* pour faire construire des décors dantesques. Celui de l'arrivée du vaisseau-mère, au pied de la Devils Tower, était à l'époque le plus grand décor de l'histoire du cinéma réalisé en intérieur.

Malgré les tensions du couple dans *Les Dents de la mer*, qui restent typiquement spielbergiennes, on peut considérer *Rencontres du troisième type* comme son premier film autobiographique. On l'avait évoqué dans *E.T. : Rencontres* pourrait en être le prélude, montrant toutes les dissensions familiales pour aboutir à la séparation des parents. Cependant, si *E.T.* suivait le fils - l'avatar de Spielberg - après cette rupture, *Rencontres* s'attarde sur le point de vue du père avant et pendant la séparation. Comme si, par l'intermédiaire de la fiction, Spielberg tentait de donner une justification à son père d'avoir abandonné sa famille. Quelque chose qu'il pourrait enfin comprendre, à une époque où son père avait caché les raisons de son départ, et où Spielberg avait totalement coupé les ponts.

Ainsi, la terrible scène dans la douche, où le fils du personnage principal Roy Neary hurle sur son père en le traitant de pleurnicheur (« *crybaby* ») et en claquant la porte à répétition est réellement arrivée chez les Spielberg, comme il le raconte lui-même à Susan Lacy : « Un jour, mon père s'est effondré, je n'avais jamais vu mon père pleurer avant. Et je suis resté là dans la cuisine, outré que mon père ne soit pas un homme. Il pleurait comme un petit garçon. Et j'ai commencé à lui crier "*crybaby*" aussi fort que possible. J'ai juste commencé à crier "*crybaby, you crybaby, you crybaby*" jusqu'à ce qu'on me pousse hors de la cuisine. »

Tout le début de l'intrigue tourne ainsi autour d'un train électrique que Roy utilise pour faire comprendre à son fils le principe des fractions, là aussi un écho direct à Spielberg, à qui son père, scientifique, avait offert un train électrique pour Hanoucca, ce fameux train qui a littéralement démarré sa carrière.

Maintenant que vous avez bien compris cet aspect autobiographique chez Spielberg grâce à la première partie de cet ouvrage, ces aspects du film n'auront plus de secrets pour vous. C'est vers d'autres horizons de son cinéma que je vous propose de vous aventurer ici.

Déchiffrer les signes

Pour ceux qui n'ont pas vu *Rencontres du troisième type* depuis longtemps, nous y suivons donc le personnage de Roy Neary (joué par Richard Dreyfuss) - l'Américain moyen absolu, marié, trois enfants, vivant dans un pavillon de banlieue - qui va un soir se retrouver face à un ovni. Après cette rencontre, il va développer des visions de plus en plus précises d'une montagne vers laquelle il est poussé à se rendre, rejoint par Jillian, elle aussi témoin d'un phénomène extraterrestre et dont le fils se fait enlever. Roy abandonne sa famille, traverse les États-Unis avec Jillian et, au pied de cette montagne, la Devils Tower, ils découvrent une installation

gouvernementale qui tente de communiquer avec cette intelligence extraterrestre grâce à de la musique et des panneaux lumineux. Roy rejoint l'équipe scientifique menée par Lacombe (joué par François Truffaut) et monte dans le vaisseau spatial, qui s'envole sur le générique de fin.

À travers cette œuvre éminemment personnelle, Spielberg va placer son spectateur au même rang que son personnage principal, à savoir dans la position de quelqu'un qui doit passer le film à interpréter des signes afin de pouvoir lire l'image qu'on lui présente, laquelle s'avère systématiquement plus complexe qu'elle en a l'air.

Dès son ouverture, *Rencontres* nous donne des codes pour en comprendre la suite de façon purement visuelle, car le langage ici ne servira à rien. En effet, on y suit un Français (Lacombe) qui discute avec un hispanophone, par l'intermédiaire d'un anglophone, le tout en pleine tempête de sable, qui rend presque impossible toute communication. Comme toujours chez Spielberg, la thématique du film est résumée dans son introduction. Une scène à laquelle fait suite la vie familiale des Neary, qui sont également présentés comme ne réussissant absolument pas à communiquer : les enfants hurlent ou frappent leurs jouets sur les meubles, le père joue avec son train électrique, la télévision passe un film en fond, et les parents donnent des informations contradictoires à leurs enfants, la mère veut qu'ils aillent se coucher alors que leur père dit qu'ils peuvent regarder le film. Le tout ouvre une œuvre dont le but est justement la communication avec des entités extraterrestres. Spielberg a fait le choix, pour filmer cette scène, d'une optique grand-angle pour inclure tous ses personnages dans le même cadre, et souligner leur distance uniquement par l'action, bien qu'ils soient physiquement dans le même cadre. Le grand-angle et la profondeur de champ deviennent écrasants dans cette scène, inversant le signifiant et le signifié, une idée qui sera l'un des noyaux durs de l'intrigue à suivre. Le fils de Roy, lors de cette scène, demande à son père de l'aider à faire ses devoirs, mais celui-ci lui répond : « C'est pour ça que j'ai eu mon bac, pour ne plus avoir à faire mes devoirs. » Et lorsque Roy accepte enfin d'aider son fils, il ne l'aide en fait pas du tout, il lui repose le même problème mathématique que ce dernier ne comprenait pas en lui imposant une contrainte de temps supplémentaire : trouver la solution avant que les trains ne se percutent ! Au-delà de ne pas l'aider, il arrive à devenir contre-productif et à stresser son fils !

Spielberg, trente ans avant d'être diagnostiqué dyslexique, réalise une œuvre qui explore les difficultés de communication entre les humains et rêve d'un langage universel, basé sur le son et la lumière, qui dépasse l'entendement des plus grands hommes de sciences. Tout du long, Lacombe tente ainsi de retranscrire les sons qu'ont envoyés les extraterrestres, tout d'abord par le langage des signes⁹⁴ : transformer le son en image, en signe, puis associer chaque note à une couleur,

94. Grâce à la méthode Kodaly, qui associe chaque note de musique à un signe.

avant de tout assembler à la fin lorsqu'il réussit enfin à communiquer avec le vaisseau-mère. Il ne faut pas se reposer sur ce qui existe déjà dans un monde qui n'a plus de sens, mais bien apprendre à nouveau. Comme dit Lacombe : « C'est notre premier jour d'école. » C'est d'ailleurs à nouveau une image, la télévision - et non le langage -, qui donne à Roy et à Jillian la clef de l'énigme, le sens de leurs visions.



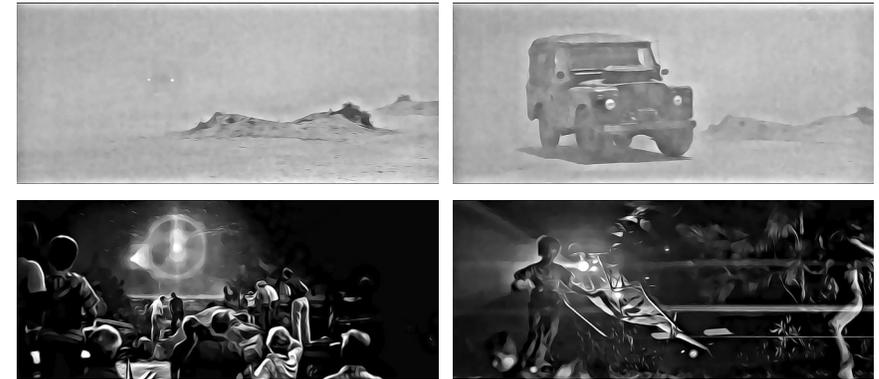
Une image universelle qui parlera à tous ceux qui sauront la lire.

Cette idée d'une création d'un langage universel se retrouve tout au long de la filmographie de Spielberg, jusque dans *La Liste de Schindler*, dont le protagoniste pose la question : « Doit-on inventer un nouveau langage ? », ce à quoi son interlocuteur lui répond : « Oui, je le crois. » Comme l'analyse Julien Dupuy dans *CaptureMag*, c'est « quelque chose qui est hérité de *2001, l'Odyssée de l'espace* [Stanley Kubrick, 1968], qui considère le cinéma comme un langage qui dépasse le langage universellement connu ». *Rencontres* est bien un film sur le langage, mais qui va justement parler *autrement* à son public, de façon beaucoup plus sensorielle que ce à quoi il était habitué, à la manière de *2001*, justement, auquel *Rencontres* emprunte son écran noir long d'une minute trente qui ouvre le film, accompagné d'une musique et de chœurs dissonants, puis d'un éclat de cuivres. Justement, même la musique invite à cette quête, comme le souligne le compositeur John Williams lui-même : « La dernière note du signal de cinq notes part de la tonique, qui résout l'accord, et descend d'une quinte, ce qui équivaut à achever une phrase par un "mais" ou une virgule. L'attente créée par cette irrésolution, cette phrase en suspens, peut expliquer son caractère accueillant : il nous faut résoudre l'accord, il nous faut en entendre davantage, la phrase nous invite⁹⁵. » Cette idée annonce ainsi la quête à venir, ce message reçu qui n'est pas fini, mais est uniquement une invitation à en découvrir plus : le début d'un langage.

Comme la langue, le monde lui-même n'a plus de sens dans *Rencontres* : on y trouve des bateaux en plein désert, des avions de la Seconde Guerre mondiale transportés dans le monde moderne ; Roy qui pense que l'ovni se trouvant derrière lui sur la route est un camion alors que, plus tard, il sera persuadé que les

95. John Williams, cité par David Horn dans *John Williams: On Great Performances, Steven Spielberg and More*.

hélicoptères de l'armée sont des ovnis, les deux appareils faisant osciller exactement de la même façon un panneau routier sur lequel s'attarde la caméra. Lors du tout premier plan, les lumières d'un vaisseau spatial dans le ciel, vues à travers une tempête de sable, s'avèrent être les phares d'une jeep, retournant ainsi les attentes du spectateur venu voir un film sur les extraterrestres. Le signifiant et le signifié ne se correspondent pas dans ce film où le langage et l'incompréhension règnent en maîtres. Spielberg traduit visuellement cette distorsion de la réalité autant que la distorsion du langage.



Des lumières fantastiques dans le ciel qui s'avèrent être triviales.

Spielberg explicite parfaitement cette idée dans le documentaire *Spielberg on Spielberg* (2007) : « Le cinéma est un langage. Le cinéma ne parle que du langage. Il y a le langage visuel du cinéma, et puis il y a l'art du mot écrit/parlé. *Rencontres du troisième type* est peut-être le film sur le "besoin de communiquer" le plus évident que j'ai jamais réalisé. [...] Pour moi, c'est l'un des films les plus empreints d'espoir que j'ai écrits et réalisés, parce qu'il parle de l'immense abîme de la barrière de la communication. Et je n'étais pas très bien informé politiquement, géopolitiquement en 1975 quand j'écrivais *Rencontres*, mais, d'une manière ou d'une autre, je sentais qu'avec la guerre froide, les Russes qui ne parlaient pas aux Américains, tout ce qui se passait à l'époque, avec le Watergate, et Nixon sur le point d'être destitué... Toutes les choses qui se passaient au moment où je réalisais *Les Dents de la mer* et où j'écrivais *Rencontres du troisième type*, il semblait y avoir un énorme abîme de communication à cette époque. Et c'est encore pire aujourd'hui. Donc, dans un sens, je pense que *Rencontres* était ma première sorte de tentative pour envoyer un message disant que si nous étions capables de communiquer avec des extraterrestres, pourquoi ne pourrions-nous pas communiquer entre nous ? »

Rencontres est ainsi obsédé par cette idée d'écartèlement entre deux extrêmes : un monde scindé en deux, autant que son personnage principal, déchiré entre le

L'ŒUVRE DE

STEVEN SPIELBERG

L'ART DU BLOCKBUSTER

VOLUME 1

PARTIE 3

SPIELBERG POLITIQUE



CHAPITRE 11 : *POLTERGEIST* (1982) – LES FANTÔMES DE L'AMÉRIQUE

Quoi de mieux pour commencer un chapitre sur la politique - et donc des sujets controversés - qu'un long-métrage dont même la paternité est sujette à débat ? En effet, vous aurez remarqué qu'il s'agit du seul film que l'on va étudier qui n'est officiellement pas réalisé par Steven Spielberg, et pourtant...

Une paternité douteuse

Avant la moindre image pour le confirmer, la paternité de *Poltergeist* a été mise en question dès le 24 mai 1982, c'est-à-dire deux semaines avant sa sortie, par un article de Dave Kendrick dans le *L.A. Times* qui titrait : « *Poltergeist*, mais de qui est-ce vraiment le film ? » (*Poltergeist: Whose Film Is It Anyway?*) Celui-ci attribuait la quasi-entièreté du long-métrage à Spielberg, faisant éclater un scandale dans l'industrie comme rarement avant.

Officiellement, bien que produit et écrit par Steven Spielberg, *Poltergeist* a pour réalisateur Tobe Hooper, l'un des cinéastes les plus importants des années 1970 - *Massacre à la tronçonneuse* (1974) étant resté comme l'un des plus gros chocs de l'histoire du cinéma - et qui, certainement à cause de problèmes de drogue assez connus, s'est... un peu perdu dans la suite de sa carrière.

Comme l'explique Maxime Solito dans *Rockyrama* : « Dès 1982, des doutes ont surgi. Plusieurs membres de l'équipe de tournage affirment à la presse que le producteur du film [Steven Spielberg] est omniprésent sur le *set*, décide de la mise en scène des plans et dirige les acteurs, en plus d'avoir déjà signé le scénario et le *storyboard*. Jerry Goldsmith, le compositeur, déclare n'avoir jamais bossé sur le film avec le réalisateur, seulement le producteur. Zelda Rubinstein, interprétant la médium Tangina, affirme que Hooper n'aurait même pas su diriger la circulation s'il avait voulu, alors le tournage... Dans la salle de montage, M. Hooper n'est pas le bienvenu. On n'y trouve que le monteur Michael Kahn et le producteur Steven Spielberg. »

La même Zelda Rubinstein le répétait en 2007 dans une interview pour *Ain't it cool news* : « Je peux vous dire que Steven était le réalisateur les six jours où j'étais sur le tournage. Je n'étais là que six jours, et il était présent tout le temps. » L'actrice principale JoBeth Williams disait à peu près la même chose à *Associated Press* en juillet 1982 : « Il s'agit d'une collaboration où Steven Spielberg avait le

dernier mot.» Et Tobe Hooper lui-même en admet une partie dans ce fameux article du *L.A. Times* : «J'ai toujours perçu ce film comme une collaboration entre mon producteur, mon scénariste et moi-même. Il s'est avéré que ces deux premières personnes étaient Steven Spielberg, mais j'ai réalisé le long-métrage et fait entièrement la moitié des *storyboards*.» Dans le même article, Frank Marshall, producteur de *Poltergeist* et fidèle collaborateur de Spielberg, n'est pas tout à fait d'accord avec cette affirmation de Hooper : «Spielberg a conçu tous les *storyboards* [...]. Il était présent chaque jour sur le plateau [...]. Il était la force créative de ce film.» Ce à quoi il ajoutera, dans une interview pour *L'Écran fantastique* en octobre 1982 : «Steven a été la force créatrice du film [...]. Je pense que Tobe a beaucoup appris au cours du tournage, mais c'est le long-métrage de Steven... C'est son scénario qui a été tourné [...]. Il a eu une très forte influence sur tous les aspects du film, et pas seulement au niveau du scénario et de la production. [...] Steven a soigneusement veillé à ce que *Poltergeist* soit conforme à sa vision propre. Il en a en particulier supervisé le découpage, la distribution, la conception visuelle, les effets spéciaux... Tout, en fait.»

Spielberg s'est tellement emparé du projet que, écartant totalement Tobe Hooper de la postproduction, il a mis son monteur attitré, Michael Khan, au montage de *Poltergeist*, quitte à mettre une monteuse junior, Carol Littleton - dont c'était seulement le quatrième film -, au montage d'*E.T.*, pour lequel elle a d'ailleurs effectué un travail absolument splendide. À cette époque, Spielberg était en effet persuadé que le carton de l'été serait bel et bien *Poltergeist* !

Si nous n'avons pas le fin mot de l'histoire, on peut au moins dire sans trop de risques qu'il s'agit d'un film bicéphale - le fond et la forme sont au minimum autant attribuables à Spielberg qu'à Tobe Hooper. Ce que l'on pourrait également dire, dans une moindre mesure, de *Rain Man* (Barry Levinson, 1988), qui garde encore grandement la marque des cinq mois que Spielberg a passés sur le projet. Si bien que Dustin Hoffman s'est insurgé que ce dernier ne soit pas mentionné au générique pour avoir posé toutes les bases du film et en avoir dessiné de nombreux *storyboards*. En effet, Spielberg a dû en abandonner la production, avec regret, en raison du retard considérable qu'elle prenait à cause des réécritures incessantes du script par Dustin Hoffman - le tournage allait entrer en conflit avec celui de *La Dernière Croisade*. C'est d'ailleurs pour cette raison principalement que Dustin Hoffman a fait venir Spielberg sur *Hook*, ayant été frustré de ne pas avoir pu travailler avec lui sur *Rain Man*. Barry Levinson a ainsi reçu les Oscars du meilleur film et du meilleur réalisateur pour *Rain Man* - des distinctions qui seront refusées à Spielberg jusqu'à sa consécration en 1994 -, qu'il n'aurait certainement jamais obtenus sans le travail préalable de Spielberg sur le projet¹⁵²...

152. L'interview de Spielberg dans *60 minutes* citée plus tôt dans cet ouvrage, où le journaliste lui reprochait de ne pas être un vrai artiste contrairement à Barry Levinson, prend maintenant toute sa portée, et on peut imaginer son état d'esprit en recevant cette attaque.

Il est très intéressant de s'attarder sur *Poltergeist* pour mettre en lumière tout ce que Spielberg n'osait pas mettre sur le devant de la scène dans ses films de l'époque, préférant, comme on l'a vu, les glisser subrepticement dans ses images. Ici, il va s'attaquer frontalement à l'Amérique de Ronald Reagan. Je ne retire pas du tout le travail qu'a certainement réalisé Tobe Hooper dans cette entreprise, parce qu'on y retrouve quelques éléments venant de lui, mais on ressent également énormément l'univers de Spielberg, une noirceur qui suinte de chaque photogramme et anticipe totalement la deuxième partie de sa filmographie. Et si tous ces éléments n'étaient pas suffisants pour vous convaincre, sachez que, dans *Poltergeist*, on peut voir à la télévision *Un nommé Joe* (Victor Fleming, 1943), dont Spielberg fera le remake sept ans plus tard : *Always*.

En définitive, le fait que *Poltergeist* soit officiellement de Tobe Hooper est surtout dû au contrat liant Spielberg à Universal pour *E.T.* : il n'avait donc pas le droit de réaliser *Poltergeist* pour la MGM, studio concurrent. En guise de remplaçant, il a donc dû choisir quelqu'un d'assez talentueux pour ne pas faire n'importe quoi, mais d'assez malléable pour respecter sa vision. Le réel problème et le nœud de l'affaire, c'est surtout la communication que la MGM a faite autour du film, car le studio a énormément joué sur le seul nom de Spielberg, tant sur les publicités imprimées que sur les bandes-annonces. À tel point que, pour l'opinion générale, *Poltergeist* était bien un long-métrage de Spielberg ; et lui-même à l'époque disait à Dave Pollock pour le *L.A. Times* : « Mon enthousiasme à vouloir faire *Poltergeist* aurait été compliqué pour n'importe quel autre réalisateur que j'aurais embauché. C'est un film qui est sorti de mon imagination et de mes expériences, et c'est sorti de ma machine à écrire. J'ai ressenti un intérêt personnel pour ce projet dont je me sentais propriétaire, qui était plus fort que si j'étais simplement producteur exécutif. Je pensais pouvoir confier *Poltergeist* à un réalisateur et m'en aller. J'ai eu tort. [Dans le futur], si j'écris un scénario, je le réaliserai moi-même. Je ne ferai pas subir à quelqu'un d'autre ce que j'ai fait subir à Tobe, et je serai plus honnête dans mes contributions à un film¹⁵³. »

153. Les mots soulignés le sont dans l'article original. Il faut d'ailleurs noter que si le générique dit : « histoire de Steven Spielberg ; scénario de Steven Spielberg, Michael Grais and Mark Victor », Grais et Victor n'ont apparemment rédigé qu'un court brouillon du script, que Spielberg a entièrement transformé et réécrit lui-même, d'où la phrase citée de Spielberg qui s'en approprie totalement la paternité. Mais, comme souvent à Hollywood avec les guildes des scénaristes, l'apparition au générique d'un film peut être très arbitraire. Certains se voient mentionnés pour avoir écrit trois mots, alors que d'autres ne le sont pas bien qu'ils aient écrit la moitié du scénario. Carrie Fisher a ainsi entièrement réécrit *Sister Act* et *L'Arme fatale 3* sans jamais être mentionnée ; Shane Black a réécrit *Iron Man* sans être cité - il sera cependant engagé pour réaliser *Iron Man 3* plus tard. Joss Whedon a ainsi été l'un des plus grands *script doctors* des années 1990 : Keanu Reeves a avoué que Whedon avait écrit « 98,9 % des dialogues » de *Speed* (interviewé par Kate O'Hare dans *The Post Star* en 2003) ! C'est également comme ça que Tarantino a commencé sa carrière, réécrivant par exemple une portion non négligeable du *USS Alabama* de Tony Scott sans être mentionné. Ces querelles scénaristiques sont justement tout le propos du film *Mank* de David Fincher (2020). À l'inverse, certains scénaristes sont présents au générique sans qu'une seule trace de leur travail subsiste à la fin ou presque : c'est le cas d'*Alien*, où Dan O'Bannon est mentionné après un procès avec la Writers Guild of America, alors que le scénario tel qu'on le connaît a été écrit en totalité par Walter Hill et David Giller.