Document généré le 25 avr. 2024 23:55

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Une nouvelle vague américaine — 3 — Steven Spielberg

Maurice Elia

Numéro 92, avril 1978

URI : https://id.erudit.org/iderudit/51188ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Elia, M. (1978). Une nouvelle vague américaine — 3 — Steven Spielberg. *Séquences*, (92), 20–25.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1978

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

une nouvelle vague américaine

- 3 -

Steven Spielberg

Maurice Elia

Le garde de sécurité s'appelait Scotty. Son travail consistait à permettre l'accès aux personnalités qu'il connaissait, ainsi qu'aux quelques visiteurs occasionnels qui lui montraient un laissez-passer en bonne et due forme. C'était un boulot relativement simple, mais les consignes étaient strictes : on n'entrait pas aux studios de la Universal comme dans un moulin et Scotty se vantait d'être celui sans qui les rencontres importantes ne pouvaient se faire, de grands contrats ne pouvaient être signés et, par extension, celui qui décidait en quelque sorte du sort d'un film ou de la carrière d'un acteur.

Et pourtant, pendant trois mois, en 1967, Scotty avait laissé passer un jeune homme de moins de vingt ans, croyant qu'il s'agissait tour à tour d'un employé de bureau, d'un apprenti-assistant-décorateur (à cause d'un uniforme emprunté) ou du fils d'un producteur connu.

Aujourd'hui, Steven Spielberg peut dire qu'il doit au vieux Scotty une fière chandelle. Sans lui, il n'aurait pas vu, de ses propres yeux, comment on travaillait à la conception et au tournage d'un film. Ayant établi son quartier général dans un vieux bureau inoccupé et abandonné, il a appris ce qu'est le cinéma "de derrière la façade", celui qu'il ne connaissait pas mais qu'il soupçonnait.

* * *

Steven Spielberg semble être un timide. Sa physionomie est celle d'un personnage romantique qui, hormis quelques détails d'ordre contempo-

rain, pourrait facilement sortir d'un roman de Tolstoï ou d'un film de John Ford. Il a tout du physique de l'acteur américain d'aujourd'hui. C'est un mélange de Peter Fonda, de Jeff Bridges et de Michael Landon et il pourrait bien un jour être interprète et cinéaste à la fois. (1)

Cet "all-American boy" est pourtant sûr de lui et de sa jeunesse. Et cela est démontré par la manière dont il travaille et par les rapports d'extrême amitié qu'il entretient avec tous ses compagnons et collaborateurs.

Sur un plateau de tournage, Spielberg se mêle aux autres. Relaxé, ouvert à tout et à tous, il prend le temps d'écouter ce qu'on lui propose et donne le temps aux autres de s'acclimater à ses idées pour mieux comprendre ce qu'il veut voir exprimé dans ses films.

Si son âge l'a rapproché des contemporains avec qui il a travaillé (Richard Dreyfuss, Goldie Hawn . . .), il sait s'entendre avec des vétérans comme William Fraker, Vilmos Zsigmond, Verna Fields ou John Williams, qui apportent à chacun de ses films la puissante vitalité de leur expérience. Car Spielberg dit avoir encore tout à apprendre. Il avoue qu'après *Jaws* et même *Close Encounters,* il n'a pas encore trouvé un style, son style.

Il est vrai qu'il ne peut qu'aller en s'améliorant. Le succès de *Jaws* ne lui a pas vraiment fait tourner la tête : il lui a donné seulement les possibilités (financières) de jouer avec encore plus de joujoux.

Ce côté enfant est la qualité principale et fondamentale de Spielberg. (Est-ce une des raisons qui ont poussé Truffaut à accepter de faire partie de la distribution de *Close Encounters ?).* Ses films (de cinéma) contiennent tous un personnage d'enfant dont l'innocente sensibilité est exploitée à fond et qui enrichit le côté fragile et humain de l'histoire racontée.

Ainsi, dans *The Sugarland Express,* les personnages principaux renversent-ils tous les obstacles pour retrouver leur bébé, qu'on a confié à "une famille responsable". Dans la terreur de *Jaws,* on a inséré une séquence humoristique où l'on voit le fils de Roy Scheider imitant chaque geste et chaque expression de son père occupé au téléphone. Cette pause, en plus d'être un instant de répit dans la tension croissante due à la présence du seigneur-requin dans les environs de la plage d'Amity, accentue la crainte panique d'assister, sans pouvoir rien faire, à la possible confrontation de la bête et de l'enfant dans les scènes à venir. De même, dans *Close Encounters,* face à son père dont l'obsession prend d'énormes proportions, le fils laisse couler des larmes de résignation malheureuse : son père est devenu complètement fou et la famille n'y peut rien . . .

* * *

Né à Cincinnati, le 18 décembre 1947, mais élevé dans les environs de Phoenix en Arizona, le petit Steven était déjà le débrouillard en puissance qui se faufilera plus tard dans les studios de la Universal. Pour se faire un peu d'argent de poche, il avait accepté de cueillir des citrons. A raison de 75 cents le citronnier et compte tenu qu'il pouvait en dénuder 30 par jour, on n'exagère pas en parlant de débrouillardise.

Ses parents étaient stricts quant aux films qu'il pouvait aller voir. Parmi les films permis : *Funny Face* et ceux de Disney ou de Danny Kaye, par exemple. A la télévision, il avait le droit de rire avec Mickey Mouse, puis, plus tard, aux monologues et aux sketches des *Honeymooners,* d'Imogene Coca, de Soupy Sales et de Sid Caesar.

Son premier film de cinéma, il ne l'a jamais oublié. Il avait cinq ans et son père l'avait emmené voir *The Greatest Show on Earth* de Cecil B. de Mille, après l'avoir prévenu qu'il s'agissait de cinéma et que c'était là un art qui ne pouvait pas vraiment toucher. Lui en a été ébranlé et c'est ce qu'il voudra faire dans ses propres films : ébranler par un cinéma visuel, le dialogue l'intéressant moins ("Je ne me vois pas, dira-t-il, adapter à l'écran un scénario signé Paddy Chayefsky ou Neil Simon").

Le film de de Mille sera donc une révélation : lui aussi fera des films. Il a aujourd'hui

(1) D'ailleurs, parmi ses projets les plus sérieux, signalons **Growing Up** qui relaterait les expériences qui ont marqué la fin de son adolescence. Sur le plateau de **Close Encounters of the Third Kind,** François Truffaut a dû probablement lui parler d'Antoine Doinel . . .

un peu honte de ses premiers *home-movies*, mais ceux qui ont eu la chance de les visionner mettent ce commentaire sur le compte de la modestie parce que faire des films dès l'âge de dix ans, de la conception première au montage en passant par la scénarisation et le tournage, constitue quand même un exploit qui retient l'attention.

Finalement, il fera parler de lui. Alors qu'il suit des cours au California State College à Long Beach, il rencontre Dennis Hoffmann, un tout jeune producteur, et avec seulement 10 000 dollars, réalise son premier film, un court-métrage de 22 minutes intitulé *Amblin'*, qui remporte des prix aux festivals de Venise et d'Atlanta. C'est la simple histoire d'un garçon et d'une fille qui se rencontrent sur une route et font ensemble le trajet jusqu'à la côte du Pacifique. Montré dans les salles de cinéma des Etats-Unis (comme complément de programme à *Joe* et à *Love Story)*, le film ne comporte aucun dialogue et rappelle un peu *Une Histoire d'eau*, le court-métrage que réalisèrent ensemble Jean-Luc Godard et François Truffaut au début de leur carrière. Spielberg voulait prouver qu'il savait manier une caméra et qu'il était conscient des cadrages et des éclairages. Aujourd'hui, il y pense comme s'il s'agissait "d'un film publicitaire de la Pepsi-Cola".

Il a alors dix-neuf ans. Sidney Sheinberg, alors vice-président de la Universal, l'appelle et lui fait signer un contrat de sept ans. Son travail : réaliser des épisodes de séries télévisées. Cette fois, il passera devant le garde Scotty, la tête haute . . .

* * *

Le voilà donc encore au travail.

Quand il repense à cette époque, il se dit : "Pas étonnant qu'on ne m'ait pas vu sur le campus de Kent State. Pas étonnant que je ne sois pas allé au Vietnam et que je ne protestais pas lorsque tous mes amis se promenaient dans les rues avec des pancartes et se faisaient matraquer. Moi, je faisais des films, et *Amblin'* est le produit typique d'un gars plongé jusqu'au cou dans le cinéma."

Il ne regrette rien d'ailleurs. Il est resté encore aujourd'hui l'adolescent qui ne fume pas, ne boit pas, ne s'adonne pas aux drogues et se ronge toujours les ongles.

Duel

Il vient d'avoir vingt-et-un ans, lorsqu'il est appelé pour la NBC à diriger Joan Crawford dans un épisode de *Night Gallery*. Elle y joue le rôle d'une aveugle cynique et cruelle à qui l'on donne la chance de retrouver la vue pour quelques heures ; mais le hasard veut que le moment tant attendu coïncide avec une panne d'électricité générale. C'est un peu ce qui est arrivé à Spielberg : une chance de travailler avec Crawford, mais accompagnée d'un traumatisme causé par cette chance même.

Il dirige par la suite deux épisodes de la série *The Psychiatrists*, des *Name of the Game*, des *Marcus Welby*, des *Owen Marshall* et des *Columbo*. Il les fait comme s'il s'agissait de films de cinéma.

C'est en 1971 qu'il réalise en seize jours *Duel*, d'après une nouvelle de Richard Matheson, parue dans la revue *Playboy*. Si l'Amérique ne reconnaît pas encore son talent (un simple commentaire dans la revue *Film Comment* l'appelle "le nouveau George Roy Hill", ce qui ne veut rien dire), l'Europe et le Japon l'applaudissent déjà et *Duel* rapporte plus de deux millions et demi de dollars. Le film n'est jamais sorti commercialement aux Etats-Unis, mais on connaît le succès qu'il a remporté dans les cinémas de répertoire de Montréal, de Toronto et de Vancouver.

Cette lutte effrayante que se livrent sur les routes un voyageur de commerce dans sa voiture et un camion-citerne dont on ne voit jamais le conducteur, a été interprétée de plusieurs façons : le combat sans merci des forces du bien et des forces du mal, l'homme contre le diable, etc. En fait, c'est la première mise en images des thèmes qui seront chers à tous les films suivants de Spielberg : la vie quotidienne placée face à face avec les possibilités bizarres qui peuvent détruire sa quiétude, la réalité qui change d'aspect pour devenir étrange, la vie confrontée à des événements sans explication rationnelle, des personnages se défendant contre quelque chose qui est sans motivation réelle, le voyage avec un but à atteindre, la route, le danger au détour du chemin . . .

Après deux autres "commandes" pour la télévision *(Something Evil* et *Savage),* Spielberg aborde son premier film destiné aux salles de cinéma. C'est *The Sugarland Express* qui fait hurler Pauline Kael d'extase, comme elle seule sait le faire : *"One of the most phenomenal debuts in the history of movies".*

Pourtant, Spielberg n'en sera pas totalement satisfait. Son scénario, basé sur un fait divers paru dans le défunt *Citizen News,* est mal interprété. Les spectateurs se réjouiront de revoir Goldie Hawn (qu'ils connaissent tous par la télévision et que la publicité de la Universal mettra en avant beaucoup plus que le fait divers lui-même), et prendront son parti contre l'armée de policiers qui la poursuivent. En fait, Spielberg avait voulu insister sur le côté grand guignol du sujet *("A circus on wheels",* dit-il), puisque, après tout, les jeunes fugitifs qui veulent essayer de récupérer leur bébé des mains des services spéciaux, en arrivent à l'oublier presque totalement lorsqu'ils reçoivent, de la population des villes qu'ils traversent, des encouragements sous la forme de timbres-boni, de poulets, d'argent, etc. Il avait voulu montrer la présence trop envahissante des média (un autre thème développé dans *Jaws* et *Close Encounters)* et l'Amérique de la consommation.

Mais on en était encore au culte des héros . . .

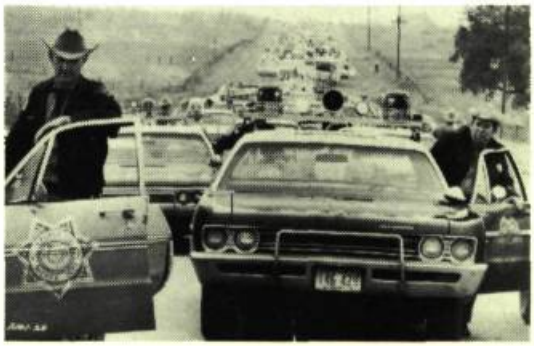
* * *

La presse d'ailleurs n'a pas toujours été tendre envers Spielberg. Celui-ci ne peut accepter qu'on lui ait reproché de faire *Jaws* pour suivre la mode des films-catastrophes ("Si *Jaws* n'avait pas fait d'argent, dit-il en riant, là, ç'aurait été une catastrophe !") Il ne peut avaler cette condamnation immonde qui l'accuse d'avoir réalisé *Close Encounters,* parce que *Star Wars* avait battu *Jaws* au box-office. C'est du cynisme lorsque l'on sait que George Lucas et lui sont les meilleurs amis du monde.

Si *Jaws* a marché, c'est parce que, justement, ce n'était pas un film-catastrophe. L'incendie dans un grand hôtel, un tremblement de terre affectent quelques personnes, mais l'eau appartient à tout le monde et tout le monde est directement impliqué.

A nouveau, un peu comme dans *Duel,* c'est le triomphe constant de l'homme contre certains aspects de la nature. Voilà le thème que Peter Benchley n'avait pas suffisamment développé dans le roman original dont Spielberg a changé les deux premières parties lui-même. Ce n'est pas seulement l'esprit de camaraderie de trois hommes qui unissent leurs forces, mais leur caractère fondamental d'hommes, d'êtres humains, qui leur fait oublier leurs différends pour se mettre à combattre puis à détruire "l'anti-humain". Qu'on se souvienne de cette chanson de marins qu'ils entonnent avec la générosité familière de la fraternité . . .

The Sugarland Express



Jaws

Jaws n'a pas été aussi préparé que *The Sugarland Express*. La majorité des plans et des scènes étaient discutés avant le tournage de la scène même. (On raconte que Spielberg a même ajouté quelques prises dans la piscine de sa monteuse Verna Fields !) Il est vrai qu'il est très difficile de filmer la mer. Chaque plan ressemble à un autre, mais le jeune cinéaste a tenu à filmer en décors naturels (à l'image de *The French Connection* et de *Midnight Cowboy)* parce qu'il reconnaît la perspicacité d'un public qui sait voir les plateaux préfabriqués de *The Sting* ou les décors en studio de *The Poseidon Adventure* . . .

La publicité qui a précédé *Jaws* ne ressemble pas à celle qui annonçait *Close Encounters of the Third Kind*. N'oublions pas que tout le monde avait lu *Jaws* et que *Close Encounters* est un scénario original de Spielberg. Le film, qui a coûté dix-neuf millions de dollars aux vaillants Julia et Michael Phillips, a été tourné dans le plus grand secret. On en savait peu de chose : qu'il s'agissait d'une histoire d'objets volants non-identifiés, que les effets spéciaux seraient dus à Douglas Trumbull (déjà associé à *2001*) et que François Truffaut avait accepté d'y tenir un rôle important pour la première fois en tant qu'acteur dans un film qu'il ne signait pas lui-même.

"J'ai voulu surprendre", dit Spielberg. Son film, qu'il qualifie de "science-spéculation" plutôt que de science-fiction, donne pour la première fois une impression de sérénité finale. Il a tout de l'expérience immédiate et veut être, comme le dit son auteur, "aussi naturel que la pollution à Los Angeles".

L'action doit donner l'impression d'avoir eu lieu hier et non aujourd'hui ou demain. Spielberg exprime son idée générale dans ces mots difficilement traduisibles en français : *"It is not a what-if film but a now-what film"*.

Déjà, à seize ans, il avait voulu faire un film de science-fiction. Il avait écrit, dirigé et filmé en 8mm, un film qui lui avait coûté 500 dollars. Long de deux heures et demie, *Firelight* racontait les étranges aventures d'hommes de science qui faisaient une enquête sur de mystérieuses lumières célestes. L'expérience en question ne lui était jamais arrivée à lui, mais ce sont des amis scouts qui lui avaient raconté qu'ils avaient vu une lumière dans le ciel. Et les livres et les magazines de science-fiction que possédait son père avaient contribué à l'encourager dans ce sens.

Truffaut raconte que tourner pour Spielberg fut une expérience exaltante et que la beauté du film réside dans le fait que beaucoup est laissé à l'imagination. Les fameuses cinq notes de musique par exemple ne se traduisent pas en langage. C'est un bonjour, tout comme la conversation musicale des dernières scènes. Une réponse est donnée au mystère de l'univers, mais elle n'est ni unique, ni finale.

Le cinéma de la confrontation de Spielberg peut donc être un cinéma de la communication et du dialogue. Ce qui est, en substance, la définition même de l'art.

* * *

C'est la séquence "Une Nuit sur le Mont Chauve" du *Fantasia* de Disney qui a fait le plus peur à Spielberg. Et elle lui fait encore très peur. Cette communication durable de l'émotion forte est reprise dans *Jaws* par exemple. Il suffit de revoir le film pour s'en rendre compte : la peur nous assiège dès les premières images.

Mais l'influence de Disney ne se reconnaît pas dans les films de Spielberg (sauf au niveau des enfants et de leur atitude face aux différentes facettes de la vie). Le cinéaste confesse que John Ford lui a appris l'économie des plans et

Orson Welles, la structure, mais il avoue qu'il apprend beaucoup plus d'une longue conversation avec George Lucas qu'en visionnant huit films de Preston Sturges.

Qui aime-t-il ? Ses camarades de l'université, quelques autres de sa génération : les Lucas (George et Marcia), Brian De Palma, John Milius, Phil Kaufman, Michael Ritchie. Coppola fut sa première inspiration. Il admire William Friedkin (à cause de *The Birthday Party* qui lui a révélé Robert Shaw) et Costa-Gavras pour les "coups de bâtons" que sont ses films.

Spielberg pense qu'aujourd'hui on fait d'abord un film, puis on essaie de le vendre ou de le faire distribuer. "Pour cela, il faut trouver 200 000 dollars ou connaître un Ed Pressman" (qui produisit *Sisters* et *Badlands).*

Pour lui, tout est dans la conception de l'histoire (le scénariste devant absolument recevoir autant de crédit que le réalisateur), l'assemblage du film et le tournage. Il n'aime pas les "films-suites" (excepté *The Godfather Part II)* et pense que trop d'argent est ôté aux petits films. C'est ainsi qu'il est devenu le producteur exécutif du film de son ami Bob Zemekis, *I Want to Hold your Hand,* qui raconte les aventures de six adolescents qui quittent le New Jersey pour New York afin d'être présents lors du passage des Beatles au *Ed Sullivan Show.*

Un film optimiste, donc. Comme d'ailleurs ceux de Spielberg lui-même, qui annoncent toujours le pire dans l'excès, mais dont le dénouement ne déçoit jamais . . .

FILMOGRAPHIE

1973 — The Sugarland Express

1975 — Jaws

1977 — Close Encounters of the Third Kind

Close Encounters of the Third Kind