

Spielbergländ express Les aventures de l'Amérique perdue

Georges Privet

Number 49, Summer 1990

Tendances actuelles du cinéma américain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24188ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Privet, G. (1990). Spielbergländ express : les aventures de l'Amérique perdue. *24 images*, (49), 19–23.

SPIELBERGLAND EXPRESS:

LES AVENTURIERS DE L'AMÉRIQUE PERDUE

PAR GEORGES PRIVET



E.T. Pour l'Amérique un seul message : rentrer à la maison.

DEPUIS L'AVÈNEMENT DE LA GÉNÉRATION SPIELBERG, L'AMÉRIQUE N'EST PLUS QU'UN VASTE TRUCAGE, SANS AUTRE SUJET QUE LA FOI EN SA RÉALITÉ ET SANS AUTRE SUPPORT QUE LA TECHNOLOGIE REVITALISANT LES IMAGES DE SON PASSÉ.

L'après-Viêt-nam aura laissé dans son sillage les vestiges d'une innocence fantasmée dont seul le cinéma pouvait encore recoller les morceaux. Ce qu'il s'appliqua à faire avec un zèle expiatoire qui lui valut l'affection renouvelée d'un public désabusé par l'effondrement de ses mythes et la déroute d'un cinéma qui s'en faisait le miroir. La génération montante, celle des cannibales de l'image, entreprit d'en renouveler la fabrique par l'entremise d'une technologie qui permettait d'en recycler les formes tout en en préservant le fond. Le cinéma populaire d'aujourd'hui, peu im-

porte ses prétentions et ses sujets, n'a plus, de *Star Wars* à *Born on the Fourth of July*, qu'un seul, unique et même message, télégraphié avec l'obsessivité plaintive d'*E.T.* : « Croire en moi, c'est à nouveau croire en vous. »

À cet égard, le cinéaste fondamental des quinze dernières années n'est pas Steven Spielberg, comme on serait tenté de le croire, mais plutôt Frank Capra qui, bien qu'absent des écrans depuis près de trente ans, exerce une influence plus profonde sur le cinéma de notre époque que ses auteurs

contemporains (voir le cinéma du rêve qui ressuscite, de *Rocky* à *Tucker*, de *Heaven Can Wait* à *Always*). S'il est devenu impossible de ne pas évoquer le cinéma d'hier en parlant de celui d'aujourd'hui, c'est que ce dernier n'a plus d'autre projet que la redéfinition du présent par le recyclage du passé. C'est d'ailleurs le programme de *Back to the Future*, un titre et un film qui conjurent à eux seuls, comme nous le verrons plus loin, le paysage cinématographique américain des dernières années. Mais d'abord, back to the past...

«You killed my parents...
I made you, but you
made me first.»

BATMAN

Qui a d'abord fait de l'autre ce qu'il est? Telle est la question. Pour rendre compte de cette immense usine de traitement des images usées qu'est devenu le cinéma américain, il faudrait d'abord s'interroger sur ce qui l'a engendré et ce qu'il engendre à son tour. Démêler les sources d'inspiration des idées communes, séparer les références des influences, les hommages des clins d'œil, les remakes des copies. Processus qui perdrait rapidement son sens à l'intérieur de l'écheveau multi-média (vieux «serials», bandes dessinées, films de série «B», films cultes, séries télévisées et téléfilms, disques et jouets, publicités et vidéoclips...), où se confondent, se reflètent, se multiplient et s'appauvrissent les images qui alimentent et qu'alimentent en retour les maillons de la chaîne médiatique, dont la seule stratégie est de perpétuer la rentabilité d'un concept aussi longtemps que possible (voir les multiples incarnations de produits aussi divers que *The Untouchables*, *Dirty Dancing*, ou *Dick Tracy*).

On se rend bien compte qu'un tel bilan tient plus de la comptabilité que de la critique et confronte rapidement ce qui reste de celle-ci à sa propre inutilité. Il n'y a d'ailleurs plus d'illusions à entretenir à ce sujet: les spectateurs de *Tango and Cash* peuvent lire sur la page du journal qui annonce le dénouement du film et la libération de ses héros, l'en-tête d'un article criant en toutes lettres, «N'écoutez pas les critiques!». Le message n'aura jamais été aussi clair et en même temps aussi inutile, puisque le cinéma américain opère plus que jamais en circuit fermé, ne parlant plus que de lui-même et n'en parlant plus qu'à son public.

C'est paradoxalement cette pauvreté d'inspiration qui en garantit le succès. La génération Spielberg s'est condamnée à la réussite presque par accident, en n'exploitant plus qu'un seul sujet: la restauration de ses images. Pas celle que réclament à grands cris les archivistes, conservateurs et opposants de la colorisation, mais plutôt cet inceste qu'accomplissent quotidiennement ses héritiers sur les images de leur enfance. Pourquoi restaurer, par exemple, *A Guy Named Joe*, puisque Spielberg s'en charge en réalisant *Always*?

Le recyclage des formes est d'autant plus aisé qu'il vise à divertir un public cible



Who Framed Roger Rabbit: Hollywood est-elle soluble dans le «drip»?

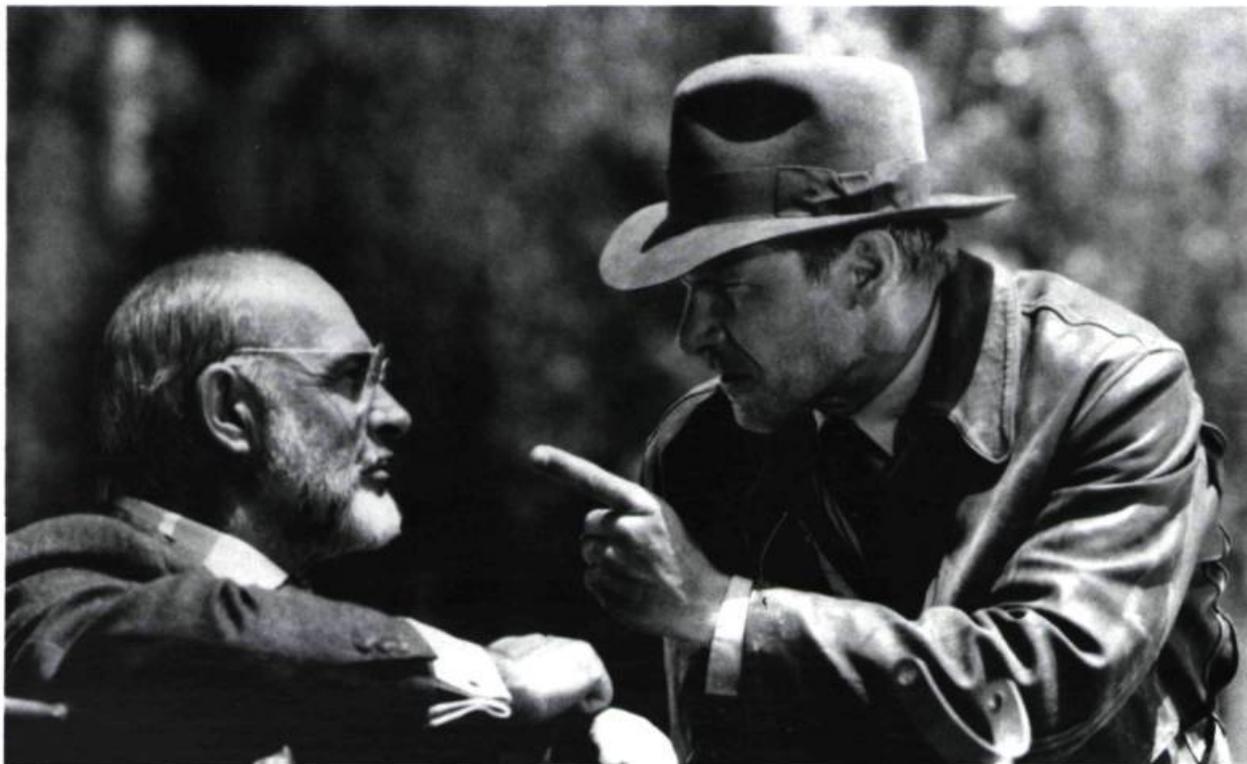
(les moins de 25 ans) dont l'appétit cinéphilique, pour être vorace, n'en est pas moins limité à des produits récents et flatteurs (*Risky Business*, *Ferris Bueller's Day Off*, et le reste de l'œuvre Hugues, de *Sixteen Candles* à *She's Gonna Have a Baby*). Qu'il soit enfant précoce (*D.A.R.Y.L.*) ou adulte attardé (*Rain Man*), le nouvel héros américain est condamné à demeurer un éternel adolescent, traumatisé par ses parents (*Terms of Endearment*, *Ordinary People*), un rebelle sans cause, qui cherche désespérément à fuir la gravité (dans les deux sens du mot), comme le «Peter Pan» qui obsède tant Spielberg. À inscrire comme un symptôme additionnel de cette tendance, la vague des films où parents et adolescents changent d'identités en empruntant temporairement le corps de l'autre (*Like Father, Like Son*, *18 Again*, *Dream a Little Dream*). Incidemment, il est tentant de voir dans le héros de *Big* – un garçon prématurément transformé en adulte qui devient l'éminence grise d'un producteur de jouets – le double cinématographique de Steven Spielberg (comparaison d'autant plus séduisante que c'est sa sœur Anne qui en a rédigé le scénario...). D'ailleurs l'intervention d'identités se manifeste à plusieurs niveaux (dans des films comme *Trading Places*, *Tootsie*, *Big Business*) pour infiltrer le polar avec ses couples dépareillés (*48 Hours*, *Lethal Weapon* et leurs suites),

prêtant aux nouveaux flics des partenaires de plus en plus excentriques, allant du chien (*K-9*, *Turner and Hooch*) à l'extraterrestre (*The Hidden*, *Alien Nation*), en passant par l'étranger (*Red Heat*, *Black Rain*). La formule ne change évidemment jamais, mais elle se trouve artificiellement revitalisée par l'ajout d'éléments étrangers qui en modifient l'apparence tout en renforçant l'efficacité. Le produit résultant gagne en performance ce qu'il perd en originalité. Nous parlions plus tôt d'usine de traitement et ce n'est certainement pas par hasard que le Joker trouve son origine dans un bac de produits chimiques, ou que les tortues de *Teenage Mutant Ninja Turtles* trouvent la leur dans les égouts de la ville grâce aux effets de produits radio-actifs. L'image, après tout, est aussi biodégradable...

«Don't worry, they can
fix anything.»

ROBOCOP

Le cinéma populaire retourne à ses origines par le fond (*The Goonies*, *Raiders of the Lost Ark*, *The Abyss*...), en opérant une série de mutations que reflètent moins la nature des films réalisés que les transformations subies par leurs personnages (l'homme-machine de *Robocop*, les «répliquants» de *Blade Runner*, les «toons» de *Who Framed Roger Rabbit*?, les mutants



Indiana Jones and the Last Crusade. Quête des origines et conflit de générations.

de *Total Recall* ou les extra-terrestres d'*Alien Nation*...). Les nouveaux héros sont à la fois surhumains et moins que rien, car ils possèdent tous un vice de fabrication, qui révèle la précarité de leur existence et de leur pouvoir d'illusion. Par exemple, les «toons» de *Who Framed Roger Rabbit?* partagent avec les extra-terrestres d'*Alien Nation* quelques troublantes particularités: en plus de l'évidente discrimination dont ils sont l'objet, chacun réside dans un ghetto imaginaire de Los Angeles – «Toontown» pour les premiers et «Slagtown» pour les seconds. Les uns et les autres sont doués de caractéristiques physiques surhumaines mais sont également dissolvables au contact d'un simple liquide – le «drip» pour les «toons», l'eau de mer pour les «slags». Enfin, ils évoluent à l'intérieur d'intrigues policières classiques dont ils sont les seuls éléments déroutants.

Non seulement l'illusion est-elle fragile, mais elle a aussi la mémoire qui flanche, comme celles des «répliquants» de *Blade Runner*, créations condamnées à des vies de quatre ans et «dénudées de mémoire affective». Comme *Robocop* ou le héros de *Total Recall*, chez qui la mémoire est éteinte, enfoncée, mais revient éventuellement s'imposer avec toute la force de la vérité pour leur révéler l'horreur de leurs origines, tant individuelles que cinématographiques. Harry Angel apprendra à la fin de son

enquête, dans *Angel Heart*, qu'il est en fait l'individu qu'il était chargé de retrouver, et qu'il occupe les souvenirs d'un homme qu'il n'est pas vraiment. Le retour aux sources aura pris pour lui la forme, littéralement, d'une descente aux enfers.

«Is this heaven?»

«No... It's Iowa.»

FIELD OF DREAMS

Le cinéma de la fin des années soixante passait par la route. Celui des quinze dernières années fait tout ce qu'il peut pour l'éviter, préférant se claquemurer dans les banlieues et patelins anonymes propices aux apparitions d'ovnis de toutes sortes (*Close Encounters of the Third Kind*, *Polttergeist*, *Honey, I Shrunk the Kids!*...). La route n'existe plus que comme promesse d'une rencontre singulière (*Twilight Zone: The Movie*, *Harry and the Hendersons*...) ou comme matrice performante (*Midnight Run*, *Twins* et sa version sérieuse *Rain Man*). Les perdants d'hier se retrouvaient sur le «boardwalk» à la morte saison (*The King of Marvin Gardens*, *Atlantic City*...), ceux d'aujourd'hui triomphent à Las Vegas. La route passe maintenant par l'électronique (*Tron*, *War Games*...), ou se transforme carrément en piste de décollage (la bicyclette volante d'*E.T.* ou la De Lorean de *Back to the Future*...).

Si un personnage d'aujourd'hui s'aventure sur les chemins d'antan, ce n'est pas pour «se découvrir», mais pour «se retrouver». À la manière du fermier de *Field of Dreams*, qui revit les années soixante dans sa recherche d'une Amérique perdue, avant de réintégrer son sol natal pour faire pousser des joueurs de baseball décédés au milieu de son champ de maïs. La route doit maintenant rassembler pour être parcourue. La voiture du constructeur indépendant Preston Tucker (la De Lorean de son temps, ce qui n'est pas une coïncidence) ne prendra d'ailleurs jamais véritablement la route, et ne peut exister que dans un passé où sa déconfiture peut encore se travestir en triomphe.

«Phone home...»

E.T.

Le retour aux origines, c'est d'abord, dans un premier temps, le retour à la terre. Après tout, *E.T.* est aussi, ne l'oublions pas, un botaniste. Quant à Indiana Jones il n'est pas archéologue pour rien.

Mais Indiana Jones est un archéologue particulier: il étudie rarement, enseigne à la sauvette et ne fouille jamais le sol qu'il foule, trop occupé qu'il est à voler (dans les deux sens du mot) d'aventures en aventures. Sans autre objectif que de rassembler les artifices du genre qu'il ressuscite, avant qu'ils ne tombent entre des mains étrangè-

res. Pilleur de tombeaux et d'icônes, Indiana Jones est, on l'aura compris, l'incarnation même du cinéma des années quatre-vingt: un homme plus préoccupé par le recyclage des artifices que par leur conservation. Il est d'ailleurs fort significatif que ses propres origines demeurent relativement mystérieuses, qu'il retrouve son père très tard dans ses aventures et qu'il ne soit pas en bons termes avec lui. Comme Charlie Babbitt, qui découvre à la mort de son père, dont il était depuis longtemps séparé, l'existence de son frère Raymond, autiste et idiot-savant (*Rain Man*). Si Indiana Jones est le produit de cette décennie, Raymond Babbitt en est le consommateur idéal: capable de regarder inlassablement et avec une égale attention un numéro d'Abbott et Costello, ou les révolutions d'un tas de vêtements à travers le hublot d'une machine à laver, mémorisant parfaitement l'expérience sans la comprendre, ce qui lui permet de la revivre indéfiniment sans l'épuiser. Est-ce cet aspect éternellement étranger, la voix nasillardre de son interprète ou la répétition infinie de quelques phrases clés, toujours est-il que *Rain Man* évoque irrésistiblement *E.T.* Notons au passage que Spielberg a bien failli réaliser *Rain Man*, mais lui a préféré Indiana Jones et les aventures de son père.

L'absence paternelle (thème dont on a déploré l'épuisement dans le cinéma québécois) prend des proportions épiques dans la mythologie du cinéma américain. Ainsi les trilogies *Star Wars*, *Indiana Jones*, *Back to the Future*, et les cinq films de la série des *Star Trek* procèdent, tant par leurs thématiques que par l'exploitation qu'ils en font, d'un courant ou s'inscrivent presque tous les «blockbusters» américains de la décennie, soit: la mise à l'épreuve de l'identité individuelle et collective par la quête des origines et l'inévitable confrontation avec le père. L'Amérique croit retrouver son innocence en réhabilitant les joueurs de *Field of Dreams*, l'idéalisme floué de *Tucker*, la guerre «entre nous» de *Platoon*, ou le rejet dont a souffert Ron Kovic, né, comme son pays, un quatre juillet. Le fermier qu'incarne Kevin Costner, n'entreprend-il pas sa tâche après qu'une voix de l'au-delà (la Force?), l'ait appelé en l'implorant de «réduire sa peine». La peine du père, mais aussi la peine du pays. Son seul espoir: le champ des rêves...

THE RIGHT STUFF...

Et ce qu'il en reste.

La terre du champ des rêves s'est transformée en désert, comme nous le montre Philip Kaufman dans *The Right Stuff*, un

film dont le titre souligne parfaitement la nature insaisissable (et intraduisible) d'une qualité d'innocence à jamais perdue. Son échec commercial en dit long sur l'attitude du public face au traitement de ses images.

De fait, les cinéastes sont maintenant déchirés entre deux attitudes: le «You can't go home again» de Tom Wolfe, et le «Phone Home» d'E.T. Le choix est clair. D'un côté l'image comme matière (Kaufman, Sayles, Coppola, Kubrick, Dante...), de l'autre, l'image comme refuge (Spielberg, Levinson, Stone, Scott, Zemeckis...), et son traitement fait la différence entre l'enthousiasme réservé aux seconds et l'indifférence qui accueille les premiers. Les Américains ont préféré *Top Gun* à *The Right Stuff*, *E.T.* à *Explorers*, *Wall Street* à *Tucker*, *Field of Dreams* à *Eight Men Out*, *Poltergeist* à *The Shining*. Stallone se multiplie et se gonfle de *Rocky* à *Rambo* et de *Cobra* à *Tango*, pendant qu'Eastwood se divise et se consume de *Bronco Billy* à *Pink Cadillac*.

L'image ne vaut plus grand-chose, et son recyclage permanent en a fait une surface surfaite dont la richesse extérieure couvre mal la pauvreté réelle. Alors, comme pour compenser, le cinéma va plus vite: frénésie des effets spéciaux, épilepsie du montage, hystérie de la mise en scène, et extrême rapidité de la mise en marché. La question qui s'impose face à un mouvement aussi rapide est fort simple: Que fuit-il? La réponse, on s'en doute, l'est tout autant: Il fuit ce qu'il feint précisément de chercher avec tant d'empressement: ses origines.

Après avoir couché avec les genres de leur enfance, les auteurs de la génération Spielberg se doivent d'en détruire les pères (Darth Vader, le Joker, ou le Gordon Gekko de *Wall Street*...). Voilà justement le dilemme du cinéma américain: il croit devoir se retourner vers son passé pour retrouver son innocence, mais découvre ce faisant que le seul moyen d'en préserver l'illusion est d'en nier l'origine. Ou mieux encore, de l'humilier... Ce qui nous ramène, en quatrième vitesse, chez Roger Rabbit.

«That's Dumbo... I got him on loan from Disney. He works for peanuts.»

WHO FRAMED ROGER RABBIT?

Si Spielberg a réinventé la roue, Zemeckis a su la faire tourner plus vite que quiconque avant lui. *Who Framed Roger Rabbit?* pousse l'opération de reconstruction des rêves de l'Amérique à son point limite, et réinvente même la mythologie de son cinéma en créant de toutes pièces un

Hollywood imaginaire où les humains coexistent péniblement avec les «toons», personnages de dessins animés. La question que doit résoudre le détective Eddie Valiant est résumée par le titre «Qui veut la peau de Roger Rabbit?». La question que l'on cherche à faire oublier au public est évidemment de savoir «Qui a dessiné Roger Rabbit?».

Dans cet Hollywood merveilleusement reconstitué, et dont le fonctionnement nous est minutieusement expliqué, il n'y a qu'un seul absent, le créateur. Les dessinateurs des dizaines de «toons» recrutés parmi les gloires du dessin animé hollywoodien ici rassemblés sont irrémédiablement effacés. Pas de Fleisher ou d'Avery, et si Disney est évoqué, c'est le producteur qu'on honore et pas le dessinateur.

Il est évident que l'illusion de créatures animées ayant une existence propre est cruciale à la crédibilité de l'intrigue, mais elle a en plus l'avantage de réécrire l'histoire du cinéma, accomplissant du même coup un rituel œdipien qui est le rêve du nouvel Hollywood. Les «toons» arrivent clés en main, avec leurs propres gags, leur propre personnalité, et l'engouement du public. Le créateur est aboli au profit du producteur et le passé au profit de son exploitation vertigineuse par une technologie fière de prouver sa réussite. Le nouvel Hollywood existe... Toontown en est la preuve.

Ce paradoxe temporel nous amène donc à l'incontournable *Back to the Future*, film-programme des dix dernières années. Ou est-ce des quarante dernières années?

BACK TO THE FUTURE

Où pourquoi Marty McFly doit-il sauver un père qui n'a pas besoin d'aide?

Les préoccupations conscientes et inconscientes du cinéma populaire américain (la redéfinition du passé par le présent, l'œdipe des genres, la mise en abyme du réel par l'imaginaire...) sont véhiculées idéalement dans le scénario du paradoxe temporel (voir, parmi les films récents, *Time After Time*, *Star Trek IV: The Voyage Home*, *The Terminator*, *Peggy Sue Got Married*...), mais aucun auteur avant Zemeckis n'en avait aussi complètement exploité le potentiel.

Rien dans ce film n'est innocent. La machine à voyager dans le temps (une De Lorean, rappelons-le) est propulsée par du plutonium dérobé à des terroristes libyens, dont l'arrivée impromptue précipitera (quel symbole!) l'Amérique de Reagan (en la



Back to the Future ou comment réunir de futurs parents qui se seraient connus de toute façon.

personne de Michael J. Fox vers le passé. Le film donne donc à voir le passé reconstitué et visité simultanément par le présent, dont la mission, littéralement, est d'en préserver les origines. Confronté à sa mère et à son père, le jeune Marty McFly devra repousser les avances de celle-ci et encourager, en revanche, celles qu'entreprend tardivement son futur père. Frôlant l'œdipe (la mère préfère son fils à celui qu'elle ne peut imaginer devenir son mari) tout en s'astreignant, autant que faire se peut, à la règle fondamentale de ce genre d'histoire – à savoir que le présent ne doit en aucun cas interférer avec le déroulement du passé de peur de bouleverser irrémédiablement le cours du présent auquel il appartient. Durant son séjour en 1955, Marty McFly réunira ses parents (qu'importe s'ils l'auraient été de toute façon), interprétera pour la première fois *Johnny B. Goode* (dont des musiciens présents lui « voleront » l'idée) et parviendra par l'entremise d'un message (pourquoi ce mot n'arrête-t-il pas de revenir?) à empêcher l'attentat des terroristes qui l'avaient originellement envoyé dans le passé. La morale évidemment est transparente: l'Amérique a triomphé en se repliant sur son passé, redonnant à ses parents le futur qu'ils auraient pu avoir, et donnant au présent la conviction qu'il en est le digne héritier. On en serait resté là, si 250,000,000 dollars U.S. ne suppliaient qu'on pose la question plus à fond par une suite. Une suite, qui en fait en est deux, et qui pose sans le savoir l'interrogation brû-

lante à laquelle est confronté maintenant le cinéma Spielberg.

Back to what future?

Qu'est-ce qui attend les enfants de la génération Spielberg pour lesquels a été opéré ce « facelift » collectif du rêve américain? Voilà la question latente qui propulse *Back to The Future II*, du passé au futur. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Marty McFly découvre, dès son arrivée en 2015, un cinéma holographique annonçant *Jaws X*, réalisé par nul autre que Max Spielberg, le fils de Steven. Après avoir sauvé son père dans le passé, Marty doit maintenant sauver son fils dans l'avenir, lorsqu'il découvre qu'il a involontairement bouleversé le cours de l'histoire, par son intervention originelle, mettant en péril le destin de sa famille. Le spectateur divertie par le révisionnisme comique du premier film se trouve confronté, dans le second, à un futur misérable truffé de répliquants malheureux (Fox incarne Marty au présent, mais aussi Marty vieillissant et abruti, ainsi que son fils raté et sa fille écervelée). À ce 2015 en cul-de-sac, Zemeckis ajoute un 1985 parallèle, pile de la face cachée du reaganisme dont se réclamait le premier film: la petite banlieue s'est transmutée en ghetto, son père qu'il avait sauvé est maintenant mort et sa demeure familiale, occupée par une famille noire qui le chasse à coups de carabine. La xénophobie et le racisme du yuppie trouvent libre cours dans ce cauchemar de l'homme blanc où Capra rencontre Kafka.

La métamorphose est étouffante, et le symbolisme, pour voilé, n'en est que plus transparent: en essayant de sauver le présent par un retour au passé, Marty Mc Fly n'aura réussi qu'à compromettre l'intégralité de l'un et de l'autre, tout en mettant en péril son avenir et celui des siens. Ce discours latent est si évident que le film doit fonctionner à double régime pour éviter de le voir se formuler ouvertement. Le second film est, littéralement, le premier au carré, reprenant à la fois sa trame, scène par scène, multipliant ses personnages, et les précipitant, pour la dernière demi-heure, dans les marges du film original, réduit pour les circonstances aux dimensions d'une toile de fond, un décor interactif, qui n'en finit plus de s'épuiser à force de se faire vampiriser par son avatar. Ajoutez une avalanche d'annonces publicitaires (pas moins de trente), greffées à même le film, en plus de la bande jointe au générique final qui promet déjà le troisième chapitre (dont la sortie en salle coïncidera avec la sortie du second en vidéo), et vous aurez un objet frénétique qui ressemble moins à un film qu'à une bande annonce. Face à un vide aussi vertigineusement cannibalisé, il ne reste plus à Zemeckis et Spielberg qu'un seul refuge artistique et idéologique: le western. Trouveront-ils là, dans le territoire abandonné de ce genre moribond, la force de redéfinir l'avenir? Pour eux ce sera un test. Pour leur public ce ne sera qu'un film de plus, à venir bientôt en salles... ou sur vidéo. ■