Document generated on 04/28/2024 1:40 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

Steven Spielberg
Y a-t-il un auteur sur l'écran?

Johanne Larue

Number 128, February 1987

URI: https://id.erudit.org/iderudit/50740ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Larue, J. (1987). Steven Spielberg : y a-t-il un auteur sur l'écran? *Séquences*, (128), 26–31.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1987

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Steven Spielberg

Johanne Larue

Y A-T-IL UN AUTEUR SUR L'ÉCRAN?

Steven Spielberg est une star. En 1982, au réseau américain ABC, le télémagazine 20/20 présentait un reportage sur Spielberg. La séquence d'introduction (un kaléidoscope d'images montées au rythme d'une marche enlevante de John Williams) résume d'une façon spectaculaire une certaine tendance « critique » vis-à-vis du cinéaste. La voix tonitruante du narrateur nous annonce:

> « Steven Spielberg, le réalisateur le plus populaire du monde! *Jaws... Close Encounters of the Third Kind... Raiders of the Lost Ark...* Il transforme ses rêves en films: ses songes heureux, *E.T. — The Extra-Terrestrial*; ses cauchemars, *Poltergeist*. Steve Fox (un journaliste) nous offre un reportage unique sur le réalisateur à milliards dont les rêves se réalisent vraiment! »

FILMOGRAPHIE

1973: Duel
1974: The Sugarland Express
1975: Jaws
1977: Close Encounters of the Third Kind
1979: 1941
1980: Close Encounters of the Third Kind [Special Edition]
1981: Raiders of the Lost Ark
1982: E.T. — The Extra-Terrestrial
1983: Twilight Zone — The Movie
1984: Indiana Jones and the Temple of Doom
1986: The Color Purple

Le ton appartient aux bonimenteurs de fêtes foraines; le contenu évoque les manchettes de revues hollywoodiennes à rabais. Que ce soit dans la presse française, britannique, américaine ou québécoise, deux articles de fonds sur trois s'intéressent plus à la genèse du « wonder boy » qu'aux films du réalisateur. On ne manque jamais d'y raconter les deux expériences qui auraient marqué l'enfance de Spielberg: le jour où, encore très jeune, il avale un des premiers transistors miniatures que lui présente son père (un important ingénieur) qui s'écrie: « Voici le futur » et la nuit magique où il assiste, émerveillé ou effrayé — selon les versions — à une pluie d'étoiles filantes.

Ce portrait-synthèse du future cinéaste en tant que poète naïf et technicien boulimique, Spielberg lui-même l'entretient dans les nombreuses entrevues qu'il a accordées. En fait, il s'amuse à mystifier les journalistes dans la plus pure tradition de Welles et de Hitchcock. Il esquive les questions trop « auteuristes » et ramène tout à quelques anecdotes humoristiques (noblesse de cinéaste-raconteur oblige), bref, il ne dit rien et continue à tourner comme bon lui semble. Résultat: on ne parle pas de son oeuvre, on parle de lui; un « lui », par ailleurs, de plus en plus producteur et de moins en moins réalisateur.[1] Si plusieurs s'empressent d'aller voir défiler les millions de ses budgets sur écran géant, bien peu de gens peuvent encore (savent encore, veulent encore) réellement *voir* ses films sous toute cette pollution journalistique. Et pourtant...

L'oeil du réalisateur

Une lente et délicate musique s'élève dans le silence d'une salle de projection obscure. Bientôt, l'écran devient éblouissant de lumière — une lumière-image célébrant la fragilité et la grâce riante de fleurs sauvages au pourpre expressément saturé. *The Color Purple* s'annonce donc, avant même le générique, par une métaphore visuelle et poétique; premier signe indéniable d'une écriture véritablement filmique. Dès lors, le film rejoint les rangs du corpus de son auteur: de *Duel* à *The Color Purple*, il faut compter avec l'oeil derrière la

(1) Spielberg fut le producteur exécutif de *I Wanna Hold Your Hand* (R. Zemeckis, 1978), *Used Cars* (R. Zemeckis, 1980), *Continental Divide* (M. Apted, 1981), *Gremlins* (J. Dante, 1984), *The Goonies* (R. Donner, 1985), *Back to the Future* (R. Zemeckis, 1985), *Young Sherlock Holmes* (B. Levinson, 1985), *The Money Pit* (R. Benjamin, 1986), An American Tail (D. Bluth, 1986) et de la série de télévision *Amazing Stories* (1985-1987). Spielberg a aussi produit, coécrit et, selon certains témoins oculaires, coréalisé *Poltergeist* (T. Hooper, 1982).

caméra, le regard de Steven Spielberg. Il n'est donc pas surprenant de reconnaître un peu le début de *Close Encounters of the Third Kind* dans la description des premières secondes de *The Color Purple*. Malgré l'apparente hétérogénéité de la filmographie de Steven Spielberg, il y a en fait une communication, un dialogue entre toutes les réalisations du cinéaste, voire même un énoncé formel en constante évolution. C'est d'ailleurs pourquoi nous pouvons parler de l'oeuvre de Spielberg, de son style et de sa démarche.

L'approche de Spielberg est systématique: ses films relèvent tous d'une forme d'adaptation. Le réalisateur s'inspire de romans populaires *(The Color Purple* d'Alice Walker, *Jaws* de Peter Benchley et *Duel*, une nouvelle de Richard Matheson), de faits divers pour *The Sugarland Express* et *1941*, tandis que *Close Encounters of the Third Kind, E.T. — The Extra-Terrestrial* et la série des Indiana Jones sont des remaniements thématiques et formels de vieux genres cinématographiques, respectivement ceux de la science-fiction et du « serial ». Mais attention, adapter, chez Spielberg, signifie essentiellement déformer pour mieux créer. L'écriture du cinéaste s'inscrit en réaction aux oeuvres littéraires, aux anecdotes réelles et aux genres qui l'ont inspirée, et ce, même si Spielberg affirme quelquefois les admirer, comme c'est le cas pour le roman d'Alice Walker.

Le public, qui est venu voir (c'est-à-dire *lire*) le « Color Purple » de la romancière dans le film de Spielberg, n'a pu qu'être surpris. Bien que le récit soit le même dans le livre et à l'écran (on nous raconte l'affranchissement sexuel, spirituel et économique de Célie, une jeune Noire vivant dans le sud des États-Unis au début du siècle), le traitement, lui, diffère profondément. À la douloureuse première phrase du roman, celle qui décrit la menace d'un beau-père incestueux (« T'es mieux de jamais l'dire à personne d'autre qu'à Dieu. Ça tuerait ta maman. » [2]), Spielberg préfère une introduction, en apparence, bien gentille et pudique. Célie et sa soeur cadette s'amusent dans un champ; la caméra nous rend complice du rituel innocent qui les lie. Leur beau-père fait alors irruption dans le cadre, brisant le charme idyllique du tableau. Il ordonne à Célie... de cesser de sourire: une réprimande bien modeste si on la compare à celle du livre. Mais Spielberg choisit ensuite de passer directement à la scène d'accouchement de Célie, celle qui la sépare d'un (deuxième) enfant illégitime, vendu aussitôt par son beau-père (et père de l'enfant!). En juxtaposant l'éclat du jour de la première scène à la noirceur de la deuxième, la chaleur estivale de la première à la tempête de neige bleutée de la seconde, les grands espaces de la nature à la claustrophobie d'un taudis sordide et la comptine enjouée des deux soeurs aux cris déchirants de Célie durant l'accouchement, Spielberg fait chavirer son onirisme fleur bleue dans un cauchemar presque fantastique. La violence qui est latente dans la première phrase du roman se voit donc retranscrite dans l'élipse qu'utilise Spielberg, dans sa juxtaposition d'images contrastantes.

The Color Purple

(2) Traduction personnelle.

Cette mise en scène au graphisme purement cinématographique est la pierre angulaire du « Color Purple » de Spielberg. Il transforme le sobre et purement introspectif roman de Walker en un mélodrame au lyrisme tour à tour écorché et hystérique: archétypes, fatalité et sentiments exacerbés — une écriture déjà présente dans *E.T.* Spielberg peuple donc son film de personnages magnifiés par les angles extrêmes de sa caméra et le jeu particulier des interprètes. Il les fait évoluer dans un univers de conte merveilleux. À preuve, le cinéaste défie les lois physiques en faisant se confondre les steppes de l'Afrique et l'arrière-cour de la maison de Célie; il emploie généreusement une neige artificielle pour « mélancoliser » une scène de cimetière; il crée de toutes pièces un chatoyant dialogue entre un éclairage de studio, une vapeur « en canne » et la fascinante robe rouge de Shug, une chanteuse de blues faisant la cour à Célie dans un cabaret situé au milieu de faux marécages, et j'en passe... Spielberg s'exprime par l'excès. Certains critiques espèrent encore le voir « évoluer » vers un langage plus subtil — c'est bien mal comprendre la démarche du cinéaste. Le réalisme n'intéresse absolument pas Spielberg. Le spectateur peut trouver, dans chacun des films du réalisateur, un souci créateur (un souci de contrôle), faisant naturellement tendre leur style vers l'hyperbole, comique ou non, et l'artifice. Le cinéma de Spielberg est *lumière* et *mouvement* (motion et émotion) à l'exposant dix. C'est ce qui fait toute la richesse de son oeuvre, n'en déplaise à ceux qui mesurent encore la valeur d'une manifestation artistique par son degré de naturalisme. Le cinéma du « wonder boy » américain ne peut finalement déboucher que sur une réflexion consacrée à l'art cinématographique.

Un rythme incantatoire

Déjà dans *Duel* (1972), Spielberg transpose à un niveau purement formel l'étude psychologique imaginée par Richard Matheson. La nouvelle raconte les mésaventures de David Mann, un commis voyageur aux prises avec un camionneur agressif voulant le faire déraper d'une petite route de Californie. Spielberg, quant à lui, a la brillante idée de garder le camionneur anonyme. Il permet ainsi à un objet — le camion — de devenir une entité vivante. Du même coup, *Duel* acquiert une qualité fantastique. La « stratégie » de Spielberg est d'ailleurs récompensée par le jury du Festival d'Avoriaz, en 1973. Mais dans *Duel*, Spielberg fait plus. Il pousse la stylisation jusqu'à faire du *medium filmique*, lui-même, l'ennemi numéro un du pauvre automobiliste. Dès les premières minutes de sa réalisation, Spielberg victimise son protagoniste humain en l'excluant de l'image. On ne voit que la route, les autos, et progressivement, des yeux dans un rétroviseur, une main, etc. Plus tard, dès que la poursuite commence, David Mann est emprisonné dans des cadres très serrés et sans profondeur de champ; Spielberg ne lui laisse aucune issue. Le cinéaste se sert aussi, avec brio, d'un montage eiseinsteinien pour agresser son personnage. Lorsque le camion tente de pousser l'auto de David Mann devant un train en marche, Spielberg nous offre une séquence

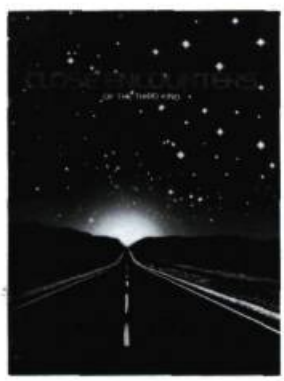
Duel

Jaws

au découpage métrique fort impressionnant: l'attaque dure 44 secondes, mais est fragmentée en 38 plans. Elle débute par une série d'images « d'une-deux-trois-une deux-trois » secondes et se poursuit avec des plans de plus courte durée. Presque toutes ces images contiennent aussi un mouvement de caméra, très sec et violent, qui semble vouloir bousculer l'automobiliste. Quant à la bande sonore, on y retrouve le même découpage audacieux. Spielberg y crée un rythme incantatoire et hypnotique en orchestrant les klaxons des véhicules, les roues qui crissent, le train qui siffle, les cris de l'automobiliste et la cloche du passage à niveau. Le montage de l'image et du son provoque un vertige filmique qui réussit presque à tuer David Mann. Il en est ainsi jusqu'à l'affrontement final. Dans celui-ci, Spielberg utilise des « jump-cuts » consécutifs qui précipitent la caméra sur le visage de David Mann (une technique qu'il n'utilise de nouveau que dans *E.T.*, avec Henry Thomas, juste avant que le garçon et ses amis ne s'envolent avec leurs bicyclettes pour échapper à la police). David Mann est pratiquement acculé au générique final; il doit agir. Il est significatif de constater que, dès que le protagoniste décide de faire face au monstre, Spielberg soutient sa lutte en lui accordant ses plus beaux mouvements de caméra. David Mann a raison du camion meurtrier parce qu'il reconnaît finalement la toute-puissance du dynamisme cinétique et s'en fait un allié.

Une fable contemporaine

Le *mouvement* est tout aussi important pour les personnages de *The Sugarland Express* (1974). Dans ce film, un autre « road movie », Spielberg transforme l'histoire véridique des Popplins en une fable contemporaine aux proportions épiques et tragi-comiques. Spielberg la construit grâce à un effet d'accumulation: sur les routes du Texas, que traversent les fugitifs en cavale, Spielberg entasse une, deux, quatre, douze, puis des centaines d'autos de police et de justiciers improvisés. Tous tentent d'arrêter la folle course des héros. La trajectoire routière des Popplins — leur ligne de fuite — devient synonyme d'un mouvement inexorable, un déplacement accéléré à travers le temps (les 24 images/seconde) et l'espace (celui du projecteur présentant le film). Il n'est pas surprenant que la mort frappe quand les héros arrêtent finalement leur voiture. L'importance cruciale de la *fuite vers l'avant* n'a par ailleurs jamais été aussi bien représentée que par l'affiche de *Close Encounters of the Third Kind* (1977): une route dont les lignes de perspective convergent vers l'infini d'un ciel étoilé. Dans ce film, le personnage principal ne cesse de fuir. Roy Neary perd son emploi, abandonne sa famille et traverse la moitié des États-Unis pour rejoindre un vaisseau extra-terrestre qui le mènera vers d'autres espaces intergalactiques. La fuite dont nous entretient le cinéaste n'est pas vraiment celle que déplorent les critiques de cinéma — l'évasion hors du quotidien —; elle est plutôt synonyne d'*évolution*, d'énergie motrice et créatrice. Qui stagne, meurt; le personnage comme l'artiste.



Rite de passage

Dans *Jaws* (1975), le mouvement cinétique est tout aussi vital. L'adaptation que fait Spielberg du roman de Peter Benchley est fort révélatrice à ce propos. La structure de l'oeuvre littéraire est basée sur le triangle amoureux que forme le shérif Brody, sa femme Ellen et l'océanographe Matt Hooper. La narration alterne entre les tentatives d'Ellen pour séduire Hooper et l'enquête de Brody sur les attaques d'un requin dans les eaux d'Amity. Benchley choisit aussi de fragmenter la chasse au requin en faisant revenir plusieurs fois à terre, le groupe de « justiciers » (Quint, Brody et Hooper). Comme tel, le roman ne s'intéresse pas au suspense. Le récit tourne en rond; il accumule les frustrations narratives — les «anti-climax » — jusqu'à la plus importante de celles-ci: la mort accidentelle du requin. Spielberg, quant à lui, laisse tomber l'intrigue adultère et choisit d'isoler en mer les trois protagonistes qui doivent en finir avec le requin. Le film possède donc une linéarité implacable. Ses personnages sont pris dans l'engrenage du récit; ils doivent aller de l'avant, se transformer ou cesser d'exister. Ce n'est donc pas un hasard si Quint-le-réactionnaire périt sous les mâchoires du requin, alors que Brody-l'aquaphobe est celui qui réussit finalement à débarrasser la mer du squale monstrueux. Le film s'inscrit dans une tradition cathartique. Son récit est un *rite de passage* (en lui-même, un mouvement, une évolution), de l'impuissance à l'ingénuité, de la peur à la joie primale... L'odyssée des protagonistes rappelle celle de David Mann et des Popplins. Brody, Hooper et Quint doivent faire face au langage cinématographique de Spielberg. Le requin (comme le camion avant lui) est le support d'une rhétorique purement filmique. Ainsi, la surface opaque de la mer devient, à l'intérieur du cadre, un hors champ menaçant derrière lequel le requin prend refuge. La caméra de Spielberg est donc tout d'abord son alliée: le squale a droit à des plans subjectifs et sa nature implacable est soulignée par des travellings avant qui se substituent à sa présence physique. C'est la caméra qui menace de pulvériser le bateau des chasseurs. Mais bientôt les protagonistes apprennent à ruser avec la bête et la harponne de flotteurs jaunes qui défient le hors champ de la mer. Les chasseurs ne peuvent s'empêcher de sourire au spectacle que leur offre alors le requin. Sur la bande sonore, la voix du squale (le leitmotiv célèbre de John Williams) est remplacée par « Out to Sea », une musique enlevante où les cuivres aériens dominent. *Jaws*, le film d'horreur, se transforme en un film d'aventure. La mer n'est plus si sombre, impénétrable et menaçante; Spielberg multiplie les plans en grand angle où le bateau fend la mer. Les vagues et la lumière inondent les visages transfigurés des chasseurs. Les personnages sont encore en danger (et un de ceux-ci y laissera sa peau), mais ils s'amusent tels des enfants emportés par l'énergie du film. Spielberg subvertit complètement le clinique et moraliste roman de Benchley. Le squale du roman, envoyé par Dieu pour punir la population de ses vices *(sic)*,

The Sugarland Express

meurt d'indigestion *(sic)*. Celui de Spielberg *explose*, tué par Brody qui ne peut s'empêcher de crier sa joie. La mort de la bête s'inscrit sur la pellicule tel un point d'exclamation.

On croirait décrire un film d'animation. Spielberg parle souvent de son admiration pour Walt Disney, mais son style se rapproche beaucoup plus de l'hystérie des dessins animés de Tex Avery et Chuck Jones.[3] Si *Duel* et *The Sugarland Express* ont beaucoup en commun avec l'univers complètement stylisé d'un *Road Runner*, c'est dans *1941* (1979), *Raiders of the Lost Ark* (1981) et *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984) que se concrétise le parti pris de Spielberg pour le graphisme hyperbolique, l'énergie cinétique et la mise en scène de personnages aux prises avec le médium filmique. Ce n'est pas un hasard si c'est dans ces productions que Spielberg affiche le plus grand recul ludique; une approche amorcée, comme nous l'avons vu, dans *Jaws*.

L'énergie du chaos

La comédie *1941* s'inspire de la panique — très locale et vite réprimée — qui s'est emparée d'un petit nombre de résidents de la côte californienne, au lendemain de l'attaque japonaise sur Pearl Harbor. Le film de Spielberg transfigure cependant la réalité historique en magnifiant l'ampleur des incidents qui l'ont caractérisée et en les projetant dans une Californie à l'espace surréel. Le film est régi par des lois physiques ayant comme principe de base l'énergie du chaos. Dès les premières séquences du film, le train-train quotidien est déréglé. Un garçon de table veut servir le petit déjeuner d'un soldat américain, dans un « dinner » de quartier. Il n'y réussit qu'après avoir mis sans dessus dessous la cuisine, renversé la table d'un deuxième client, barbouillé de glaçage de gâteau le visage d'un troisième et échappé quelques gouttes d'un jaune d'oeuf sur l'uniforme du soldat. Rien ne nous prépare cependant à la cacophonie et aux proportions apocalyptiques qui caractérisent la suite des événements. John Belushi, en aviateur solitaire, ne fait fuir le sous-marin nippon — qui menace Los Angeles et qui est à la source de l'hystérie collective du film — qu'après avoir détruit Sunset Boulevard et avoir drastiquement amputé le gigantesque écriteau de « Hollywoodland » *(sic)*. Belushi voulait effrayer les Japonais, mais ceux-ci se retirent parce qu'ils sont dégoûtés: les stratégies militaires des Américains de Spielberg ne fonctionnent qu'à condition d'être illogiques. Bien sûr, si tout explose et est détruit dans la cynique comédie du « wonder boy », personne ne meurt. Les protagonistes sont en état de grâce; ils ne font qu'un avec la forme même du film. On croirait presque définir la nature d'un « Bugs Bunny »... ou d'un Indiana Jones; un héros imperturbable, un personnage qui peut survivre à l'imagination du réalisateur.

Des exercices de style

Tout spectateur ayant pu voir un épisode tiré d'un « serial » des années quarante, sait combien la série des Indiana Jones en est éloignée. Non seulement par la sophistication de la production (les budgets ne se comparent pas), mais aussi par sa maîtrise esthétique. Comme pour *1941*, Spielberg dessina chacun des plans avant de débuter le tournage — chaque angle, chaque lentille, chaque éclairage, chaque mouvement de caméra furent soigneusement pensés. De nouveau, l'association avec le cinéma d'animation se fait pressante. *Raiders of the Lost Ark* (1981) et *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984) doivent naturellement être perçus comme de purs exercices de style. Il est intéressant de comparer la réaction des critiques face aux deux films. Le premier fut autant encensé que le deuxième abhorré. Si l'on dit du premier qu'il était un « merveilleux hommage au cinéma américain d'antan », le témoignage cinématographique du deuxième fut rejeté parce que jugé raciste, misogyne et sadique [4]. On déplora le simplisme et l'anachronisme des personnages indiens, l'utilisation d'enfants dans des scènes particulièrement violentes et la présentation

Raiders of the Lost Ark

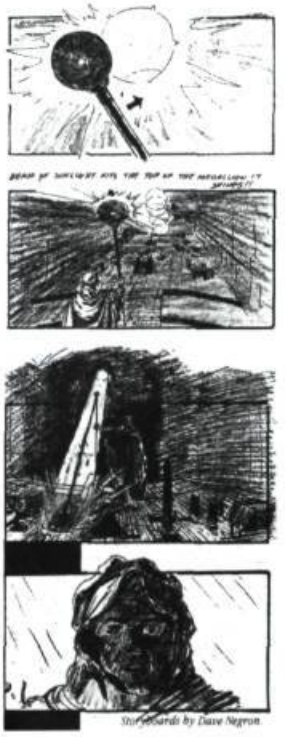
d'une héroïne effrayée et hystérique (si Karen Allen, l'héroïne de *Raiders*, avait la trempe d'une Lauren Bacall, Kate Capshaw a tout d'une Lucille Ball dans *Indiana Jones*). Bref, on rejeta *Indiana Jones and the Temple of Doom* à cause de sa caricature un peu grossière (*1941* avait déplu à certains pour la même raison). *Indiana Jones* est effectivement la copie déformée et immorale de *Raiders of the Lost Ark*. Le malaise ressenti par plusieurs ne s'explique pas seulement par le contenu idéologique du récit, mais aussi par son approche formelle. *Raiders* est la thèse; *Indiana Jones*, l'antithèse spielbergienne.

À la recherche d'objets magiques

Raiders of the Lost Ark, tout comme les films précédents du cinéaste, utilise à merveille l'énergie libératrice de la kinesthésie cinématographique. L'odyssée du premier Indiana Jones est exaltante, sa vitesse effrénée, sa trajectoire linéaire et horizontale (il fait le tour du globe). Que ce soit parce qu'il est projeté hors d'un tombeau sud-américain par un rocher déboulant à toute allure ou parce qu'il doit traverser la Méditerranée accroché à un périscope de sous-marin *(sic)*, le héros de *Raiders* est continuellement, et littéralement, propulsé vers l'avant.

The Temple of Doom, au contraire, tronque l'élan de son héros. Dès sa fuite hors du Shanghai, Indy se fait enfermer dans un palais des Indes. Le récit se déroule alors sous terre, dans un dédale de couloirs sombres qui ne cesse de ramener l'aventurier vers une ouverture volcanique donnant sur les entrailles de la terre — le « temple maudit ». La trajectoire du film forme donc une spirale, un mouvement vertical. À l'exaltation du premier film, Spielberg oppose le vertige. Dès les premières minutes du récit, Indy se voit forcé de se jeter en bas d'un édifice pour échapper à ses assaillants. Son évasion subséquente, hors

Storyboard de
Raiders of the Lost Ark



Storyboards by Dave Negron

(3) Chuck Jones fut d'ailleurs conseiller artistique pour le film *1941*.

(4) Étrangement, ces trois qualificatifs décrivent à merveille les véritables « serials » du « cinéma américain d'antan » — il est ironique de constater que le film de Spielberg qui s'en rapproche le plus soit celui que l'on accuse de fraude.

The Color Purple

de Chine, est ensuite brusquement interrompue par un accident aérien. Il saute de l'avion, atterrit sur une pente glacée, glisse jusqu'à une rivière et est précipité dans une chute d'eau. Plus tard, il voit la mort de près lorsqu'on veut le jeter dans de la lave en ébullition; une poursuite (enfin horizontale) sur un petit chemin de fer minier mène tout droit à un gouffre meurtrier (une ouverture spatiale à la verticale) et, enfin, coincé sur un pont de lianes, Indy n'a d'autres recours que de le couper et de se laisser entraîner dans sa chute, lorsqu'il veut échapper à ses poursuivants. Le héros de *Temple of Doom*, donc, n'avance pas; il tombe: une action qui *se subit*. Spielberg contrarie continuellement le processus cathartique qu'il ne cesse d'amorcer. Sans mouvement décisif vers l'avant, la libération ne peut se faire.

S'il prive de ce moyen le personnage (et le spectateur), le cinéaste, dans *Indiana Jones and the Temple of Doom*, subvertit aussi le catalyseur de la catharsis: la lumière. Dans les deux films, le professeur Indiana Jones est à la recherche d'objets magiques dont la puissance est représentée par une source lumineuse. L'arche de *Raiders* contient une lumière blanche, supposément divine. Elle symbolise des siècles de connaissances humaines, un trésor archéologique. C'est à cause de celle-ci qu'Indy part à l'aventure. Cette lumière détruit les agents du mal (les nazis); elle est, malgré la caricature de l'approche, une force positive. Tout le film semble inscrit sous sa bannière. *Raiders* est un film ensoleillé, brûlant, éblouissant. Les tons qui dominent sont le jaune et l'orange; ceux des grands espaces du désert égyptien. *Indiana Jones*, au contraire, s'inscrit dans le noir et le rouge; ceux des cavernes, de la jungle nocturne, de la lave et du feu. Les affiches des deux films en rendent d'ailleurs bien compte. Le récit d'*Indiana Jones* est celui d'une lumière maléfique, une pierre qui s'illumine au toucher du sorcier du temple maudit. Il en a besoin pour faire irradier sa puissance malfaisante. Indy lui-même subit les attraits néfastes de cette lumière: il tente, à cause d'elle, de tuer ceux qu'il aime.

La puissance de la lumière

Le climat horrifique et, selon certains, malsain qui caractérise *Indiana Jones and the Temple of Doom* est directement relié à l'utilisation par Spielberg de la lumière cinématographique. Une utilisation d'autant plus frappante (ou choquante, c'est selon) qu'elle n'a aucun précédent dans la filmographie du cinéaste. Autant le *mouvement* est une composante importante du style de Spielberg, autant la *lumière* est essentielle à son propos. Dans presque tous ses films, la lumière est à la base d'une transformation humaine, d'une transcendance spirituelle qui rend la fuite vers l'avant possible et source de vitalité créatrice. J'ai déjà souligné comment, dans *Jaws*, l'exaltation des chasseurs, qui surmontent leur peur, est bien rendue dans les plans maritimes où Spielberg allie dynamisme et luminosité. Mais dans ses films au contenu clairement humaniste, tels *Close Encounters of the Third Kind, E.T. — The Extra-Terrestrial,* et bien sûr, *The Color Purple*, l'association est encore plus frappante. L'amour, la joie, l'espérance, bref, le mouvement de l'âme (la motion dans l'émotion) sont incarnés par la lumière.

E.T. — The Extra-Terrestrial

Dans *The Color Purple*, la lumière qui transforme Célie, c'est cette irradiation rouge qui provient de la chanteuse de blues dans la scène de cabaret. Elle captive l'innocente Célie, lui fait oublier ses maladresses, sa position d'*outsider*. Lorsque Shug — et sa lumière — s'approchent de la jeune femme en chantant, le spectateur peut voir s'épanouir la physionomie de Célie. Si, au début de la scène, la

Indiana Jones and the Temple of Doom

posture de Whoopi Goldberg (qui incarne Célie) rappelle étrangement celle du petit E.T., le sourire longtemps réprimé qu'elle laisse ensuite venir à ses lèvres, en dit long sur son appétit pour la vie. Le rôle de la lumière est de nouveau crucial lorsque Shug et Célie s'amusent à se parer en femmes fatales dans la chambre à coucher de la jeune femme. L'éclairage or et ambre fait scintiller leur peau; il prépare les deux femmes à l'amour. Cette passion qui illumine soudain Célie lui donne le courage de quitter son mari et de partir pour la ville en quête d'une éducation et d'un métier. L'héroïne de *The Color Purple* connaît donc aussi sa propre petite odyssée vers la liberté.

Une charade incandescente

E.T. — The Extra-Terrestrial (1982), et particulièrement la conclusion du film, sont encore plus révélateurs de l'importance cruciale de la lumière. Le récit d'*E.T.* est connu: un extra-terrestre est oublié sur terre par ses confrères, botanistes errant dans l'espace intergalactique. Il est recueilli par le jeune Elliot, qui tente de lui donner les moyens de retourner dans l'espace. Le garçon est lié à l'extra-terrestre: il est malade en même temps que lui, il partage sa soif de liberté, il comprend son besoin de fuite. Ce n'est pas un hasard si la première et dernière lettre du prénom du garçon forment justement les initiales « E.T. ». Mais dans les dernières minutes du film, Spielberg concrétise l'association en employant un graphisme purement lumineux. Le cinéaste montre tout d'abord le coeur de l'extra-terrestre qui s'illumine une dernière fois, en signe d'adieu à Elliot. La caméra cadre E.T. de près, jusqu'à ce que la porte du vaisseau spatial se referme sur lui, tel un obturateur de caméra (*sic*). L'extra-terrrestre s'envole alors et offre un dernier message d'amour à l'enfant: un arc-en-ciel se dessinant dans l'obscurité de la nuit. Un véritable trait d'union. Spielberg compose à l'écran une charade incandescente.

L'essence de cinéma

Derrière cette utilisation de la lumière, il y a bien sûr une réflexion sur la nature de l'art cinématographique. La lumière qui naît de la nuit (l'arc-en-ciel d'*E.T.*) n'est-ce pas aussi celle que l'on nous projette sur des écrans sombres? La lumière, comme métaphore de l'âme humaine et comme incarnation de l'essence du cinéma, se retrouve dans presque chacun des plans de *Close Encounters of the Third Kind*. Nous avons vu précédemment comment le film n'était qu'un irrésistible mouvement vers l'inconnu. La fuite de Roy Neary est motivée par son désir de rejoindre une lumière qu'il a vue dans le ciel. Elle est promesse

d'un renouveau perpétuel. Tous les cinéphiles connaissent ce sentiment pour l'avoir vécu avant chaque représentation filmique. Lorsque les lumières s'éteignent et que le rideau s'ouvre sur la première image d'un nouveau film... tout peut arriver. La fin de *Close Encounters* reflète cette expérience avec exactitude. Lorsque Spielberg cadre les savants et les profanes devant l'entrée du vaisseau-mère — une gigantesque ouverture rectangulaire —, le cinéaste peint en fait le portrait d'une salle de projection remplie à craquer et parée pour le rituel cinématographique. De lents mouvements de caméra s'amorcent alors vers le visage ébahi du professeur Lacombe, le responsable de l'événement, son « réalisateur ». Il est significatif que Spielberg ait choisi pour le rôle, un autre cinéaste, François Truffaut. L'association est juste. D'autres travellings avant vont ensuite cadrer en gros plan le visage des participants. La trajectoire de la caméra simule le bouleversement de ces hommes et de ces femmes; Spielberg achève ainsi l'équation du mouvement à travers l'espace avec celui de l'émotion humaine. Tous les regards convergent ensuite vers une lumière blanche émanant de l'entrée du vaisseau: le spectacle va commencer. Lorsque Spielberg nous présente alors Roy Neary pénétrant le champ lumineux, il réalise le phantasme de plusieurs. Le cinéaste déclare que la communion de l'homme et de la lumière cinématographique (le cinéma) n'est pas une chose insensée. Pour Roy Neary, cette lumière parfaitement blanche représente, en tous les cas, un espace-temps illimité, la promesse d'une fuite perpétuelle, un devenir en constante évolution. Tel le peintre français Georges Seurat, Neary peut lui aussi affirmer: « Blanc. Un canevas vierge. Tant de possibilités.[5] » Plusieurs cinéphiles voient, dans *Close Encounters of the Third Kind*, le récit d'une révélation divine; on peut pourtant y voir quelque chose de bien différent: l'amour impudent de Spielberg à l'égard du cinéma, de sa lumière et de son mouvement.

* * *

Dans une entrevue accordée à Henri Béhar[6], Spielberg avouait n'avoir jamais vu la pluie d'étoiles filantes qui, croit-on, a marqué son enfance. Par ses films, Spielberg crée de toute pièce cet événement magique qui n'eut jamais lieu.

(5) Extrait de notes prises par Georges Seurat lorsqu'il peignit *Le Dimanche d'été à la Grande Jatte* (1884-1886).
(6) Voir *Image et son*, avril 1978, no 327.

Close Encounters of the Third Kind

Close Encounters of the Third Kind