

Les Dents de la mer de Steven Spielberg (1975)

Analyse de Stratis Vouyoucas

(réalisateur, scénariste, monteur et intervenant en éducation à l'image)

Difficile, quand on parle de Spielberg, de faire l'impasse sur la matrice autobiographique de l'œuvre du cinéaste. Tous ses films sont tournés vers l'enfance, mais l'enfance n'y ressemble pas à un âge d'or. Où alors trop bref, auquel succèdent inéluctablement la séparation, l'abandon la solitude. Combien d'enfants abandonnés (*A.I.*, *L'empire du soleil*, *Jurassic Park*, *Sugarland Express*), de familles déchirées (*Rencontres du troisième type*, *E.T.*, *La Guerre des mondes*), de pères absents ou incompetents (*Indiana Jones et la dernière croisade*, *La Guerre des mondes*, etc.). Cette image de Spielberg, gentil cinéaste pour enfants dont il a hérité dans les années 80 est donc à remettre en question.

On le sait, l'enfance de Spielberg n'a pas été heureuse. Elle s'est passée entre les disputes de ses parents, les déménagements pour se conclure par la séparation et le divorce. La télévision sera, selon sa propre formule, son troisième parent. Il la regarde avec avidité, friand à la fois de séries et de films de Série B fantastiques ou de science-fiction. Adolescent dans les années 60, il passe à côté du mouvement de contestation contre-culturel, obsédé qu'il est par le cinéma. Il tourne en amateur de nombreuses bandes super-8 imitées de ses films préférés. Son court-métrage, *Amblin'*, tourné en 1968, est remarqué par un cadre de Universal qui engage Spielberg pour tourner des épisodes de séries télévisées, dont le pilote de la fameuse série *Columbo*. En 1971, il tourne son premier unitaire pour la télévision, *Duel*, qui se fera remarquer au point de sortir en salles, dans une version longue, en Europe. Tourné en dix jours, *Duel* confronte déjà un homme ordinaire à un monstre de métal, un camion meurtrier qui le prend en chasse sans raison apparente. Une course poursuite qui confine à l'abstraction. Son premier long-métrage pour le cinéma, *Sugarland Express*, un *road-movie*, est un échec public, malgré la présence de la star Goldie Hawn.

Quand il trouve le scénario des *Dents de la mer* (*Jaws*), sur le bureau de son producteur chez Universal, Spielberg voit dans cette histoire à suspense l'occasion de se refaire et d'accéder au succès tant désiré. Dans le même temps, il a peur que ce film lui donne une étiquette de cinéaste de film de genre loin de l'image d'auteur à laquelle il aspire aussi. (Une tension palpable tout au long de sa carrière et un statut qui évoluera chez les spectateurs, les critiques et les cinéphiles : Spielberg passant du statut de promoteur de divertissements rentables et efficaces des années 70 aux années 90 à celui d'auteur incontesté dans les années 2000.) Car les années 70 sont les années du Nouvel Hollywood, période où des auteurs de films cultivés et exigeants, le plus souvent issus de la contre-culture, ont pris le pouvoir dans l'industrie du cinéma en proposant des films sombres, violents, très critiques envers les institutions américaines et qui, pourtant, rencontrent le succès auprès du grand public. Spielberg, bien que plus jeune, envie le statut de ces supers-auteurs que sont Coppola, Friedkin, Scorsese, Altman ou De Palma. Il se lance pourtant dans le projet. Du Nouvel Hollywood, il

retient la leçon du réalisme : le film sera tourné en décors naturels contre l'avis des producteurs.

Sur le tournage, les contretemps et les problèmes s'enchaînent au point que le film est baptisé « *flaws* » (défauts) par l'équipe technique. Les requins mécaniques sont dysfonctionnels et peu crédibles. Le film semble courir à la catastrophe, mais Spielberg s'obstine et repense son scénario, son découpage et sa mise en scène : il faut retarder au maximum l'apparition du squalo et suggérer sa présence par ses effets terrifiants sans que la bête ne soit visible, ou alors par fragments, métonymies ou synecdoques. D'un film de monstres à la *King Kong* (1933) ou *Godzilla* (1954), Spielberg fait basculer le projet vers un film à suspense hitchcockien. Le monstre ne sera révélé dans son entièreté qu'à la fin du film lors du duel final avec Brody.

Pourtant, Spielberg n'oublie pas la symbolique sexuelle héritée de *King Kong* : la première attaque du requin est assimilée à la fois à un viol (la jeune femme hurle de douleur tandis que le jeune homme resté sur la plage ne cesse de dire « *I'm coming* » — « *je viens* » en français) et à un *coïtus interruptus*. Peut-être, au fond, que le requin incarne la peur du sexe (c'est à dire la peur du passage à l'âge adulte – qui deviendra le thème sous-jacent de tous les *slashers* – avec leurs tueurs armés de longs couteaux pointus – ces films d'horreur destinés aux adolescents), tous genres confondus, tant il représente une double menace : son corps énorme et longiligne en fait un objet phallique très agressif et sa gueule ouverte une sorte de vagin denté dévorateur de toutes velléités viriles.

La virilité est d'ailleurs tournée en dérision dans ce film à travers la figure à la fois mythologique et grotesque du chasseur Quint qui finira happé par le monstre (notamment dans une scène mémorable où il compare ses cicatrices avec celles de Hooper, le spécialiste des requins et où Brody, de manière enfantine, regarde discrètement celle de son appendicite). Car Brody, Chief Brody, comme tout le monde l'appelle, reste un grand enfant incapable de protéger les siens (d'enfants). Tout le monde semble d'ailleurs le traiter comme tel, de sa femme qui lui apporte son pique-nique lors de son départ en mer à Quint qui lui apprend à faire des nœuds. Son manque d'autorité se manifeste d'emblée puisque son fils se blesse sur la balançoire qu'il lui avait interdit d'utiliser comme face au maire qui fait fi de ses interdictions.

Mais surtout, Brody se sent responsable de la mort du petit Alex, comme du traumatisme que va subir son propre fils lors de la troisième attaque du requin. C'est d'ailleurs un thème récurrent chez Spielberg que celui des enfants traumatisés par l'incapacité des adultes (et en particulier des pères) de les protéger de la violence du monde. On pourrait citer de nombreux exemples, mais c'est évident dans *Jurassic Park* (1993), un film qui, sous couvert de pur divertissement, recèle quelques moments de cruauté inouïe envers les enfants (notamment l'électrocution d'un petit garçon — même si elle est traitée sur le mode burlesque) et, surtout, un véritable autoportrait de Spielberg à la fois en artiste forain, en poète mais aussi en entrepreneur mégalomane de spectacles potentiellement létaux pour les enfants.

La scène est illustrée par le merchandising du parc d'attraction qui est identiquement le même que celui du film. Comme si Spielberg avait une pleine conscience de celui qu'il était vraiment. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard s'il réalisera l'un de ses films les plus ambitieux dans la foulée : *La liste de Schindler* (1993), comme si cet autoportrait en forme d'autocritique l'autorisait à passer de l'autre côté, du divertissement de masse à une réflexion sur l'histoire du XX^{ème} siècle. Une réflexion qui trouvera son aboutissement dans les années 2000, avec une série de grands films inquiets dont le point d'orgue est peut-être *La guerre des mondes* (2005) où une petite fille échappant quelques secondes au regard de son père se retrouve le long d'une rivière charriant des cadavres, comme une réminiscence saisissante de toutes les tragédies du siècle écoulé.

Comment Brody pourrait-il, dès lors, protéger ses concitoyens de la menace qui rode tout autour de l'île d'Amity ? Car c'est moins du requin dont il a peur ici que de la mer elle-même dont l'animal est comme une émanation, une sorte d'incarnation matérialisée. Brody, le flic new-yorkais venu s'installer dans une paisible ville balnéaire, a une peur panique de l'eau. Mais pour vaincre le requin, il va devoir se confronter à sa phobie, affronter sa peur en allant combattre le requin jusqu'au cœur de l'océan et ce n'est qu'alors qu'il est presque englouti par les flots qu'il va *in extremis* parvenir à faire exploser la gueule du monstre. Et, par là-même, devenir enfin un homme.

A sa sortie, le succès du film sera colossal. Il surclasse les 100 millions de dollars atteints par *L'exorciste* (1974), qui détenait provisoirement la palme du plus grand succès commercial de tous les temps après avoir battu successivement *French Connection* (1971) et *Le Parrain* (1972). Sorti en plein été, sur tout le territoire des Etats-Unis, précédé d'une campagne télévisée très couteuse (une première à Hollywood), *Les dents de la mer* peut être considéré comme le premier *blockbuster*, ces films hollywoodiens destinés à engranger le maximum de bénéfices dans un minimum de temps à grand coup de marketing. Issu des méthodes de travail du Nouvel Hollywood, *Les dents de la mer* est peut-être l'un des films qui sera à l'origine de la reprise en main progressive des studios par les financiers entérinée l'année suivante par le succès également record de *Star Wars* (1977). Le temps des films sombres, ambigus et critiques est révolu. Les années Reagan s'annoncent et Hollywood doit se faire l'étendard d'une Amérique fière de ses valeurs et de son pouvoir. *Les dents de la mer* a longtemps pâti de cette réputation de fossoyeur du Nouvel Hollywood, pourtant, à le regarder aujourd'hui, ses qualités semblent intactes d'autant qu'il contient, en germes, tous les enjeux de l'œuvre à venir de Spielberg.