

Les Dents de la mer de Steven Spielberg (1975)

Analyse de Jérôme Momcilovic
(critique de cinéma et enseignant)

Au sujet de ce film qui devait inaugurer l'ère des « blockbusters » et produire chez ses spectateurs l'effroi que l'on sait, Spielberg déclarait : « Je savais que j'allais faire un film primal, comme on le dit d'un cri. » Ou encore : « C'était comme guider le public avec un petit bâton électrifié ». De fait, *Les dents de la mer* n'est pas seulement un film terrifiant : c'est un film qui nous offre, comme rarement, d'étudier les mécanismes de la peur au cinéma et cette « direction de spectateur » dont Hitchcock avait fait la règle de ses propres films. Cela implique de poser deux questions :

Comment faire peur ?

Les questions de l'épouvante touchent à l'essence même de la mise en scène de cinéma : affaire de temps (le suspense), affaire d'espace (le cadre), enjeu toujours recommencé : faut-il *montrer* ou non (le monstre) ? L'efficacité des *Dents de la mer* tient pour la plus grande part au jeu de cache-cache entretenu entre le spectateur et le requin qui tarde à se montrer mais, longtemps invisible, se manifeste puissamment dans les détails de l'image, dans le hors champ, dans la bande sonore.

L'ouverture du film est à ce titre significative, qui rappelle combien, dans l'épouvante, tout est toujours question de *frontières*. Frontière entre deux mondes (celui du monstre / celui des hommes), qui ne tardera pas à être transgressée. En nous immergeant d'emblée dans le monde du requin (ces eaux presque gothiques, pareilles à une ondoyante forêt de conte), le film commence par nous rappeler qu'un autre monde, effrayant, existe à deux pas du notre. Dès lors, le film ne cessera de décupler les figurations de cette frontière : c'est aussi bien la ligne formée par le rivage (séparation la plus nette entre les deux mondes), que la surface de l'eau (qui coupe littéralement les corps en deux), ou encore la coque d'un bateau (quand surgit le cadavre énucléé qui effraie Hooper / quand le requin, à la toute fin, brise la coque pour dévorer Brody) ou les contours de la cage avec laquelle Hooper s'enfonce dans le monde du monstre. C'est surtout, avant tout chose, la gueule du requin lui-même, véritable puits de ténèbres, porte d'entrée fatale vers un autre monde : l'affiche du film, qui la figure comme un trou béant, ne dit rien d'autre. D'ailleurs, le titre français du film est, une fois n'est pas coutume, très pertinent. C'est bien la mer qui avale les personnages, autant que le squal.

Le film entier est à l'image de cette affiche : génialement rudimentaire, puissamment abstrait. Le panneau touristique vandalisé qui accueille les visiteurs en offre un parfait résumé. Le jaune du matelas, du soleil au sourire forcé et des contours du panneau, est l'expression de l'insouciance forcenée, toute commerciale, d'Amity : l'image d'une innocence qui sera fatalement battue en brèche. Le requin, lui, est un simple motif géométrique (un triangle pour figurer l'aile, mais le triangle c'est aussi : ses dents et son museau tel que le représente l'affiche) et un véritable trou noir dans l'image. Le requin « blanc », paradoxalement, est d'abord ici l'idée des ténèbres qui s'abattent sur Amity ; c'est le noir du deuil que porte la mère de l'enfant sacrifié, Alex Kintner. D'ailleurs Quint n'évoque-t-il pas ses yeux noirs, « comme des yeux de poupées » ? Et le

journaliste dépêché sur place le 4 juillet ne résume-t-il pas : « Ces derniers jours, un nuage est apparu au-dessus de cette magnifique station balnéaire. Un nuage en forme de requin meurtrier » ?

Ce nuage est en vérité présent tout au long du film, ou presque, en dépit de l'invisibilité du squal. C'est une règle essentielle de l'épouvante : ne pas montrer, c'est tout de même toujours montrer un peu. Il en est ainsi de ces plans subjectifs du requin qui signalent sa présence sans le montrer dans le cadre (pire : ils nous identifient à sa pulsion meurtrière), ou de ces nombreux motifs qui, par métonymie, signalent sa présence (exemplairement, les barils jaunes autour desquels toute la deuxième moitié du film construit sa mise en scène).

Qu'est-ce qui fait peur ?

« Ce n'était pas Jack l'Éventreur », dit Hooper après avoir ausculté la dépouille de la première victime. Pourtant, le grand blanc de Spielberg partage avec le tueur de Whitechapel d'être à la fois réel et une pure créature de cauchemar : un monstre de conte (que l'on songe au plan qui montre sa dépouille rejoignant les abysses sur une musique féérique), un authentique croquemitaine comme celui dont Brody, à table, mime la grimace à son fils.

Le monstre, singulièrement chez Spielberg, produit chez le spectateur un mélange d'effroi et de fascination. Et si la figure du monstre nous fascine depuis toujours, c'est qu'elle nous invite à interroger, en retour, notre propre humanité. A ce titre, il convient de se poser cette question a priori aberrante : le requin des *Dents de la mer* est-il bien un requin ? Plutôt : n'est-il que ça ? Si le film a produit un tel effroi parmi son public, c'est de toute évidence parce que le squal n'y est qu'une surface de projection pour nos peurs les plus enfouies... Le film ne commence pas pour rien de nuit, rejoignant en cela les plus grands films fantastiques : les profondeurs de l'océan sont un autre genre de nuit. Autrement dit : un réservoir de peur, une image de notre nuit intérieure, de notre inconscient. Dès lors, il est possible d'interpréter cette figure de monstre de multiples façons.

Il est particulièrement intéressant, à ce titre, que Spielberg ait dit de son film qu'il avait la morale suivante : « Il n'y a aucun endroit au monde où l'on est en totale sécurité ». Étrange, pour un film qui circonscrit aussi précisément le territoire du monstre (si le monstre est dans l'eau, alors il devrait suffire, pour être en sécurité, de ne pas se baigner...). Un simple raccord vient confirmer les mots de Spielberg. Après la première attaque, un fondu nous fait passer d'un plan large et nocturne de l'océan, qui vient d'être décrit comme un monde cauchemardesque, à une semblable image, de jour cette fois, et perçue depuis l'intérieur de la maison de Brody. Autrement dit : la maison de Brody est intégralement *cernée* par le cauchemar. Et pour Brody, ce cauchemar est d'abord un cauchemar d'enfant. Il n'est pas innocent que Spielberg insiste autant sur la phobie de l'eau du shérif, phobie venue d'un traumatisme infantin (une noyade). Le vrai duel de ce quasi-western se joue moins entre le shérif et le requin, qu'entre le shérif et l'océan lui-même - plusieurs plans en attestent de manière très explicite. Aussi, la trame narrative du film relève-t-elle pleinement du récit d'apprentissage. Quand Brody le phobique consent à partir en mer pour chasser le requin, c'est sa peur d'enfant qu'il va affronter. C'est à cette aune qu'il faut entendre sa toute dernière réplique, après qu'il ait triomphé simultanément du monstre et de sa peur de l'océan : « Avant, je détestais l'eau ». *Les dents de la mer* n'est peut-être, en définitive, rien d'autre que l'histoire d'un enfant qui apprend, tardivement, à nager.