

L'ombre des géants



On le sait : Spielberg est un enfant de la télévision, éduqué à plein temps devant cette petite lucarne qu'il appelait son « troisième parent ». Mais après des années à baisser les yeux vers le poste familial, le jeune Steven les lève bientôt vers l'écran de cinéma : celui du Kiva Theatre de Scottsdale où il ingurgite des films en quantités astronomiques. Ses modèles : John Ford, Alfred Hitchcock, David Lean. Des goûts qui transparaissent implicitement dans toute son œuvre, jusqu'à inspirer parfois sa mise en scène, et où il faut chercher les racines de son obstination à ne surtout pas suivre les modes esthétiques hollywoodiennes (montage hystérique, musique de variété, jeunisme). Spielberg, héritier des grands cinéastes classiques ?

Le classicisme formel d'Indiana Jones et Le Royaume du crâne de cristal le prouve plus que jamais : Spielberg est un cinéaste nostalgique dont les films sont des œuvres artisanales, indépendantes des modes éphémères qui animent la profession. Spielberg l'avant-gardiste et Spielberg l'inventeur de formes dissimulent un Steven

amoureux du cinéma classique : on le voit à sa manière d'honorer tous les genres, comme les grands d'antan ; et plus explicitement à sa manière de rendre hommage aux modèles hollywoodiens de sa jeunesse. Chez lui, l'originalité formelle ne contredit nullement un goût de l'héritage classique, puisqu'à Jurassic Park répond La Liste

Dans la dernière partie de sa carrière, Spielberg donne dans la comédie classique et classique avec *Arrête-moi si tu peux* et *Le Terminal*. À gauche / au centre : Frank Abagnale Jr. petit génie moderne qui parcourt l'Amérique des sixties. À droite : Victor Navorski, romantique désuet perdu dans une Amérique ultramoderne.



de Schindler, puisqu'à Il faut sauver le soldat Ryan et sa réinvention de la caméra portée répondent tour à tour la pureté et l'élégance d'A.I., le comique très sixties de *Arrête-moi si tu peux* et la douceur sentimentale du *Terminal*. Tandis que le divertissement hollywoodien actuel se contente de cloner indéfiniment la même recette pour s'assurer le succès public, Spielberg, à chaque nouveau projet, remet en jeu son identité formelle pour parier sur un équilibre entre créativité et révérence aux années de l'âge d'or – équilibre qui constitue sa quête personnelle, son objectif sacré, en quelque sorte. Sur le long sentier du cinéma, Spielberg est un pèlerin en terre paternelle (dixit Henry Jones).

Le poste de télévision – qui permet l'éducation filmique du jeune Spielberg – est l'une des bretelles d'accès à cette route du classicisme spielbergien. L'objet commun et sans valeur, propre à toutes les familles américaines depuis les années cinquante, devient, chez Spielberg, vecteur des fantaisies de l'imaginaire autant que des frayeurs enfantines ; comme le cercle de pierre des oracles antiques, le cinéaste y peut à loisir invoquer les anciens via d'explicités références : les enfants de Roy Neary, dans *Rencontres du troisième type*, veulent regarder la diffusion des Dix commandements de Cecil B. De Mille sur l'écran familial, et E.T. l'extraterrestre renvoie par télépathie à Elliott les images de John Wayne embrassant Maureen O'Hara dans *L'homme tranquille* de John Ford. Spielberg propose à ses personnages un apprentissage *télévisuel* de la vie, à l'instar de Frank Abagnale Jr (*Arrête-moi si tu peux*) pratiquant indifféremment la médecine et le droit grâce aux épisodes de *Dr. Kildare* et de *Perry Mason*, ou de Viktor Navorski dans *Le Terminal* apprenant par les images d'une chaîne d'informations l'état de guerre de son petit pays. Hommages et désirs refoulés s'insinuent à travers le téléviseur, comme les voix fantomatiques qui s'en échappent dans *Poltergeist*, projetant sur le spectateur tour à tour le spectre de la nostalgie et l'ombre de la peur – Spielberg enfant traumatisé par *La quatrième dimension*, Spielberg tout juste adulte faisant ses premiers pas de metteur en scène en réalisant des épisodes de *Night Gallery*, *Columbo*, *The Psychiatrist*, Spielberg exorcisant ses démons en écrivant, produisant et dirigeant de près *Poltergeist*, échu à Tobe Hooper, où la télévision se transforme littéralement en voie de passage entre le monde matériel et le monde spirituel.

La toile blanche n'est pas absente de ses films, mais joue un rôle différent : les protagonistes y projettent leur nostalgie et leur angoisse de la réalité. Le couple immature de *Sugarland Express* s'amuse

devant un épisode de *Bip Bip* et le Coyote de Chuck Jones, avant le dénouement brutal ; le major Stilwell de 1941 revoit une énième fois *Dumbo* dans une grande salle de Los Angeles tandis que les combats font rage à l'extérieur ; et Frank Abagnale, en découvrant James Bond dans *Goldfinger*, court se vêtir comme le héros de Fleming. Héros que Spielberg rêvait de mettre en scène lorsque George Lucas vint lui proposer les aventures d'un archéologue au chapeau de feutre. À travers le personnage d'Abagnale, évidemment autobiographique, Spielberg renvoie à cette même période de sa vie, lorsqu'il compensa, comme son jeune héros, l'absence de son père par la profusion des images, plus vraies que natures.

BON ET MAUVAIS GENRE

Mélange d'audace et de curiosité, le goût de Spielberg pour les grands cinéastes classiques le pousse à s'adonner, comme eux naguère, à la plupart des genres cinématographiques. Si sa préférence le porte d'abord vers la série B, principalement la science-fiction, il saura en vieillissant prendre le virage de sujets plus « sérieux » et plus en phase avec la réalité. En ignorant seulement quelques genres, Spielberg les a, en effet, presque tous traversés : film de monstres (*Duel*, *Les Dents de la mer*, *Jurassic Park*, *Le Monde perdu*), guerre (*Empire du soleil*, *Il faut sauver le soldat Ryan*), drame (*La Couleur pourpre*), film historique (*La Liste de Schindler*, *Amistad*), film d'aventures (les *Indiana Jones*), comédie (1941, *Arrête-moi si tu peux*, *Le Terminal*), conte de fées (*Hook*), et bien sûr la science-fiction qu'il affectionne particulièrement et qui lui offrit ses premiers succès (*Rencontres du troisième type*, E.T., A.I., *La Guerre des mondes*). Mais sa force réside autre part : dans sa capacité à mélanger les genres, à insuffler du burlesque et de l'insolite dans l'Histoire, à opérer des ruptures de tons entre comédie et gravité (en cela, la première séquence d'Indiana Jones et le Royaume du crâne de cristal est étonnante), et surtout à alterner entre divertissements estivaux et « grands sujets ». Car, s'il est l'inventeur du *blockbuster* et, plus généralement, du film d'action moderne avec *Les Aventuriers de l'Arche perdue*, Spielberg n'a jamais hésité à remettre en jeu sa condition de cinéaste à succès en s'attaquant au cinéma dramatique, quitte à affronter les ricanements de la profession. On moqua son désir d'adapter le roman d'Alice Walker, *La Couleur pourpre*, on remit en cause sa légitimité à mettre en scène la Shoah avec

En héritier du classicisme hollywoodien, Spielberg renoue avec les grands genres qui firent l'âge d'or du cinéma : l'aventure, la comédie musicale colorée (Indiana Jones et le temple maudit, à gauche et au centre), la romance (Always, à droite).



Schindler, on lui reprocha même d'oser suivre les pas de Kubrick en reprenant un ancien projet du maître, A.I. Le résultat, pourtant, parle de lui-même.

Spielberg a navigué entre les genres : pour des raisons commerciales parfois, lorsqu'il réalise des séquelles à ses succès, mais le plus souvent pour satisfaire une quête personnelle. Duel et Sugarland Express s'inscrivent dans la lignée des productions de la contre-culture (road movie, jeunesse désabusée, dénouement brutal, parcours du désert américain) et lui servent de cartes de visites prestigieuses, la science-fiction répond à un rêve d'enfant (E.T. est le film qu'il a toujours désiré mettre en scène), le goût des « grands sujets » à partir du milieu des années quatre-vingt dévoile un besoin de considération critique, les films de monstres renvoient à un imaginaire d'adolescent (devant le portail démesuré de Jurassic Park, Ian Malcolm lance : « Qu'est-ce qu'il y a derrière, King Kong ? », signifiant ainsi l'amour de Spielberg pour les effets spéciaux de Willis O'Brien et de ses héritiers, Ray Harryhausen en tête) et, dans sa dernière période, le retour à une anticipation plus sombre annonce un changement de cap, dont le paroxysme est le remake du classique de Byron Haskin, La Guerre des mondes, adapté de Wells, pendant obscur et violent de Rencontres du troisième type. Malgré une apparente dispersion, la cohérence de l'ensemble est frappante.

UN NID DE RÉFÉRENCES

Non content de s'inscrire dans la tradition des genres hollywoodiens, Spielberg construit ses films sur le modèle des chefs-d'œuvre de l'âge d'or, ceux d'Hitchcock et de David Lean entre autres. Les références, souvent limpides, aux œuvres des aînés dissimulent parfois des hommages plus profonds, visant littéralement la structure narrative : Rencontres du troisième type est le parallèle des Dix Commandements, bien en amont de la diffusion de ce dernier sur un poste de télévision. Le parcours de Roy Neary est, en effet, concomitant à celui du Moïse de l'Ancien Testament : l'homme, spirituellement « révélé », fait l'ascension de la montagne pour y rencontrer au sommet l'image du Divin (les nuages puis les lumières qui signifient l'approche des extraterrestres renvoient à la description de la face de Yahvé dans les Écritures : « ... De jour comme un nuage de lumière, et de nuit comme un feu flamboyant »).

C'est que l'ombre des cinéastes classiques plane sur l'œuvre de

Spielberg : le Monsieur-tout-le-monde spielbergien (Richard Dreyfuss puis Tom Hanks) convoque les héros à l'allure banale de Frank Capra : James Stewart ou Gary Cooper ; le casting entièrement Noirde La Couleur pourpre fait écho à Hallelujah de King Vidor ; la séquence d'autodafé d'Indiana Jones et la dernière croisade cite The Mortal Storm de Frank Borzage ; et surtout, on retrouve dans Empire du Soleil toute la puissance visuelle et narrative d'un Lean, que Spielberg a estimé au-delà du simple hommage : après la mort du cinéaste anglais, dont il aurait dû produire le dernier film, Nostromo, Spielberg s'occupa de la restauration de la version intégrale de Lawrence d'Arabie. Certains de ses films ressemblent même à des guides complets du cinéma classique. C'est le cas des Indiana Jones, dont l'efficacité et l'originalité ne taisent pas les nombreuses références : si Les Aventuriers de l'Arche perdue est une réponse à la fascination de Spielberg pour James Bond (le choix de Sean Connery, le premier Bond, pour incarner le « père » d'Indiana dans le troisième opus n'est d'ailleurs pas innocent), et la détroque du héros un écho à celle d'Humphrey Bogart dans Le Trésor de la Sierra Madre, Le Temple maudit puise à tous les râteliers : d'abord avec la séquence d'introduction en forme de musical qui renvoie aux numéros de Busby Berkeley et au Ziegfeld Follies de Minnelli, ensuite avec le marivaudage du couple Indiana / Willie qui s'inscrit dans la lignée des comédies du remariage hollywoodiennes, période 30's, et particulièrement dans celle de New York-Miami de Capra. 1941, film renié et méconnu, appuie avec une insistance potache sur le bouton de la comédie burlesque américaine, dont il constitue la parfaite visite guidée : la séquence du bal, où Wally déguisé en marin danse le jitterbug, cite les comédies musicales de Fred Astaire et plus particulièrement En suivant la flotte – après sa démonstration de danse, Wally se voit proposer un contrat de sept ans par un agent de la R.K.O., la firme mythique d'Astaire et Rogers ! – et le look du pilote dégenéré James Belushi rappelle celui de James Cagney dans le film de Michael Curtiz, Captain of the Clouds.

Enfin, Always, film tout aussi peu considéré dans sa carrière, permet à Spielberg d'expérimenter une mise en scène très classique à travers ce remake d'un film de Victor Fleming sorti en 1943, A Guy Named Joe, avec Spencer Tracy, autre Monsieur-tout-le-monde célèbre. Bien que le contexte en soit contemporain, Always laisse un goût délicieusement désuet, d'autant que les protagonistes y font régulièrement référence au contexte du film original : la Seconde guerre mondiale. Comme Richard Dreyfuss, pilote de canadaïr mort,

distillant ses conseils à l'oreille d'un jeune débutant pour l'aider dans sa vie professionnelle et sentimentale, Always montre que Spielberg a toujours été attentif à la petite voix des cinéastes classiques lui murmurant leurs recommandations.

LE DERNIER NABAB

C'est à la fois une qualité (pour l'industrie) et un défaut (pour les critiques) : au-delà de son immense talent de cinéaste, Spielberg est aussi un homme d'affaires hors pair, à l'image de son ami et partenaire George Lucas. À eux deux, ils se partagent le bénéfice de l'invention du concept de marketing cinématographique : de l'intéressement sur les recettes du film (lancé par Lucas avec La Guerre des étoiles) au commerce des produits dérivés – démarche culminant, chez Spielberg, dans l'exemple archétypal du logo de Jurassic Park qui devient celui de l'affiche du film et des produits dérivés. Plus intéressante encore, dans le cas de Spielberg, est cette propension à contrôler tous les niveaux de la création du film, depuis le choix des sujets jusqu'à la distribution en salles, depuis l'éclairage (il travaille en symbiose avec ses directeurs de la photographie) jusqu'à la recherche des financements. Spielberg renoue ainsi avec le modèle du mogul hollywoodien, celui de l'âge d'or des studios – l'image du grand patron de Major, type David O. Selznick ou Louis B. Mayer, rendue célèbre par le roman de Scott Fitzgerald, Le dernier Nabab, et par le film de Kazan qui en fut adapté. Autrefois les studios pratiquaient ce qu'on appelle « l'intégration verticale » : ils contrôlaient à la fois la production du film et sa distribution dans des salles que souvent ils possédaient également. On se souvient que l'arrêté Paramount, en 1948, la loi Anti-trust du cinéma, mit un terme à ce rouleau compresseur ; mais plus tard les cinéastes les plus exigeants – qu'ils soient des businessmen confirmés comme Lucas ou simplement des perfectionnistes – reprirent à leur compte le contrôle total de la création du film, à l'instar de Stanley Kubrick : pour s'assurer que Barry Lyndon soit diffusé dans le bon format d'image, il allait jusqu'à fournir aux salles du monde entier le matériel adéquat ! La référence à Kubrick n'est pas un hasard : au-delà du projet A.I., qui scella définitivement la lignée artistique entre les deux hommes, Spielberg s'inspira de son illustre modèle dans la façon dont il assura très tôt son indépendance financière, indispensable à ses exigences artistiques. Dès le succès interplanétaire de E.T. en 1982, et à la suite

du joli pécule amassé par Les Aventuriers de l'Arche perdue, Spielberg se lance dans la création de son propre studio, Amblin' Entertainment, dont le logotype reprend, en forme de révérence, la fameuse image du vélo passant devant la pleine lune. La firme produira certains des plus gros succès des années quatre-vingt : la trilogie Retour vers le futur et Qui veut la peau de Roger Rabbit ? de Robert Zemeckis, les deux Gremlins par Joe Dante. Mais son ambition ne s'arrête pas aux limites du cinéma : en 1994, dans la foulée d'une double consécration, celle, publique, de Jurassic Park et celle, artistique, de La Liste de Schindler, Spielberg conçoit en collaboration avec Jeffrey Katzenberg (ex-responsable de la production chez Disney) et David Geffen (le « monsieur musique » de la compagnie, fondateur du label Geffen Company) un studio multimédia : DreamWorks, non content d'avoir à son actif des films marquants du début du XXIe siècle (dont Gladiator) permet à Spielberg, en parallèle de la production et de la distribution, de s'insinuer également dans l'industrie des jeux vidéo, des programmes télévisés et de la musique ; un pied dans chaque média, il devient l'un des hommes les plus puissants d'Hollywood. Le dernier Nabab de Fitzgerald, Monroe Stahr, était obsédé par une mystérieuse femme aperçue sur les plateaux ; Spielberg, lui, n'est obsédé que par la recherche de l'équilibre parfait entre ses exigences artistiques et l'accueil du public – c'est là sa schizophrénie. Chapeauté longtemps par le duo de choc Kathleen Kennedy – Frank Marshall, Spielberg a lui-même parrainé de jeunes réalisateurs devenus parmi les plus importants des années quatre-vingt : la bien nommée « école spielbergienne » n'a rien à envier à l'école Roger Corman d'autrefois, puisqu'elle a révélé Bob Zemeckis et Joe Dante, confirmé le talent de Barry Levinson, et Spielberg a même rendu la pareille à Marshall en produisant ses propres films (Arachnophobia). En 1984, souhaitant adapter sur grand écran sa série d'enfance favorite, La Quatrième dimension, Spielberg offre à John Landis et George Miller de réaliser un épisode chacun : on sait ce qu'ils sont ensuite devenus (les deux autres épisodes étant mis en scène par Dante et Spielberg lui-même). Qu'ils soient restés dans le giron du maître (Zemeckis) ou qu'ils aient profité de la première occasion pour s'en détacher (le meilleur exemple étant Dante, illustration de la face obscure de Spielberg avec les Gremlins), les cinéastes de « l'école Spielberg » lui doivent tous, en grande partie, les chances de leurs débuts : son ombre plane définitivement sur leur réussite.

■ NUC EUEVO