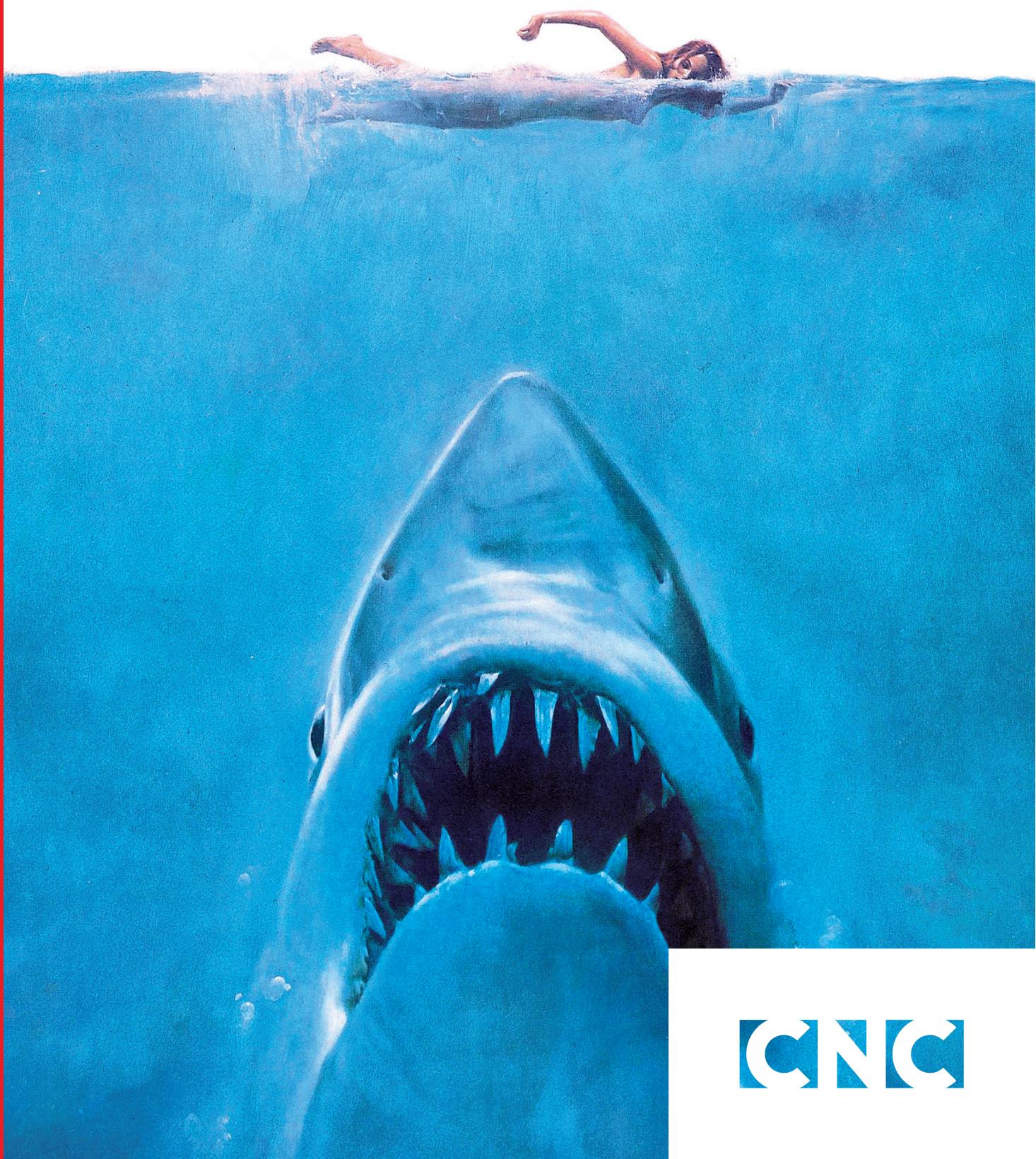


LES DENTS DE LA MER
Un film de Steven Spielberg

149
dossier enseignant

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

JAWS



CNC

Fiche technique	1
Réalisateur	2
Merveilles et terreurs de l'enfance	
Genèse	3
Un succès programmé ?	
Avant la séance	4
Sourire fatal	
Découpage narratif	5
Récit	6
Se jeter à l'eau	
Mise en scène	8
Le « principe de territorialité »	
Montrer le monstre ?	
Profondeur(s)	
Requin blanc contre soleil jaune	
Séquence	12
Le matelas jaune	
Bande son	14
Le monde du silence ?	
Contexte	16
Un film charnière	
Figure	18
Monstres et compagnie	
Document	20
Une comédie ?	

● Rédacteur du dossier

Jérôme Momcilovic est critique et dirige les pages cinéma du magazine *Chronic'art*. Il enseigne par ailleurs à l'ESEC et intervient régulièrement, auprès des professeurs et des élèves, dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. En 2016, il a publié *Prodiges d'Arnold Schwarzenegger* (éditions Capricci).

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

● Générique

LES DENTS DE LA MER

(JAWS)

États-Unis | 1975 | 2 h 04

Réalisation

Steven Spielberg

Scénario

Peter Benchley (d'après son roman *Jaws*) et Carl Gottlieb

Howard Sackler, John Milius et Robert Shaw (non crédités) pour le monologue de Quint sur l'USS Indianapolis

Direction artistique

Joe Alves

Directeur de la photographie

Bill Butler

Son

John R. Carter et Robert Hoyt

Musique

John Williams

Effets spéciaux

Robert A. Mattey

Montage

Verna Fields

Producteurs

Richard D. Zanuck et David Brown

Production

Universal Pictures et Zanuck-Brown Productions

Distribution

CIC

Format

2.35, couleur, 35 mm

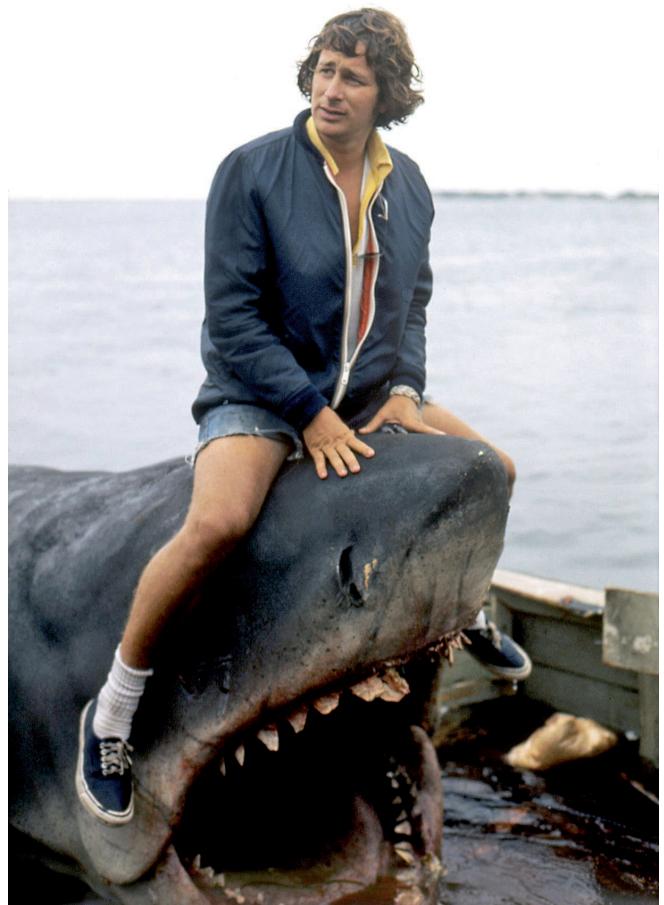
Sortie

20 juin 1975 (États-Unis)
28 janvier 1976 (France)

Interprétation

Roy Scheider	Martin Brody
Richard Dreyfuss	Matt Hooper
Robert Shaw	Bart Quint
Lorraine Gary	Ellen Brody
Murray Hamilton	Larry Vaughn
Chris Rebello	Michael Brody
Jay Mello	Sean Brody

Steven Spielberg pendant le tournage des Dents de la mer. © D.R.



● Synopsis

Un soir de l'été 1975, sur l'île d'Amity, une jeune femme est brutalement attaquée tandis qu'elle prend un bain de minuit: elle disparaît, hurlant, sous la surface de l'eau. Le shérif Martin Brody, policier new-yorkais fraîchement muté à Amity, décide en conséquence de fermer les plages mais le maire de la ville, inquiet pour la saison touristique, l'en empêche. Quelques jours plus tard, un enfant est dévoré à son tour, en plein jour, devant des baigneurs horrifiés. Matt Hooper, un scientifique venu prêter main forte à Brody, conclut à la présence d'un grand requin blanc dans les eaux d'Amity. Le maire campe néanmoins sur ses positions, refusant de fermer les plages pour le week-end de fête nationale. Le 4 juillet, une nouvelle attaque a lieu: un homme est dévoré sous les yeux du fils aîné de Brody, qui est sauf mais en état de choc. Brody convainc alors le maire d'engager Quint, marin solitaire et chasseur de requins réputé. En dépit de sa phobie de l'océan, Brody embarque avec Quint, ainsi que Hooper. En mer, les trois hommes, cohabitant tant bien que mal en dépit de l'hostilité de Quint, ne tardent pas à trouver le requin, mais leurs efforts pour le capturer semblent vains: le squale, d'une taille monstrueuse, paraît invincible. Les chasseurs deviennent les proies: le requin s'attaque au bateau. Par la faute de Quint qui, engagé dans un duel éperdu avec l'animal, rompt toute communication avec la côte et épouse le moteur du bateau, les trois hommes se retrouvent isolés en mer, à la merci du monstre. Hooper est laissé pour mort après avoir plongé dans une cage anti-requin sitôt détruite par le squale. Celui-ci s'en prend ensuite au bateau et dévore Quint. Juste avant que le bateau ne coule complètement, Brody parvient finalement à tuer le requin en faisant exploser dans sa gueule une bouteille d'oxygène. Hooper, qui avait survécu, refait surface et les deux hommes regagnent la côte sur un radeau de fortune.

Réalisateur

Merveilles et terreurs de l'enfance

Steven Spielberg et Roy Scheider © D.R.



Aucun cinéaste n'incarne comme Steven Spielberg, depuis près de quarante ans, la puissance du grand spectacle hollywoodien. Cette évidence, néanmoins, a longtemps masqué la richesse d'une œuvre aussi universelle dans son rayonnement qu'infiniment personnelle dans ses motifs et ses obsessions. Il aura fallu longtemps à l'enfant prodige d'Hollywood pour être reconnu pas seulement comme un maître de l'entertainment, mais comme un maître tout court.

« Il faut que je fasse des films qui m'effraient, la peur m'inspire davantage que la confiance. »

• Steven Spielberg

● Enfance

La précocité de Spielberg est légendaire. Né en 1946, élevé autant par la télévision que par des parents dont les scènes de ménage, puis le divorce, hanteront une bonne part de sa filmographie (de *E.T. à Arrête-moi si tu peux*), celui-ci n'est pas encore majeur qu'il a déjà tourné une poignée de films amateurs dont certains fourniront la trame de ses succès futurs. À la différence de beaucoup de cinéastes de sa génération, comme Martin Scorsese ou Brian De Palma, Spielberg n'apprend pas le cinéma à l'université mais sur le tas, en forçant presque littéralement la porte des studios Universal. Il ne tarde pas à s'y faire remarquer, et après s'être fait la main sur divers téléfilms ou épisodes de séries, il fait sensation en 1971 avec *Duel*, tourné pour la télévision mais finalement montré au festival de Cannes, où le film impressionne notamment François Truffaut. Cette histoire minimaliste et effrayante, qui voit un Américain ordinaire poursuivi par un camion au chauffeur invisible, est un modèle de mise en scène, réalisé par un prodige de 25 ans. Son premier long métrage pour le cinéma, *Sugarland Express*, en 1974, est un *road movie* typique des goûts de l'époque et néanmoins porté par des personnages qui, grands enfants dououreusement perdus dans leurs rêves, annoncent l'œuvre à venir. Le succès historique des *Dents de la mer*, un an plus tard, va imposer Spielberg au sommet de l'industrie, annonçant une nouvelle ère de divertissement hollywoodien dont il sera l'emblème. *Rencontres du troisième type*, *Les Aventuriers de l'arche perdue*, *E.T. l'extra-terrestre*, sont tous traversés par le même paradoxe. Les films sont des superproductions monumentales, vouées à asseoir sur le monde entier la domination écrasante d'Hollywood, et pourtant tous sont tissés dans un matériau au fond très intime, ramené de l'enfance de Spielberg – on forcerait à peine le trait en disant que *Rencontres du troisième type* et *E.T.* ne sont rien d'autre que de très dispendieux «*home movies*», tant ils sont nourris des souvenirs

du cinéaste. Cette manière d'imaginer ses films depuis les rêves et les cauchemars de son enfance sera longtemps reprochée à Spielberg. D'abord par la profession qui, avant de se ravisser face à ses premiers succès, moquera son expérience de la vie presque exclusivement tirée des films. Mais également par la critique, française notamment, laquelle, tout en reconnaissant son brio de metteur en scène, lui reprochera longtemps ce qu'elle prendra pour une persistante naïveté, particulièrement dommageable quand Spielberg se piquera de réaliser des films «sérieux» (*La Couleur pourpre*, *La Liste de Schindler*), il est vrai traversés par d'évidentes maladresses.

● Inquiétude

Les années 2000 marquent un tournant, qui voient Spielberg tourner une série de chefs-d'œuvre traversés par une noirceur peu conforme à ce cliché. Serait-il enfin devenu, comme une part de la critique semblait alors le suggérer, un cinéaste «adulte»? Ces grands films (*A.I. Intelligence artificielle*, *Minority Report*, *Arrête-moi si tu peux*, *La Guerre des mondes* et *Munich* – auxquels on devrait ajouter *Le Terminal*, comédie moins légère et mineure qu'on a pu le dire) sont hantés par une inquiétude qui n'est pourtant pas neuve dans son œuvre. Que le cinéma de Spielberg ait été travaillé tout du long par un imaginaire enfantin, qu'on y fasse l'expérience du monde sous la forme du rêve ou du cauchemar, ne l'a jamais préservé de la noirceur: *Empire du soleil* en témoigne dès 1987, récit de la guerre vécue par un enfant, film un peu oublié et pourtant magnifique, où les œuvres sombres des années 2000 se dessinent déjà. L'émerveillement qui est la marque de son cinéma (et dont témoignent les regards souvent ébahis de ses personnages – devant un alien, devant un dinosaure) n'y est généralement qu'un pansement déposé sur une mélancolie tenace, et sur le rêve toujours déçu d'un «*home sweet home*» résolument introuvable. Il en faut peu pour le retourner en son contraire: peu de cinéastes savent filmer comme Spielberg les terreurs d'enfant, depuis le visage tétonisé du fils de Brody dans *Les Dents de la mer*, jusqu'à celui de la petite fille qui, dans *La Guerre des mondes*, voit passer sous ses yeux toute l'horreur du XX^e siècle, résumée dans une intrigue de science-fiction. Ultime paradoxe: celui dont les films s'étaient vus reprocher de précipiter le cinéma hollywoodien dans des abîmes de régression mercantile, apparaît aujourd'hui comme l'un des derniers grands cinéastes classiques. Il faut dire que la gracieuse sérénité de films comme *Lincoln* ou *Le Pont des espions*, avec leurs accents fordiens très prononcés, paraît bien minoritaire dans le paysage hollywoodien actuel. ■

Genèse

Un succès programmé ?

Parcourant le storyboard des *Dents de la mer* peu avant le tournage, George Lucas prédit à son ami Spielberg : « Si tu arrives à mettre la moitié de tout ce que je vois là-dessus dans ton film, tu tiendras le plus gros succès de tous les temps. »¹ L'histoire lui donnera raison : le triomphe du film, inaugurant l'ère des blockbusters, installera durablement Spielberg au sommet de l'*entertainment* hollywoodien. Difficile alors d'imaginer que la conception du film fût en vérité émaillée de doutes, au point que Spielbergacheva le tournage convaincu que *Les Dents de la mer* allait ruiner sa carrière tout juste naissante.

« Je sais que j'allais faire un film primal, comme on le dit d'un cri. »

• Steven Spielberg

● Un sujet de série B

En mai 1973, les producteurs Richard Zanuck et David Brown acquièrent avant même sa sortie les droits d'un premier roman promis à devenir un best-seller : *Les Dents de la mer*, de Peter Benchley. Le duo, qui vient de produire *Sugarland Express*, le premier long métrage de Spielberg, destine l'adaptation à un autre. Mais Spielberg, dont le projet de film sur les ovnis (le futur *Rencontres du troisième type*) est au point mort, dévore le roman en une nuit et s'emballe pour cette histoire de requin tueur semant la panique dans une station balnéaire, qui lui rappelle sa propre phobie du monde sous-marin. Il insiste donc pour hériter du projet, avant de faire volte-face.



© DR

En dépit de ses envies de succès public, Spielberg doute : ce sujet de série B, centré comme *Duel* autour de la lutte entre un homme ordinaire et un monstre quasi-invincible, ne risque-t-il pas de nuire à son ambition de cinéaste en le cantonnant à un registre trop commercial ? D'autant que la première mouture du scénario, commandée à l'auteur du livre, ne le satisfait pas. Spielberg aime l'idée générale du roman, mais pas le traitement volontiers acide et très psychologisant des personnages, si peu aimables qu'on finit selon lui par leur préférer le requin. Confier à sa demande à un autre scénariste, l'histoire est rentrée sur la chasse au requin, laissant de côté les liens du maire d'Amity avec la mafia ainsi que la relation adultère imaginée par Benchley entre Matt Hooper et la femme du shérif Brody, lequel devient un personnage beaucoup plus positif que dans le roman. De même, s'inspirant des méthodes propres à la génération du Nouvel Hollywood, Spielberg impose que les scènes avec le

requin soient tournées en extérieur plutôt que dans un bassin, afin de rompre avec les artifices classiques du film de monstre. Il devra néanmoins renoncer très vite à l'idée de filmer un véritable requin blanc, pour se résoudre à l'utilisation de répliques mécaniques. Le tournage démarre le 2 mai 1974, sur l'île de Martha's Vineyard, malgré les réticences persistantes du jeune cinéaste.

● Arriver à bon port

« Truffaut disait que tourner un film, c'est comme monter dans une diligence. Au début on espère faire un agréable voyage puis, au bout d'un certain temps, on prie simplement le ciel d'arriver à bon port. On ne peut pas mieux qualifier l'aventure des *Dents de la mer* », racontera plus tard Spielberg². Prévu pour durer dix semaines, le tournage s'étale jusqu'au 17 septembre, pour un budget trois fois supérieur aux prévisions. Suscitant l'inquiétude croissante de la production, ce tournage est un long chemin de croix, en raison d'une météo capricieuse, de conflits syndicaux, des difficultés propres à un tournage en mer, et surtout des requins artificiels dont les mécanismes se détériorent dans l'eau salée. Néanmoins, ces contraintes, qui vaudront à l'équipe de rebaptiser le film « *Flaws* » (les défauts), auront de notoires bénéfices. D'abord en encourageant Spielberg, empêché de filmer le requin autant qu'il l'avait prévu, à développer un style plus suggestif qui deviendra la marque de son film. Ensuite, en ménageant par la force des choses de longs moments d'attente que ses acteurs et lui mettront à profit pour donner plus de consistance aux personnages. Achevé dans la douleur, le film s'engage dans une phase de montage guidée par la même déception vertueuse : trop peu convaincants, de nombreux plans du requin sont éliminés au profit de l'approche suggestive envisagée pendant le tournage.

L'avant-première a lieu au printemps 1975, sous les yeux d'un Spielberg tétranisé à l'idée d'un échec public, qu'il croit confirmé en voyant un spectateur sortir en trombe dès la scène d'ouverture. En vérité, la scène avait retourné l'estomac dudit spectateur, parti vomir avant de regagner sa place avec la même hâte. Euphorisé par la terreur que son film produit sur l'audience, Spielberg tournera même une scène supplémentaire (le surgissement du cadavre énucléé, au fond de l'eau, sous les yeux de Hooper) pour augmenter la ration de cris. Le triomphe de cette première projection encourage le studio Universal à lancer une campagne promotionnelle d'une ampleur inédite, notamment sur les écrans de télévision. Le film sort aux États-Unis le 20 juin dans un nombre record de 409 salles (et bientôt 200 de plus), suivant le modèle de distribution agressive initié trois ans plus tôt pour *Le Parrain*. Il deviendra le plus gros succès du cinéma américain jusqu'alors (avec une recette de 129 millions de dollars), déjouant doublement les pronostics anxieux de Spielberg : à seulement 28 ans, ce dernier y gagne non seulement un triomphe public mais aussi la garantie d'une liberté artistique dont peu de cinéastes hollywoodiens pourront désormais se prévaloir. ■

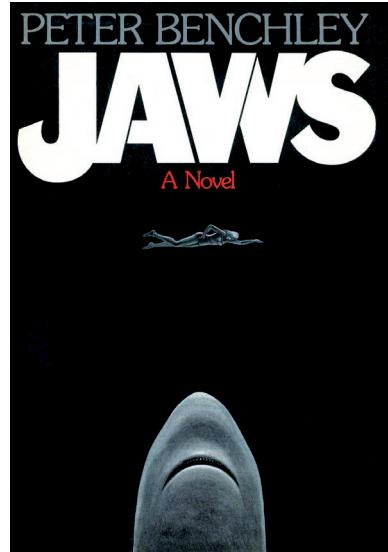
1 Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, Le Cherche Midi, 2002, p. 274.

2 Ibid, p. 287.

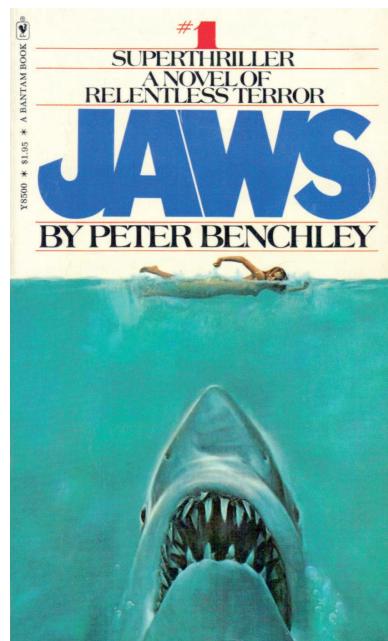
Avant la séance

Sourire fatal

L'affiche des *Dents de la mer* a marqué les esprits. Imaginée par le peintre Roger Kastel au moment de la réédition du roman de Benchley (et en remplacement d'une première couverture très similaire dans son principe), l'illustration est d'une remarquable simplicité. L'avantage de ce minimalisme est qu'il permet, en tirant l'image vers l'abstraction, d'en dire paradoxalement beaucoup. Révélant le visage du monstre, l'affiche n'offre pas qu'une promesse commerciale (celle de la peur espérée par le spectateur), c'est le moteur même de la mise en scène du film qui y semble résumé. La palette très réduite de l'illustration souligne que le choc attendu est d'abord celui de la rencontre entre deux mondes. Le bleu qui envahit les trois quarts de l'image (signalant ainsi, autant que les proportions exagérées du requin, le déséquilibre du rapport de force) est celui du monstre. Confondu avec son environnement, ce dernier est, en dépit de sa représentation très réaliste, un peu plus qu'un animal dangereux. C'est la mer elle-même, source inépuisable de peur, qui semble devoir avaler la jeune femme ayant eu le malheur de transgresser la frontière figurée par la surface de l'eau. À ce titre, la traduction française du titre est pertinente: c'est bel et bien la mer qui est le monstre. Et plus que les dents, c'est la gueule toute entière du squale qui signale le funeste sort promis à la nageuse. Soit, dans l'image, un trou noir, un puits de ténèbres vers quoi l'affiche entière semble devoir être happée. Ce trou noir est aussi un étrange sourire inversé, et en cela le contrepoint lugubre des joies estivales et insouciantes de la baignade. Ce motif de la gueule du requin traversera ainsi tout le film. Dès la scène d'ouverture, qui voit la première victime courir vers l'océan, le relief formé par les barrières de bois longeant la plage évoque une interminable rangée de dents. Et quand Brody prend finalement la mer, Spielberg cadre le départ du bateau au travers d'une mâchoire de requin, le shérif disparaissant littéralement dans les *jaws* du titre. «Fais-moi un sourire, enfoiré!», lancera-t-il en guise de sentence de mort au monstre qui ne sourit pas. Mais sur l'affiche, le monstre est, en vérité, encore moins qu'une bouche: ce n'est presque qu'une forme géométrique, un simple triangle. Et dans le film, le triangle mortel, c'est aussi bien ce museau aiguisé comme un couteau que la dent retrouvée plantée dans le bateau d'un pêcheur, ou surtout l'aileron qui, fendant la surface de l'eau, suffit à terrifier le spectateur. Le graffiti déposé sur le panneau touristique suffit à dire le génie de Spielberg, qui a su pétrifier son public avec un motif géométrique élémentaire. L'affiche n'est pas en reste: le museau pointu y agit comme une flèche, transformant le monstre en un pur mouvement. Deux lignes s'y croisent: la trajectoire du requin, celle de la nageuse – dans laquelle on reconnaît volontiers la première victime du film. L'efficacité de l'illustration tient pour une bonne part à ce dynamisme, qui donne le sentiment de voir l'attaque se dérouler sous nos yeux. D'ailleurs, l'horreur de cette rencontre imminente entre le monstre et sa victime est représentée avec un peu d'avance: les quatre lettres rouges du titre, coiffant la jeune femme, n'évoquent-elles pas les gerbes de sang qui jailliront du matelas de l'enfant ou de la bouche de Quint? ■



Couverture originale du roman © Doubleday Books



Couverture du roman lors de sa réédition © Bantam Books

● Un monde d'images

S'il est visible d'emblée sur l'affiche, le requin tarde à se montrer dans le film, qui s'emploie longtemps à attiser le désir pour cette image introuvable, sinon dans l'imagination du public. À ce titre, ce requin de fiction est avant tout une image – un pur fantasme, modelé dans l'esprit du spectateur. Mais il l'est aussi de manière très littérale. On pourra ainsi dénombrer avec les élèves toutes les images concrètes venues seconder cet effort d'imagination. Par exemple: les illustrations compulsées par Brody, dans le livre qu'il feuillete chez lui à la nuit tombée. Ou encore le requin mangeur d'hommes dessiné à la craie sur le tableau où Quint fait crisser ses ongles. Ou bien le requin clignotant du jeu vidéo *Killer Shark* auquel un touriste joue le 4 juillet. On pourrait ajouter le faux aileron des enfants farceurs, voire, de manière plus lointaine, les cicatrices sur la peau de Quint ou de Hooper. On retiendra surtout le panneau touristique vandalisé, avec son requin réduit à un sinistre triangle de peinture noire. Toutes ces images donnent l'impression que Spielberg, s'il s'est efforcé de rendre son requin aussi réaliste que possible, ne cesse de nous rappeler qu'il ne s'agit au fond que d'une idée de cinéma. On remarquera ainsi que certaines de ces images ont une vertu quasiment prophétique. La jeune femme et le matelas jaune du panneau évoquent, par écho, deux victimes du requin. Et l'on sera frappé de constater que, parmi les pages feuilletées par Brody, l'une des photos montre un requin tenant dans sa gueule un objet cylindrique évoquant la bouteille d'oxygène qui sera fatale au monstre du film.

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE

00:00:00 — 00:01:10

2 BAIGNADE NOCTURNE

00:00:02 — 00:04:55

Des jeunes gens sont réunis autour d'un feu de camp sur la plage. Une fille invite un garçon à un bain de minuit. Ivre, le garçon s'endort sur le rivage. Partie nager, la fille est brutallement attaquée, et disparaît en hurlant sous la surface de l'eau.

3 RÉVEIL BRUTAL

00:04:56 — 00:07:15

Récemment muté à Amity, le shérif Martin Brody se réveille aux côtés de sa femme Ellen. L'aîné de ses deux jeunes fils, Michael, s'est blessé sur une balançoire que Brody lui avait interdit d'utiliser. On informe Brody de la mort de la jeune femme. Il découvre son corps atrocement mutilé.

4 AMITY

00:08:33 — 00:13:02

Brody décide d'interdire l'accès aux plages. Il sort acheter de quoi fabriquer des panneaux, tandis que la ville bruisse des préparatifs de la fête nationale. Abordé par le maire qui s'inquiète pour le tourisme, Brody est forcé de revenir sur sa décision. Le médecin-légiste a lui-même revu son rapport : la jeune femme aurait été victime d'une hélice de bateau.

5 MORT D'UN ENFANT

00:13:03 — 00:17:27

Les baigneurs profitent de la mer sous l'œil anxieux de Brody. Un homme constate la disparition de son chien. Peu après, un enfant sur un matelas pneumatique est attaqué par le requin. Les baigneurs se ruent hors de l'eau. La mère de l'enfant reste seule sur le rivage où, dans une eau mêlée de sang, échoue le matelas déchiqueté.

6 RÉUNION MUNICIPALE

00:17:27 — 00:21:32

La mère de l'enfant a promis 3 000 dollars à qui tuera le requin. Dans l'école où le maire a réuni les notables et la presse, Brody annonce la fermeture des plages, mais le maire restreint celle-ci à 24 heures. Quint, un marin solitaire et bourru, se propose de tuer le requin pour 10 000 dollars.

7 INQUIÉTUDE

00:21:33 — 00:26:33

Le soir, Brody parcourt chez lui des livres sur les requins. Il panique quand il découvre que Michael joue dans son bateau, pourtant amarré à la jetée. Parallèlement, deux hommes tentent d'appâter le requin avec un rôti depuis un ponton. Emportant l'appât, le requin

arrache le ponton et l'un des hommes, tombé à l'eau, lui échappe de peu.

8 LA CHASSE EST OUVERTE

00:26:34 — 00:36:24

Le port d'Amity est envahi de pêcheurs voulant rafler la récompense. Matt Hooper, un biologiste venu prêter main forte à Brody, examine les restes de la première victime et conclut à une attaque de requin. Sur le port, on célébre la prise d'un requin-tigre. Brody et le maire se réjouissent, mais Hooper doute qu'il s'agisse du tueur et recommande une autopsie. La mère endeuillée de l'enfant au matelas gifle Brody pour n'avoir pas fermé les plages dès la première attaque.

9 EXPÉDITION NOCTURNE

00:36:25 — 00:48:18

Accablé, Brody partage chez lui un moment de tendresse avec l'un de ses fils, sous l'œil de sa femme. Hooper les rejoint et évoque sa passion des requins, tandis qu'Ellen révèle la phobie de l'eau de Brody. Plus tard, Hooper ouvre la dépouille du requin-tigre, confirmant son intuition, et convainc Brody de partir à la recherche du requin tueur. Ils découvrent le bateau accidenté d'un pêcheur. Hooper plonge et extrait de la coque une dent gigantesque, avant de voir surgir, horrifié, le cadavre énucléé du propriétaire.

10 L'ENTÊTEMENT DU MAIRE

00:48:19 — 00:51:19

Malgré l'insistance de Brody et Hooper qui évoquent un grand requin blanc, le maire refuse de fermer les plages pour le week-end du 4 juillet. Il semble plus préoccupé par la dégradation macabre d'un panneau touristique.

11 PANIQUE UN 4 JUILLET

00:51:20 — 01:03:35

Une foule de touristes débarque à Amity. Sur une plage bondée et placée sous haute surveillance, le maire encourage la baignade. Un mouvement de panique est provoqué par le surgissement d'un aileron, qui n'est en fait qu'un canular. Le requin finit par se manifester dans le bassin voisin où Michael, suivant la recommandation de son père, joue avec son bateau. Un homme est dévoré sous le regard de l'enfant, qui survit miraculusement. À l'hôpital, Brody convainc le maire d'engager Quint pour chasser le requin.

12 DÉPART

01:03:35 — 01:09:36

Brody et Hooper se rendent chez Quint, dont la maison ressemble à un musée dédié à son obsession des requins. Quint multiplie les provocations, notamment face à Hooper, qu'il méprise comme scientifique et comme citadin. Ellen, inquiète, materne son mari, encourageant de nouvelles provocations de Quint. Les trois hommes prennent la mer.

13 PREMIER JOUR EN MER

01:09:37 — 01:22:44

Sur la bateau, la tension entre Quint et Hooper va grandissant. Brody suit les consignes de Quint mais semble débordé. La ligne de pêche de Quint se tend puis finit par rompre. Le squale se montre enfin, et Brody est tétonisé par sa taille monstrueuse. La chasse commence. Le requin est harponné avec un baril flottant, qui ne suffit pas à le maintenir à la surface.

14 SOUVENIRS DE GUERRE

01:22:45 — 01:32:27

À la nuit tombée, Quint et Hooper, avinés, se montrent leurs cicatrices. Quint évoque alors un souvenir. En 1945, il était à bord de l'USS Indianapolis quand celui-ci livra la bombe d'Hiroshima puis fut coulé par un sous-marin japonais. Une grande partie de l'équipage fut alors dévorée par des requins, sous ses yeux. Peu après, le requin, oublié dans ce moment de camaraderie, perça la coque du bateau, avant de disparaître à nouveau.

15 QUI CHASSE QUI ?

01:32:28 — 01:45:26

Le requin réapparaît au petit matin. Brody tente de joindre les garde-côtes, mais Quint détruit la radio, isolant un peu plus le bateau en pleine mer. Harponné de nouveau, le requin fait presque chavirer le bateau, obligeant Quint à le laisser s'échapper. Le bateau fait cap sur la côte, pris en chasse par le requin pourtant lesté par trois barils. Quint, comme possédé, pousse au maximum le moteur, qui finit par lâcher. Le requin rôde autour du bateau immobile.

16 DUEL

01:45:27 — 01:57:37

Hooper plonge avec une cage anti-requins, pour faire avaler au squale une seringue de strychnine. Le requin détruit la cage, et Hooper parvient à se cacher au fond de l'océan. Le requin se jette sur le bateau et le fait basculer, attirant dans sa gueule Quint, qui est dévoré. Brody enfonce dans la gueule du monstre une bouteille de plongée. Le bateau coule et Brody se réfugie sur le mât avec un fusil. Il tire plusieurs fois sur le requin qui fonce sur lui, touchant finalement la bouteille d'oxygène, dont l'explosion réduit le squale en charpie. Hooper refait surface, et les deux mettent le cap sur la côte, sur un radeau improvisé.



Récit Se jeter à l'eau

«Le grand monstre contre monsieur Tout-le-monde»¹: ainsi Spielberg lui-même résumait-il, lapidairement, l'argument des *Dents de la mer*. Cette apparente frugalité, le cinéaste la désavoua un temps: «En le revoyant, confia-t-il deux ans après la sortie, j'ai juste réalisé que c'était le film le plus basique que j'aie jamais vu de ma vie. Cela se résume au mouvement, au suspense, et à la peur.»² On ne lui donnera qu'à moitié tort, tant le film doit à la limpidité volontiers archaïque de son récit d'avoir suscité chez ses spectateurs l'effroi que l'on sait. Pour autant, il ne faudrait pas oublier combien le film excelle à dresser le portrait de ce «monsieur Tout-le-monde». *Les Dents de la mer* est avant tout le récit d'un combat émancipateur, entre le shérif Brody et un «grand monstre» qui n'est peut-être pas, en tout cas pas seulement, le requin mangeur d'hommes.

«Il n'y a aucun endroit au monde où l'on est en totale sécurité. Voilà tout le sujet du film.»

• Steven Spielberg

● Une île

«Je ne comprends pas qu'un type qui a la phobie de l'eau vive sur une île», dit Hooper à Brody. C'est la plus décisive des modifications apportées par Spielberg au roman de Peter Benchley. Dans le livre, Brody est natif de l'île; dans le film, c'est un flic new-yorkais récemment muté à Amity, où il peine d'autant plus à s'acclimater qu'il a une peur panique de l'océan. Pur citadin, il est ici un «fish out of the water», selon une expression américaine qui, désignant un individu éloigné de son milieu naturel, prend là une tournure pour le moins ironique. Comme beaucoup de personnages de Spielberg (on peut citer *E.T., Empire du soleil, Amistad, Il faut sauver le soldat Ryan, A.I., Le Terminal, ou encore Munich*), c'est un personnage déraciné, éloigné de sa maison. Quand, à l'hôpital où son fils ainé se remet

de ses émotions, il prie sa femme de ramener le plus jeune «à la maison», celle-ci lui répond, laissant poindre un malaise symétrique: «À New York?» L'île, au fond, c'est Brody lui-même, phobe de l'eau (comme Spielberg) qui se retrouve cerné par sa peur— l'océan semble littéralement encercler sa maison. C'est ainsi que le cinéaste nous le présente, tiré du lit par un soleil trop fort pour lui, et d'emblée confronté à l'objet de sa phobie: Spielberg ne filme d'abord que sa nuque, et face à lui il y a l'océan à perte de vue. C'est l'image d'un face-à-face, presque l'annonce d'un duel, et une figuration très claire du défi que va lui lancer le film. Coupé en deux (une première partie sur terre, une seconde en mer), le récit va mettre deux fois à l'épreuve sa phobie de l'eau: une première en l'installant sur une île, une deuxième en l'envoyant en mer. Et ce face-à-face inaugural reviendra à deux moments décisifs. Quand Brody découvre la dépouille de la première victime, il se retourne lentement en direction de l'océan. De même, après l'attaque qui a failli coûter la vie à son fils et qui va le décider à prendre la mer, Brody regarde au large d'un air aussi déterminé qu'effrayé, et le contrechamp zoomé sur l'océan comme pour dire que Brody n'a plus d'autre choix désormais que de se jeter à l'eau. Le requin, à ce titre, est presque accessoire: il n'est que l'incarnation de la phobie de Brody, en même temps que le prétexte qui l'obligera à affronter sa peur.

● Traumatismes d'enfants

L'origine de cette phobie est révélée au premier tiers du récit, par la femme de Brody: c'est un souvenir d'enfance. Il est question d'une noyade, mais la scène n'en dit pas plus: Brody a-t-il, enfant, été témoin d'une noyade? A-t-il lui-même failli se noyer? Subtilement, le film laisse l'événement dans le flou, découpant son pouvoir de hantise. Et cette hantise est la cause évidente de l'anxiété qui infuse la mission de policier de Brody, et plus encore sa mission de père. Il faut revenir sur la première scène avec Brody, décidément programmatique. Dans la cuisine, son fils ainé surgit avec une main sanguinolente qu'il brandit comme un trophée («Maman, j'ai été mordu par un vampire!»), blessé en vérité par une balançoire défectueuse que Brody lui avait interdit d'utiliser. La réaction sévère de Brody dit son angoisse de père, qui voit le monde extérieur comme une menace pour ses enfants. C'est la même angoisse qui le fait bondir à l'idée que son fils joue dans un bateau, pourtant amarré à un ponton, tandis que le requin rôde ailleurs. Or au même moment, une attaque a bel et bien lieu, qui voit le requin détruire un ponton semblable: tout comme la menace du requin n'est au fond qu'une extrapolation de la phobie de Brody, les attaques sont autant de rappels de cette angoisse de père. Ainsi, évidemment, de la mort du petit Alex Kintner. La gifle assenée par la mère endeuillée lui rappelle qu'il faillit doublement: en tant que policier et, métamorphosé en requin.

1 John Baxter, *Citizen Spielberg*, Nouveau Monde Éditions, 2004, p.113.

2 Clélia Cohen, *Steven Spielberg*, Cahiers du cinéma/Le Monde, 2007, p.20.



phoriquement, en tant que père. Brody est hanté par une impuissance, qui n'est pas due qu'aux résistances du maire: quand le requin dévore le petit Alex, sa phobie le retient sur le rivage, d'où il donne des consignes inutiles aux parents qui sont déjà dans l'eau pour sauver leur progéniture. Significativement, Spielberg réunit, juste après la gifle, Brody et son plus jeune fils. Dans ce moment de tendresse, Brody est filmé comme père mais aussi, en quelque sorte, comme un enfant: le fils imite le père, mais l'inverse est aussi vrai. Et c'est en voyant son fils aîné traumatisé par une vision qui évoque son propre traumatisme (le pêcheur emporté par le requin, dans l'estuaire), que Brody va se décider à affronter sa peur, pour en découdre avec le requin aussi bien qu'avec sa propre enfance. La deuxième partie, sur le bateau de Quint, a tout du voyage initiatique. Infantilisé par une figure maternelle (sa femme qui a préparé ses bagages et le traite comme un petit garçon) et une paternelle (Quint qui lui apprend les noeuds marins: «la petite anguille sort du rocher...»), Brody va devoir apprendre à devenir un homme.

● «Je détestais l'eau, avant»

Pour autant, si l'expédition réunit des personnalités a priori très différentes (Quint le marin atrabilaire, Hooper le scientifique, Brody le flic ordinaire), et si Hooper et Quint sont ici dans leur élément à l'inverse de Brody, les trois hommes ont en vérité beaucoup en commun. Comme le requin lui-même, qu'Hooper définit comme un «solitaire», tous trois sont définis par leur isolement: Brody en tant qu'étranger à Amity, Hooper en tant que scientifique rudoyé par les marins locaux, et Quint surtout, qui vit délibérément en reclus. L'eau est une phobie pour Brody, elle est une obsession pour les deux autres, eux-mêmes agis par un souvenir d'enfance, ou de jeunesse. Hooper doit sa passion pour les requins à une attaque subie à douze ans. Quint doit la sienne, beaucoup plus sombre et douloureuse, à ses souvenirs de soldat qui, une fois révélés, jettent un éclairage neuf sur sa personnalité. En sorte que tous trois, sur le bateau, reviennent en fait sur les lieux de leurs souvenirs. Hooper défie le danger comme s'il voulait retrouver l'effroi qui est la cause de sa passion. Quint, lui, semble avoir organisé sa vie autour de la tragédie qui le hante depuis trente ans (il n'est qu'à voir la décoration de sa maison, envahie de mâchoires de requins), et révèle petit à petit la nature suicidaire de son entêtement: désirait-il, en fait, finir dévoré pour réparer sa culpabilité de ne pas l'avoir été à l'époque en même temps que ses camarades? Son obsession morbide le rapproche explicitement du capitaine Achab de *Moby Dick*, qui fut une inspiration pour Peter Benchley – Spielberg avait d'ailleurs prévu, à l'origine, de montrer Quint au cinéma devant l'adaptation hollywoodienne du roman de Melville. Quant à Brody, l'affrontement final avec le requin le fera triompher simultanément

de l'animal tueur et de sa phobie. Réfugié sur le mât progressivement englouti, il est rattrapé par l'eau en même temps que par le squale. Tuant le requin, il tue du même coup sa phobie: il est enfin à l'eau. Ses derniers mots, sur le radeau de fortune qui le ramène à terre, sont éloquents: «Je détestais l'eau, avant.» *Les Dents de la mer* est le récit d'une guérison. Ou l'histoire d'un enfant qui a, enfin, appris à nager. ■

● Portrait d'une ville

Entièrement requis par son programme horrifique, le récit des *Dents de la mer* n'en élaboré pas moins, entre les lignes, un tableau naturaliste de la petite communauté insulaire (et imaginaire) d'Amity. Si ce portrait de la ville, nécessaire à la mise en place des enjeux du film, passe presque inaperçu, c'est que Spielberg prend soin de le disséminer dans les scènes employées prioritairement (du moins en apparence) à faire avancer le récit. On pourra relever avec les élèves ces moments qui, par petites touches, nous invitent à mieux connaître cette communauté volontiers endogame sur laquelle, avec Brody, nous posons un regard extérieur. On notera à ce sujet deux échanges brefs mais édifiants, l'un entre Brody et le jeune homme qui accompagnait la première victime, l'autre entre Ellen et un couple sur la plage (juste avant la mort du petit Alex), tous deux évoquant l'intégration impossible de quiconque n'est pas né sur l'île. Plus particulièrement, on pourra privilégier l'analyse de la séquence qui voit Brody, après la première agression, sortir de son bureau avec l'ambition de fermer les plages. Une fois à l'extérieur, Spielberg privilégie des plans larges et mobiles, lesquels, en suivant les déambulations de Brody, nous donnent une vue générale de la ville. Une rumeur monte, à coups de tambour: Amity se prépare pour la fête nationale, permettant à Spielberg de filmer une rue bondée et très animée. Le passage de Brody à la quincaillerie offre ensuite, au détour d'un dialogue, de saisir combien la ville est dépendante de son activité estivale. Enfin, le plan qui réunit Brody et le maire sur le bac est un habile moyen d'offrir une vue panoramique sur la baie. Sans jamais avoir quitté le fil de son récit, Spielberg vient, en moins de quatre minutes, de dresser une rigoureuse topographie.

Mise en scène



Le « principe de territorialité »

S'il faut craindre d'autres attaques à Amity, explique Hooper après son arrivée, c'est que le requin est guidé par un « principe de territorialité ». De fait, dans le cinéma d'épouvante, tout est affaire de territoire. Il y a celui du monstre, celui de ses victimes, et entre les deux une frontière dont la transgression est le moteur du genre. Spielberg est maître dans l'art de mettre en scène cette frontière : on peut évoquer la scène de l'enlèvement de l'enfant dans *Rencontres du troisième type* (où porte, fenêtres, bouches d'aération, cheminée, sont autant d'ouvertures par où s'infiltre la menace) ou encore celle de l'attaque des vélociraptors ouvrant la porte de la cuisine où sont réfugiés les enfants de *Jurassic Park*. Cette frontière est au cœur des *Dents de la mer*, d'abord littéralement puisque le film se joue pour moitié sur terre, pour l'autre en mer. C'est, en outre, autour d'elle que s'articulent les effets de terreur. Ainsi l'ouverture du film consiste-t-elle en la rencontre de ces deux territoires : celui des hommes, celui du requin. La frontière est figurée deux fois. C'est le rivage, où l'eau rencontre la terre, séparant le jeune homme de la jeune femme – le générique de fin se déroulera d'ailleurs sur cette même image séparant deux mondes. Mais c'est aussi la surface de l'eau, qui coupe littéralement le corps de la jeune femme en deux, une moitié de corps saisie du point de vue des hommes, l'autre du point de vue du requin. Ayant transgressé la frontière en se baignant, elle est happée par le monstre au fond de son monde. Sitôt installé le principe du film, l'océan n'est plus l'océan : c'est le territoire du monstre – et rien ne dit mieux l'efficacité de ce principe que le fait que tant de spectateurs aient gardé du film une appréhension à se baigner. Ainsi redéfini, l'océan devient un lieu proprement fantastique. Il n'est pas étonnant, à ce titre, que la première attaque ait lieu de nuit, puisque la nuit est, traditionnellement, le terrain du monstre dans le fantastique. Le monde sous-marin partage avec la nuit de limiter les pouvoirs de l'homme, qui y voit moins, et se meut moins bien. Quand Hooper et Brody s'aventurent une première fois à la rencontre du requin, c'est encore de nuit, et la scène, noyée dans la pénombre et le brouillard, prend une tournure presque gothique. De même, pour la partie tournée en mer, Spielberg a veillé à ce qu'on ne puisse jamais voir la côte au loin, afin d'immerger complètement les personnages et le spectateur dans le territoire du monstre.

● Frontières

Le premier réflexe de Brody est d'interdire l'accès aux plages. Autrement dit : d'assurer une étanchéité parfaite entre le territoire du monstre et celui des hommes. Le film, à l'inverse, va s'employer, en multipliant les figurations de cette frontière, à la rendre toujours plus poreuse. Faire peur ici, c'est, ou bien filmer la transgression de la frontière (par le monstre ou par ses potentielles victimes), ou bien simplement la figurer comme le seuil d'un autre-monde terrifiant.

Le rivage

Le 4 juillet, la foule des vacanciers n'ose pas se baigner. Le maire insiste et un vieux couple, visiblement apeuré, se décide à accompagner ses petits-enfants dans l'eau. Spielberg filme l'entrée dans l'eau avec un plan très large opposant symétriquement la plage bondée et l'eau vide de toute présence, qui semble d'autant plus inquiétante.

La surface de l'eau

Dans la même séquence, parmi les baigneurs, la caméra filme à fleur d'eau, s'immerge complètement, ressort, rappelant avec ce va-et-vient ce que les vacanciers ont fait mine d'oublier : la surface de l'eau est la porte d'entrée vers le monde du requin.

La coque du bateau

Hooper inspecte, sous l'eau, le bateau du pêcheur Ben Gardner, dont la coque est percée d'un trou pareil à une bouche d'ombre, et d'où surgit le cadavre mutilé du pêcheur comme un diable à ressort. À la fin du film, après que le requin a dévoré Quint, les contours de l'*Orca* sont le dernier rempart protégeant Brody. Le squale, alors, perce une fenêtre et vient envahir le cadre, comme s'il voulait percer l'écran lui-même.

La cage anti-requins

Entre Hooper et le requin, les barreaux de la cage forment une frontière dérisoire, sitôt détruite par le monstre.

Le requin

L'autre-monde le plus terrifiant du film est bien, en définitive, celui qui se cache à l'intérieur du requin : être englouti par le monstre, c'est disparaître dans ce monde-là. Ainsi la peau du requin est-elle une autre frontière, quand Hooper tranche celle du requin-tigre pour inspecter ses repas. Derrière la peau, il y a un monde en soi – on y trouve une plaque d'immatriculation venue de Louisiane. Mais le vrai portail, le plus terrifiant, vers cet autre-monde, c'est bien sûr la gueule du requin. Quand il bondit hors de l'eau pour faire chavirer l'*Orca*, la gueule s'ouvre en grand et emplit le cadre, comme si le spectateur lui-même devait glisser à son tour dans ce puits infernal.

Le cadre

Quand le fils aîné de Brody est tiré de l'eau après l'attaque dans l'estuaire, la caméra insiste sur ses jambes, rassurant le spectateur tout en lui rappelant l'horrible sort à quoi vient d'échapper l'enfant : les jambes auraient pu manquer. Cette insistante vient en écho d'un plan survenu quelques secondes plus tôt, traité par Spielberg comme un gag macabre. Au fond de l'eau, la jambe de celui qui vient d'emporter le requin descend dans le cadre, laissant imaginer au spectateur qu'il va voir le corps entier. Mais il n'y a que la jambe, sectionnée au niveau de la cuisse, aussi bien par les dents du requin que par le cadre lui-même.

Montrer le monstre ?

C'est un autre enjeu central de l'épouvante : faut-il montrer le monstre ? Ou plutôt : que faut-il montrer de lui, et surtout quand ? L'histoire du cinéma fantastique, et souvent les films eux-mêmes, n'ont cessé d'osciller entre désir de montrer (il faut satisfaire le spectateur, qui veut voir) et plaisir à cacher (parce que le spectateur veut jouer avec sa peur, et que le relai offert par son imaginaire est une source inépuisable d'effroi). Dans l'épouvante, montrer et cacher ne sont pas exactement des gestes opposés : cacher est toujours une façon de montrer, ou au moins d'aiguiller le désir de voir. Le monstre, par nature (l'étymologie du mot nous ramène au verbe *montrer*) a de toute façon vocation à apparaître. On sait que, pour *Les Dents de la mer*, cette fine mécanique de la monstruosité fut alimentée par un fait très prosaïque : constraint par des effets spéciaux décevants (les requins mécaniques étaient à la fois défectueux et peu crédibles), Spielberg a dû trouver des moyens de faire exister le monstre sans avoir à le montrer. En somme : d'en faire une idée, un simple signal de terreur réparti sur des motifs intermédiaires. L'apparition du requin obéit ici à une très stricte gradation : de la première attaque (dont on ne voit que les effets) à la dernière (où le requin bondit presque entier hors de l'eau comme si lui-même brûlait de se montrer après s'être fait tant désirer), celui-ci apparaît toujours plus, dans une logique qui confine au strip-tease. Rien ne le dit mieux que l'attaque dans l'estuaire, qui nous le montre pour la première fois mais encore à demi-masqué par la surface de l'eau, qui ne laisse voir que par transparence.

● Hors-champ ?

Le fantastique a coutume d'organiser tout ou partie de sa mise en scène autour du hors-champ, réservoir classique des monstres qui attendent de surgir dans le cadre. C'est la règle que suit, par exemple, la scène qui voit Hooper descendre à l'eau dans la cage. La cage elle-même fonctionne, autour du personnage, comme le cadre : la menace rôde tout autour - et finit bel et bien par surgir, par la droite du cadre, pour heurter le flanc droit de la cage. Mais *Les Dents de la mer* s'appuie aussi sur un drôle de hors-champ – un hors-champ interne au plan, en quelque sorte. Quand Spielberg filme les baigneurs en nous laissant supposer que le requin, sous la surface, est prêt à attaquer, il met en scène un monstre qui est peut-être là et pourtant invisible ; autrement dit, à la fois hors-champ et dans le cadre. Situation effrayante, puisque les bords du cadre ne remplissent plus leur office, classique, de rempart symbolique. D'ailleurs, la scène de la cage joue en vérité sur les deux registres : l'opacité de l'eau fait que le monstre peut surgir aussi bien par les bords que par le cœur de l'image. En outre, en nous présentant ce que l'on peut identifier comme des plans subjectifs du requin (dès l'ouverture, et par exemple au moment de l'attaque du petit Alex), le film le fait exister de manière très intense sans pour autant le montrer. Ce procédé, de plus, vient jouer de manière volontiers perverse avec les attentes du spectateur, lequel, mis à la place du tueur, se voit rappeler qu'il est venu, comme le requin, réclamer sa ration de sang. Et, comme dans *Halloween* de John Carpenter, qui déployait une savante construction autour des plans subjectifs du tueur, Spielberg joue avec les nerfs du spectateur en semant le doute : tous les plans sous-marins (par exemple ceux des jambes des baigneurs pendant la scène du 4 juillet, qui font écho à la mort d'Alex) doivent-ils être lus comme des plans subjectifs du requin, et donc autant de signes de sa présence ?

● Métonymie

Ne pas montrer le monstre, ce peut être, tout de même, montrer quelque chose. Autrement dit, troquer le monstre pour ses manifestations, ou bien effets de son pouvoir (le corps atrocement ballotté de la première victime), ou bien simples rappels visibles de sa présence. *Les Dents de la mer* use avec beaucoup de science de ces effets métonymiques, qu'on pourrait ranger



en deux catégories : les signes de la proximité du monstre, et ceux de son pouvoir funeste. Ces derniers correspondent, dans la scène du 4 juillet, au bâton flottant sur l'eau et au matelas ensanglé échoué sur le rivage : signes de mort, ils prennent à l'image la place des victimes, invisibles puisque englouties. Le ponton arraché par le requin dans la scène des deux pêcheurs (et, juste avant, le pneu attaché au morceau de viande), et surtout les barils jaunes de la seconde partie, prennent, eux, la place du requin lui-même. Vus par les personnages, ils ont quelque chose de rassurant : le requin invisible devient visible malgré lui. Vus par le seul spectateur, ils sont vecteurs de suspense (voir encadré). Il faut noter, d'ailleurs, que ces barils jaunes ont très précisément vocation, pour les personnages, à le ramener dans le monde *visible*, en le faisant rejoindre la surface. Enfin, il faut évoquer bien sûr l'aileron du requin, dont l'apparition suffit à concentrer toute la terreur inspirée par le monstre.

● Surprise ou suspense ?

« C'est comme guider le public avec un petit bâton électrifié, pareil à ceux que les paysans utilisent avec le bétail. »¹ Hitchcock n'aurait probablement pas renié cette formule de Spielberg au sujet des *Dents de la mer*. Et le film a bel et bien retenu les leçons de cet art de la « direction de spectateurs » évoqué par le maître britannique dans un livre d'entretien célèbre avec François Truffaut. Dans le même livre, Hitchcock décrit la différence entre surprise (une bombe explode, dont le spectateur, comme les personnages, ignorait l'existence) et suspense (le spectateur, seul, avait été mis au courant, et attend l'explosion avec d'autant plus d'appréhension que les personnages, eux, ignorent leur sort). On pourra ici demander aux élèves de lister, parmi les manifestations du requin, les scènes relevant du premier procédé (par exemple le surgissement du requin quand Brody jette des appâts à l'eau) et du second (notamment l'apparition du baril à la surface de l'eau, de nuit, tandis que les trois passagers de l'*Orca* chantent dans la cabine).

¹ Clélia Cohen, *Steven Spielberg*, éd. Cahiers du cinéma/Le Monde, p.20.



Profondeur(s)

De toute évidence, la profondeur est une notion centrale dans *Les Dents de la mer*, autant comme motif que comme outil de mise en scène. Le film s'ouvre, rappelons-le, sur des images qui nous immergent dans les profondeurs de l'océan, identifiées comme le repère du monstre. Et ce sont les mêmes profondeurs que le requin, réduit en charpie, rejoindra finalement après avoir été vaincu par Brody, Spielberg filmant longuement la chute amortie de ses restes au fond de l'eau. Mais la profondeur, c'est aussi la profondeur de champ, dont Spielberg fait un usage intensif. Utilisés pour rendre les effets de foule (les scènes de plage, l'afflux de touristes pour le 4 juillet), les plans larges ménageant une grande profondeur de champ ont aussi vocation à stimuler la peur du spectateur, en soulignant l'impuissance de Brody – qui est aussi la sienne. Ainsi les potentielles victimes du requin sont-elles souvent filmées, d'abord, de très loin, c'est-à-dire depuis un point de vue correspondant à la plage. C'est le cas dans la scène du 4 juillet (la femme obèse, le petit Alex), mais c'était déjà le cas plus tôt, au moment où Brody, désireux de fermer les plages, s'inquiète pour un groupe d'enfants en plein cours de natation : la distance ici (les enfants, très éloignés, semblent minuscules) est l'expression nette de l'impuissance de Brody. Laquelle impuissance sera soulignée de nouveau lors de la scène où Brody se documente chez lui sur les requins : intégralement ouverte sur l'extérieur (l'océan) du fait de la baie vitrée, la maison n'a rien d'un refuge, elle est le rappel criant de cette distance condamnant Brody à l'impuissance. Quand il ordonne à son fils de sortir du bateau, Spielberg réunit dans le même plan Brody (flou, en amorce, gauche cadre) et les enfants (au loin, droite cadre), creusant encore cet effet de distance qui nourrit l'angoisse de Brody et celle du spectateur. Plus tard encore, quand le requin est entré dans l'estuaire et que Brody court sur la jetée pour rejoindre son fils, la grande profondeur de champ donne l'impression que la jetée s'étend à perte de vue dans la perspective, et que la course de Brody est sans effet.

La profondeur de champ est aussi l'un des biais permettant de faire apparaître le requin et de susciter le suspense : le requin vient du fond de l'océan mais aussi du fond du plan. Ainsi de la scène dans l'estuaire, où l'aileron se rapproche inexorablement du petit bateau rouge – la profondeur du plan, c'est aussi celle du temps, et donc un pur outil de suspense. On trouve une configuration identique dans la deuxième partie, quand l'aileron, depuis le fond de l'image, fonce en direction de l'*Orca*. Et c'est encore le même principe qui opère au moment du duel final, dans le plan large qui met en vis-à-vis Brody sur son mât et l'aileron approchant : le drame ici tient à la réduction simultanée de deux distances, celle qui sépare le requin de Brody, et celle qui sépare Brody de l'eau.

Enfin, la profondeur de champ est mise à profit pour la caractérisation des personnages. Quand Quint apparaît pour la première fois, signalé d'abord par un gros plan de sa main grattant le tableau noir, Spielberg part d'un plan large très peuplé, laissant Quint au fond du champ, à peine visible, masqué par les notables. Le plan se reconfigure alors petit à petit, au gré d'un lent travel-

ling qui va vider le champ pour aboutir à un portrait. En temporisant ainsi l'apparition, Spielberg signale à la fois l'autorité (Quint prend littéralement possession du plan) et le radical isolement du marin. Cette distance intrinsèque entre Quint et les autres sera d'ailleurs figurée de nouveau au moment de la prise du requin-tigre : Quint, narquois, n'apparaît qu'au loin sur son bateau. Sur l'*Orca*, enfin, la profondeur de champ va nourrir la mise en scène de la cohabitation forcée entre les trois hommes dans l'espace réduit du bateau. Ou bien en les rapprochant à l'image en dépit de leur éloignement

(Brody et Quint à l'avant, Hooper au fond derrière le gouvernail). Ou bien en signifiant là encore, par l'exagération optique d'une distance physique, l'écart entre leurs personnalités et l'écrasante domination de Quint (le plan vertigineux depuis le mât où trône Quint, tandis que Brody semble minuscule sur le pont).



● Visages de la peur

Les grands cinéastes de la peur, à commencer par Jacques Tourneur (*La Féline*, *L'Homme-léopard*), l'ont bien compris : pour faire peur au spectateur, il y a plus efficace que le monstre. Il y a la peur elle-même. Autrement dit : le reflet du monstre dans l'expression de terreur qu'il suscite parmi les personnages. Spielberg use avec un grand profit de ces «reaction shots» (plans de réaction), suscitant l'effroi du spectateur par les ressorts de l'identification. Laissant hors-champ le cadavre de la première victime (d'abord sur la plage, puis à la morgue), il préfère ainsi nous laisser imaginer l'horrible mutilation de la jeune femme par le biais du visage stupéfait de Brody, de celui en larmes de l'adjoint, ou du haut-le-coeur de Hooper. Mais les plans de réaction n'ont pas tous vocation à se substituer aux images de l'horreur : beaucoup sont articulés à des images explicites. Et c'est sans compter les plans qui montrent le visage des victimes (la jeune femme, Quint sur le bateau) durant les attaques. On remarque, en outre, qu'ils ne se ressemblent pas nécessairement : il y a différentes manières de représenter l'effroi. On pourra demander aux élèves de dresser la liste de tous ces visages terrifiés, pour ensuite analyser en détail leur expression. Comment figure-t-on la peur sur un visage ? Le cri vient tout de suite à l'esprit (ceux de la première victime, de l'enfant, de Quint, mais aussi la supplique de la mère sur la plage), mais la terreur silencieuse du fils de Brody, ou celle de Brody lui-même après que le requin lui a révélé sa gueule monumentale, ne sont-elles pas plus glaçantes encore ? Et que dire de l'effet produit deux fois par le cri «aquatique» de Hooper (quand il découvre le cadavre du pêcheur, puis quand le requin brise la cage) ? Enfin, on pourra analyser en détail la scène du récit de guerre de Quint, et la façon dont celle-ci articule à l'image les réactions de Hooper et Brody.

Requin blanc contre soleil jaune

L'opposition entre les deux mondes, celui des hommes et celui du monstre, se signale également dans l'usage très expressif que le film fait de la couleur: la frontière est aussi le lieu d'une opposition chromatique. Côté monstre, le monde bleu et froid de l'océan, qui boit les couleurs des éléments immersés (les jambes des nageurs battant aux yeux du requin). Côté hommes, un monde saturé de couleurs (costumes, maillots des baigneurs, accessoires de plage...). Le plan d'ensemble déjà évoqué, qui voit les premiers baigneurs du 4 juillet avancer timidement dans l'eau, oppose ainsi très significativement le fourmillement chamarré de la plage et le bleu étale de l'océan. On pourra aussi remarquer que les costumes des personnages principaux disent d'emblée quelque chose de leur personnalité. Le bleu très clair du jean et de la veste de Hooper, celui similaire de la chemise de Quint (recouverte d'une veste militaire qui, elle, rappelle son passé de soldat) font écho à leur passion de l'océan (dont on pourrait même trouver une ultime trace dans le bleu identique de leurs yeux), tandis que l'uniforme couleur beige de Brody, porté jusque sur la plage où il se confond avec le sable, dit quelque chose de sa condition de flic terrien qui n'envisage pas de se mouiller. De son côté, le maire est affublé de costumes criards venus souligner jusqu'à la bouffonnerie la comédie sociale qu'il s'applique à faire jouer à ses administrés: il semble proprement déguisé. D'une manière générale, on peut isoler quelques couleurs à l'importance significative:



● Jaune

Le jaune est partout à Amity. C'est le jaune du soleil évidemment, emblème d'une station balnéaire qui vit de ses bonnes grâces, ainsi que le rappelle l'inquiétude constante du maire au sujet de la saison touristique. Le soleil qui indispose Brody au réveil semble avoir déteint sur la maison elle-même. Rideaux, cendrier au bord du lit, motifs du papier peint, ustensiles de cuisine: l'intérieur est envahi de cette couleur qui est aussi celle du pick-up au volant duquel le shérif part travailler. «Amity Island welcomes you», dit le panneau gigantesque qu'il croise en chemin et qui a vocation à accueillir les touristes. Le cadre du panneau, le matelas pneumatique de la jeune femme, la coque du bateau qui vogue au loin derrière elle, et bien sûr ce soleil ridicule, affublé de lunettes de soleil et du même sourire emmellié que la baigneuse: le jaune est la couleur publicitaire d'Amity, l'éclat artificiel de son innocence. Cette innocence finira noyée dans le sang. C'est en effet sur le même matelas jaune que le petit Alex Kintner sera dévoré sous les yeux de la foule. Le jaune est ici la couleur des victimes. Outre le matelas, c'est celle du polo que porte le maître du chien disparu, et c'est surtout celle du chapeau de la mère d'Alex, battu par le vent quand elle appelle en vain son fils, comme le matelas éventré sera, au plan suivant, battu par des vagues mêlées de sang. Et, significativement, le jaune sera aussi la couleur des barils avec lesquels Brody, Hooper et Quint harponneront le requin – c'est Amity qui contre-attaque et s'efforce d'arracher le requin aux fonds obscurs où il semblait devoir engloutir la ville toute entière.

● Noir

Car si le monstre est un requin *blanc*, le noir est bien sa couleur, celle d'un pur agent de mort. C'est ce que vient signifier l'aileron grossièrement peint par les vandales sur la pancarte touristique: l'aileron y est avant tout une tache d'encre dans l'image, une radicale souillure chromatique sur la palette innocente d'Amity, un trou noir venu boire la lumière de l'image. La tenue de deuil de la mère d'Alex vient jouer le même rôle dans la scène où la communauté et Brody lui-même se réjouissent de la capture du requin-tigre. Face aux rayures pastel obscènes de la tenue du maire, ce noir-là vient rappeler ce qu'aucun panneau publicitaire ne peut désormais masquer: un enfant est mort, et avec lui l'innocence d'Amity. Obscurcis par la voilette noire de la mère qui flotte au vent comme plus tôt son chapeau, les figurants derrière portent un pull et un ciré jaunes... Plus tard, Quint évoque les yeux noirs, sans vie, du requin («des yeux de poupée»), qui roulent et deviennent blancs au moment de tuer. Le monde du requin (qui est moins blanc que gris) est en noir et blanc: c'est la fin de la couleur. Au début de la scène du 4 juillet, un journaliste dépêché sur les lieux (et joué par Peter Benchley, l'auteur du roman) résume ainsi la situation: «Ces derniers jours, un nuage est apparu au-dessus de cette magnifique station balnéaire. Un nuage en forme de requin meurtrier.»

● Rouge

«*Blood!*» hurlent les enfants dans l'eau quand les mâchoires du requin se referment sur Alex Kintner. Le rouge, bien sûr, c'est le sang, et c'est une couleur privilégiée sur la palette du cinéma d'épouvante. Et là aussi, c'est une couleur qui vient troubler une harmonie, empêcher une autre couleur. Le rouge du sang n'existe jamais seul ici, sauf peut-être quand le fils ainé de Brody brandit fièrement sa petite blessure dans la cuisine (mais le sang est aussitôt rincé par l'eau du robinet). Il n'existe que comme une couleur invasive, une nappe de rouge qui s'étend dans le bleu et transforme l'eau, si bien que c'est moins le rouge qui effraie que ce phénomène de dilution/contamination. Ainsi du sang répandu par les appâts, quand les pêcheurs trop nombreux quittent le port d'Amity. Quand l'*Orca*, à son tour, part en mer, un fondu enchaîné prémonitoire noie l'image dans le rouge – là encore, l'océan rougi par le sang des appâts. Et bien sûr, il y a ce rouge qui surgit comme une fontaine du matelas de l'enfant et, plus loin, de la bouche de Quint avant de colorer l'eau autour. Quelques minutes avant de mourir, l'enfant s'élançait sur son matelas avec un maillot rouge, horriblement prémonitoire. Après la mort, sur le rivage, le jaune du matelas, le bleu de l'eau et le rouge du sang se mêleront en un même tableau terne. ■



1



5



2



6



3



7



4



8

Séquence Le matelas jaune

La scène de l'attaque du petit Alex Kintner a marqué les esprits. Elle est particulièrement éprouvante: Spielberg y montre frontalement la mort atroce d'un enfant. Mais si ces quelques secondes font un tel effet, c'est d'abord parce qu'elles constituent l'acmé d'une construction extrêmement rigoureuse, portant à son maximum l'art de la direction de spectateur.

● Un buffet

La séquence s'ouvre sur un plan d'apparence anodine: une dame très enrobée entre dans l'eau, tandis qu'un enfant en sort pour quémander à sa mère le droit de se baigner encore un peu [1, 2]. Autour se répand la rumeur typique des plages, l'été: clapotis des jeux dans l'eau, discussions mêlées, petite musique dans le fond. Rien que de très banal, sauf que le spectateur a été conditionné par la séquence précédente, qui a vu le maire refuser à Brody la fermeture des plages. Brody arguait que laisser les plages ouvertes revenait à offrir un «buffet» au requin, et le maire évoquait en retour la panique collective que susciterait le seul mot «requin» parmi les baigneurs – «c'est psychologique», disait-il. Cet effet psychologique se reporte sur le spectateur, condamné à reconnaître le «buffet» annoncé par Brody dans ces images de baigneurs insouciants, et à entendre un horrible présage dans l'inquiétude ordinaire d'une mère qui restreint le temps de baignade de son fils. Passant d'un baigneur à l'autre, la caméra oblige ainsi le spectateur à se demander si elle est en train de lui désigner une prochaine victime. Ce travelling très fluide, qui nous a fait passer de la dame à l'enfant et de l'enfant aux cabines, se fige pour nous montrer Brody, lui-même figé par

son anxiété au premier plan, fixant la mer tandis que sa femme, derrière, fait la conversation [3]. La position de Brody dans le cadre l'extracte du contexte, donnant presque l'impression qu'il occupe moins l'espace de la plage que celui du spectateur, avec lequel, de fait, il partage un secret: il est en proie au même suspense. Le plan suivant (un plan large sur la mer, depuis le sable) s'apparente à un plan subjectif. Dans les yeux de Brody, comme dans ceux du spectateur, la femme ici minuscule dans l'océan immense est perçue comme une proie pour le requin, et la distance augmente le sentiment d'impuissance [4]. Selon le même principe que pour le premier plan, la caméra se déplace presque immédiatement pour suivre un autre personnage: le maître du chien, qui jette le bâton à l'eau. Le montage ici s'accélère, pour montrer deux entrées dans l'eau, celle du chien, et celle de l'enfant au matelas, dont le retour dans le cadre redouble pour le spectateur le sentiment que celui-ci est peut-être désigné comme future victime. S'ouvre ici une parenthèse aussi courte qu'inquiétante: Spielberg monte trois plans similaires, montrant le chien, la dame et l'enfant, isolés dans l'eau (et donc dans le territoire du monstre), via l'utilisation d'une longue focale [5]. L'impression est d'autant plus forte que les bruits de la plage ont disparu – on n'entend plus que les clapotis de l'eau. Tous trois semblent s'être éloignés dans une autre dimension.

● L'angoisse de Brody

Le deuxième temps de la séquence se resserre sur Brody, en jouant de manière graduelle avec son point de vue pour mettre en scène son inquiétude. D'abord, Spielberg alterne des plans plus ou moins rapprochés de Brody et des plans subjectifs (dont l'échelle, là aussi, varie) qui nous font retrouver, à travers ses yeux, la dame du début. Il use ici de ce que l'on appelle un «raccord masque»: un figurant passe devant la caméra autant de fois qu'il



9



13



10



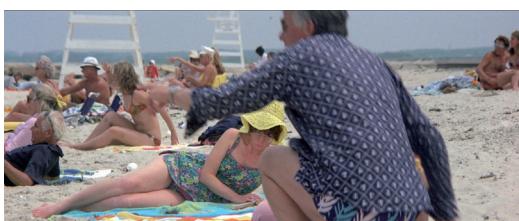
14



11



15



12



16

y a de coupes dans le montage, ou bien pour nous rapprocher progressivement de Brody, ou bien pour alterner entre Brody et le contrechamp de l'océan [6]. L'anxiété de Brody devient alors, plus que la menace du requin, le sujet de la scène. Moyen habile pour Spielberg d'apaiser perversement l'angoisse qu'il avait communiquée d'emblée au spectateur. Paradoxalement, c'est en nous rapprochant de Brody que la scène nous éloigne, provisoirement, de son inquiétude: et si Brody s'inquiétait trop? Quand un administré vient le solliciter pour un banal problème de stationnement, Brody continue de regarder l'océan par-dessus son épaule et Spielberg utilise pour le contrechamp un effet optique (une lentille bifocale permettant de faire le point aussi bien sur l'homme à l'avant-plan que sur l'océan dans le lointain) venu souligner la persistance de l'obsession du shérif [7]. Dans l'eau, une fille hurle, faisant bondir Brody, mais c'est de nouveau une fausse alerte (plus tôt, il avait pris un vieux nageur pour le requin). Acceptant, à la demande de sa femme, que ses enfants se baignent, Brody lui-même semble douter du bienfondé de son extrême vigilance – mais quand Spielberg filme les garçons se jetant à l'eau, le point est fait sur le petit Alex en fond de plan sur son matelas, et cette insistance sur l'enfant ne peut qu'inquiéter le spectateur [8]. Néanmoins, ce deuxième temps de la séquence se clôt sur l'idée que Brody, en effet, s'inquiète peut-être pour rien: c'est ce que sa femme lui suggère, et le shérif semble se décider à se détendre tandis qu'elle lui masse les épaules.

● «Avez-vous vu ça?»

Ayant fait retomber la tension, Spielberg nous éloigne alors de Brody, filmant l'océan loin de sa vigilance. Un signe cette fois bien réel de la présence du requin apparaît hors de la vue du shérif: le bâton flottant sur l'eau, figurant la disparition du chien que son maître appelle en vain [9]. La séquence s'accélère brutalement

tandis que, passée sous l'eau, la caméra nous fait basculer dans le point de vue du requin (signalé par le thème musical de John Williams), qui fond en un éclair sur sa proie [10]. Le calvaire très bref de l'enfant est filmé de loin, depuis la plage, avec un plan identique à celui qui avait vu le groupe d'enfants entrer dans l'eau quelques instants plus tôt [11]. Sur la plage, un homme se lève: «Avez-vous vu ça?» Beaucoup, en effet, ont vu l'horreur, sauf deux: la mère de l'enfant qui, au milieu de ce plan, continue sa lecture sans se soucier du tumulte [12]; Brody, qui a provisoirement disparu du montage. Celui-ci, après qu'un ultime plan sous-marin nous montre l'enfant rejoignant le fond d'une eau pleine de son sang, est ramené abruptement au premier plan par le biais d'un effet optique vertigineux [*cf. encadré «L'effet Vertigo»*] [13]. La conclusion de la séquence joue, encore une fois, sur une brutale rupture de rythme. Dans un premier temps, le montage s'accélère tandis que les vacanciers se ruent à l'eau pour en sortir les enfants: c'est une suite de plans saturés, aussi bien à l'image (les figurants nombreux qui s'agitent dans le cadre) qu'au son (les cris, les remous de l'eau, les cordes agressives de la musique) [14]. Puis l'image et la bande sonore sevident, tandis que la mère de la victime s'extract de la foule pour appeler son fils en vain. Devenu un portrait de la mère, le plan redouble l'horreur de son drame en nous révélant son âge avancé. Difficile, pour le spectateur, de ne pas songer que cette mère isolée (le père de l'enfant est introuvable dans la scène) n'aura pas d'autre enfant. Son isolement dans le plan dit la solitude effroyable à quoi vient de la condamner l'attaque du requin [15]. L'ultime plan n'est pas moins glaçant, qui, montrant le matelas éventré sur le rivage, figure par métonymie le cadavre de l'enfant [16]. Hormis le bruit de l'eau, tous les autres sons ont disparu, donnant l'impression que la plage a été déserte et que le fantôme de l'enfant restera pour l'éternité prisonnier du roulis des vagues. ■



Bande son Le monde du silence?

Mi, fa, mi, fa... ces deux notes, répétées crescendo, ont fait de la partition composée par John Williams pour *Les Dents de la mer* l'une des musiques les plus célèbres de l'histoire du cinéma. La force de ce thème doit, précisément, à sa proverbiale simplicité, à l'instar des cordes stridentes retenues par Bernard Herrmann pour *Psychose* (qu'évoque ici la scène où Hooper découvre le cadavre du pêcheur), ou des quelques notes de piano signifiant la présence du tueur masqué d'*Halloween*. De fait, ce motif a la même fonction que ceux des films d'Hitchcock et de Carpenter. Il s'agit moins d'accompagner les événements de l'image que de figurer ce qui y manque – lame tranchant la chair (*Psychose*), monstre rendu invisible par l'adoption de son point de vue (*Halloween* et *Les Dents de la mer*). Mais au-delà de ce thème, c'est toute la bande sonore des *Dents de la mer*, silences compris, qui travaille en profondeur les impressions du spectateur.

● Terreur et fascination

Car si la partition de John Williams (qui deviendra dès lors le compositeur attitré de Spielberg, et signera deux ans plus tard la bande originale tout aussi célèbre de *Star Wars*) s'emploie pour une part à donner corps au requin, elle n'oublie pas d'accompagner les émotions traversées par les différents protagonistes. On peut noter ainsi comment la fragilité de Brody est mise à jour par l'enchaînement des cuivres funestes redoublant sa confrontation avec la mère en deuil, et du piano cristallin déposé sur le moment partagé avec son jeune fils. La tendresse soulignée par le piano ne vient pas effacer la gravité qui a précédé : le cor utilisé à l'arrivée de la mère éploreade continue de résonner dans le fond, signe d'une culpabilité persistante que le réconfort familial ne suffit pas à apaiser. Il faut évoquer aussi la partition qui accompagne la seconde partie du film, puisant dans le registre symphonique hollywoodien du film d'aventures pour ses scènes en mer. La scène qui fait apparaître enfin le requin aux yeux des trois hommes (après son surgissement sous les seuls yeux de Brody) est ainsi décomposée en trois temps. D'abord le thème du requin, construit autour des deux fameuses notes de violoncelle, venu signifier l'effroi des personnages tandis que l'aile de requin se rapproche. Quand le squale longe le bateau, une harpe et des violons aériens disent l'émerveillement qui succède à la peur devant le prodige de la nature. Immédiatement après, la partition s'accélère au gré de violons *staccato*, voués à scandaler les gestes des chasseurs s'organisant sans délai pour attraper leur proie. Cet entrelacement d'émotions à la vue du requin est une constante, dans un film qui fait de son monstre un objet de terreur autant

que de fascination. Lors de la première attaque, les plans de la nageuse vue de l'œil du requin sont, déjà, soutenus par une harpe et quelques notes de piano qui transforment l'océan en un lieu quasi-féérique – c'est le même genre d'atmosphère qui baignera la sortie en mer nocturne de Brody et Hooper. Le surgissement du thème principal (qui couve sous la féerie via le violoncelle), avec ses notes percussives, n'en sera que plus violent.

● Donner corps

Ce thème (qu'on dit inspiré notamment de l'ouverture du *Sacre du printemps* de Stravinsky) est donc un autre moyen de montrer le requin sans le montrer. Les notes graves, glissant (comme le requin dans l'eau) avec l'archer du violoncelle ou bien violemment martelées au moment des attaques, viennent du fond de la gamme comme pour rappeler que c'est l'idée même des profondeurs qui nous terrifie à travers le requin – significativement, sa mort laisse place, au bout du film, à des cordes et des cuivres joués très haut, comme en signe d'élévation. En outre, leur rythmique répétitive signe la nature obsessionnelle, pulsionnelle, du monstre : celle d'une machine inarrêtable. D'ailleurs, on pourrait presque entendre dans cette mécanique sonore quelque chose comme le rythme cardiaque de la bête. Il s'agit donc bien, littéralement, de donner corps au requin par la musique, comme Bernard Herrmann avait donné corps quinze ans plus tôt, avec un thème étonnamment proche, à un essaim d'abeilles géantes pour *L'Île mystérieuse* de Cy Endfield. Les variations du rythme complètent cet effet de présence, octroyant à la musique un rôle proprement cinématique : le crescendo est signe que le monstre se rapproche de sa victime. De même que la disparition soudaine du thème signifie celle, tout aussi provisoire, du requin. À ce titre, la puissance de la musique composée par John Williams tient en grande partie à son articulation avec le silence.

● Un contrepoint morbide

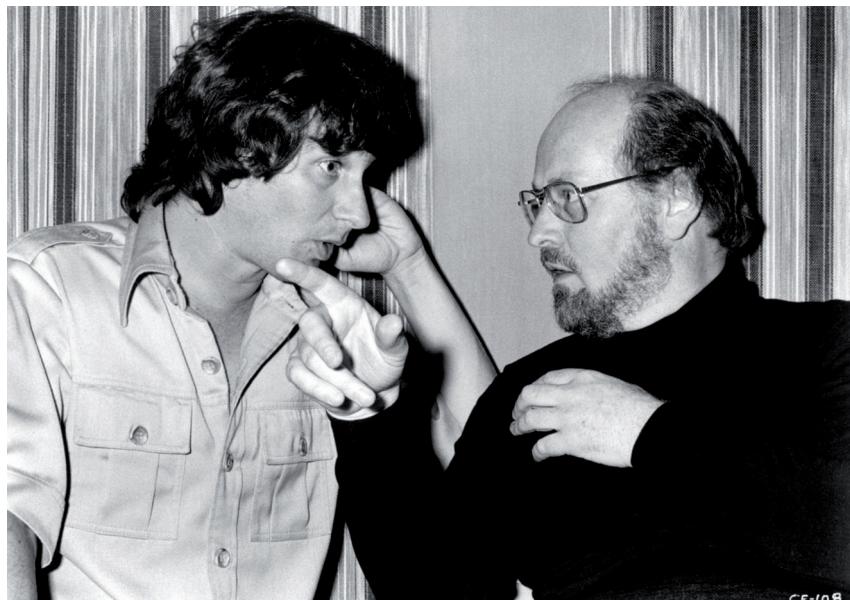
Cela vaut plus largement : la hantise générée par ce motif est en vérité découpée par la dynamique instaurée entre le thème et d'autres motifs musicaux, mais aussi avec toutes sortes de manifestations sonores, et, donc, avec le silence. On notera par exemple l'ironie glaçante générée à plusieurs reprises par la confrontation entre le thème du requin et diverses musiques diégétiques ou extra-diégétiques¹. Ainsi de l'air d'harmonica

1 La musique «diégétique» provient de l'univers fictionnel du film. Elle est donc entendue par les personnages, à l'inverse de la musique «extra-diégétique» (ou «musique de fosse»), dont la source est extérieure au monde du film.

joué sur la plage qui succède, à l'ouverture, au thème lugubre et sous-marin du générique, ou encore de la musique allègre crachée par un poste de radio sur la plage avant la mort du petit Alex. De même que le clavecin et le cor utilisés par John Williams pour le déferlement du 4 juillet, selon une inspiration étrangement baroque, soulignent jusqu'au comique l'invraisemblable insouciance des touristes, comme ridiculisée de l'intérieur de la partition par la présence d'un violoncelle rappelant au spectateur que la menace rôde toujours. Le motif atonal du requin apparaît ainsi comme un contre-point morbide aux joies insouciantes de l'été. Et c'est à peu près la même fonction que revêt le grincement strident des ongles de Quint sur le tableau d'écolier : un rappel malaisant du danger qui couve. Ce bruit très pénible ne fait pas seulement écho au thème du requin, il nous rappelle aussi que le film fourmille de ces petits détails sonores significatifs et finement articulés à la partition. La musique, en effet, se prolonge dans toutes sortes de petites notifications réalistes, comme la cloche qui tinte sur la bouée à laquelle s'agrippe la première victime. Ou bien sûr, de manière plus marquante encore, dans les clapotis produits par les mouvements des baigneurs, avant ou pendant les attaques. Dans un film qui fait de l'océan un monde de cauchemar, le seul son de l'eau devient motif de terreur.

● Un monstre muet

Mais l'eau est surtout, par nature, le «monde du silence». Le territoire fantastique du requin est figuré d'emblée, avant même la première image, par ce paysage de sons étouffés propres à la vie sous-marine, qui seraient ici le pendant des hululements de forêts de contes et autres grincements de maisons hantées. Dans la scène qui voit la cage de Hooper attaquée par le requin, la terreur vient pour une bonne part de cette emprise du monde sous-marin sur les sons, à commencer par les cris de Hooper, transformés en gargoillages grotesques. Le roman de Peter Benchley a d'ailleurs failli s'appeler «*Stillness in the Water*» (littéralement : le calme dans l'eau) ou encore «*The Silence of the Deep*» (le silence des abysses). Or le film fait, d'une manière plus générale, un usage très subtil du silence. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un véritable silence, plutôt d'une radicale raréfaction du son. À deux reprises, Spielberg fait s'enchaîner la brutalité très sonore des attaques et de brusques moments de calme. Après la mort de la jeune fille, ou quand cesse l'agitation après la mort d'Alex, la musique disparaît soudainement pour ne laisser plus entendre que les remous affreusement tranquilles de l'eau – la bande sonore, tout en ruptures, est à ce titre aussi tranchante que les dents du squale. Cette disparition produit un effet métaphorique : c'est l'idée même de la disparition (celle de la victime, effacée dans l'eau) qui glace le sang. Il faut remarquer aussi que Spielberg a choisi de priver de musique l'attaque la plus effroyable du film. Quand Quint est dévoré sur le pont de son bateau, l'acharnement mécanique du requin est traduit par le réalisme pétrifiant de l'environnement sonore : eau battue par les mâchoires de la bête, cacophonie des objets glissant en même temps que le corps de Quint, craquements des os broyés. Enfin, il faut rappeler que le silence le plus horrifique du film est, bien entendu, celui du requin lui-même, et de sa gueule mortelle qui reste affreusement muette – sinon quand, enfin vaincu, elle explose dans une détonation d'autant plus cathartique pour le spectateur. ■



Steven Spielberg et John Williams © D.R.

● L'«effet Vertigo»

Au gré de l'étude de la scène montrant la mort d'Alex Kintner [cf. Analyse de séquence], on pourra se pencher sur l'étrange effet optique obtenu par Spielberg au moment de filmer la réaction de Brody face au drame. Comment cet effet est-il obtenu ? Que permet-il de signifier à cet instant précis du film ? Spielberg s'approprie ici une technique mise au point par Hitchcock dans *Sueurs froides*, pour figurer l'extrême vertige ressenti par son personnage au moment de gravir un escalier en colimaçon. D'où le nom d'«effet Vertigo» (selon le titre original du film) parfois donné à cet effet, qu'on appelle aussi «travelling contrarié» ou «travelling compensé». Il s'agit, en effet, de cumuler deux mouvements opposés dans leur principe : un déplacement de la caméra (travelling) et une variation de la distance focale (zoom). Soit un travelling avant associé à un zoom arrière, ou l'inverse. Le résultat obtenu, bel et bien vertigineux, consiste en une déformation soudaine des perspectives : le décor paraît bouger alors que chaque chose reste à sa place. Depuis Hitchcock, qui a également utilisé ce procédé dans *Psychose* et *Pas de printemps pour Marnie*, beaucoup de cinéastes se sont approprié ce trucage, de Truffaut (*Fahrenheit 451*) à Mathieu Kassovitz (*La Haine*), en passant par Scorsese (*Les Affranchis*)¹. Plus qu'un simple hommage à l'un des maîtres de Spielberg, l'effet s'intègre ici idéalement à la logique de la scène. Brody, dont le regard était focalisé nerveusement sur l'océan depuis le début de la séquence, avait un peu relâché son attention : l'effet souligne alors la façon dont la vision d'horreur de l'enfant supplicié propulse son regard vers la scène du crime.

¹ Pour un aperçu de ces quelques plans célèbres, on pourra visionner ce montage : <https://vimeo.com/84548119>

Contexte

Un film charnière

«Avec *Les Dents de la mer*, les bénéfices de l'année 1975 furent les plus hauts jamais enregistrés à Hollywood. Cette année-là marqua clairement la fin d'une époque, et le début d'une autre.»¹ Ainsi que le rappelle Peter Biskind dans l'ouvrage qu'il a consacré au cinéma américain des années 1970, l'immense succès des *Dents de la mer* fut le levier d'un bouleversement radical du modèle économique hollywoodien, qui devait refermer pour de bon la parenthèse enchantée du «Nouvel Hollywood». Pour beaucoup de cinéphiles, le cinéma de Spielberg resterait longtemps entaché de ce crime originel : avoir été, plus ou moins malgré lui, le fossoyeur d'une décennie de liberté créative dont il fut le produit aux côtés de Coppola, Scorsese ou Cimino. «*Les Dents de la mer*, déplore Peter Bogdanovich, critique et cinéaste cité par Biskind, a signé l'arrêt de mort des films artistiques, à petits budgets. Ils ont tout simplement oublié comment les faire. Cela ne les a d'ailleurs plus intéressés.»

● Naissance du blockbuster

L'une des raisons qui avait convaincu les studios, dès la fin des années 1960, de donner une liberté inédite à cette génération de cinéastes nourris au lait de la politique des auteurs, était la concurrence pressante de la télévision. Or Universal, au moment de distribuer *Les Dents de la mer*, devait judicieusement retourner cet obstacle à son profit. Convaincu du potentiel du film après les premières projections publiques, le studio dépensa 700 000 dollars pour inonder les petits écrans de spots publicitaires. La pratique, inhabituelle, allait dès lors devenir la règle, entraînant une augmentation radicale des budgets de promotion des films – et condamnant en partie les projets jugés risqués. Il s'agit désormais de mener une véritable guerre éclair avec les armes du marketing, pour générer des profits aussi colossaux que rapides. Le terme «blockbuster», qui désigne dès lors ces superproductions aussi coûteuses que rentables, ne vient pas pour rien du jargon militaire : il qualifiait à l'origine une bombe utilisée par la Royal Air Force durant la Seconde Guerre mondiale, capable de détruire un pâté de maisons. Ainsi, outre les sommes monstrueuses (près d'un tiers du budget) dépensées pour la publicité du film, Universal adapte aussi sa politique de diffusion, en s'inspirant de la stratégie adoptée trois ans plus tôt par la Paramount pour *Le Parrain*. Traditionnellement, la sortie des films se déployait de manière progressive, les copies circulant petit à petit depuis les plus grandes villes du pays jusqu'aux plus petites. *Les Dents de la mer*, lui, entame d'emblée sa carrière dans plus de 400 salles. Manière, là encore, de contourner les effets imprévisibles de la critique et du bouche-à-oreille. Vendu comme un événement immanquable et soutenu par une gamme de produits dérivés (serviettes de plages, bouées et même crèmes glacées), le film rembourse ses coûts de production en à peine trois jours. Autre nouveauté : le choix de sortir le film à l'approche de l'été, saison perçue jusque-là comme peu rentable pour le cinéma. L'intuition d'Universal s'appuie sur un renouvellement des pratiques : le jeune public visé par la promotion du film est celui qui écume désormais les centres commerciaux et leurs multiplexes, dont la croissance est exponentielle depuis le milieu des années 1960. Deux ans plus tard, *Star Wars* de George Lucas entérinera ces noces du cinéma et de la grande distribution en consacrant le merchandising comme un poste clé de la production de films à gros budget. Cette nouvelle ère hollywoodienne offrira aux producteurs de reprendre définitivement le pouvoir sur les auteurs. «Spielberg, constate Biskind, devint ainsi en quelque sorte le Cheval de Troie dont les studios se servirent pour reprendre le pouvoir.»

«Spielberg devint ainsi en quelque sorte le Cheval de Troie dont les studios se servirent pour reprendre le pouvoir.»
• Peter Biskind



© D.R.

● Un film réactionnaire ?

Ce renouvellement de la stratégie des studios accompagne une mutation de plus grande ampleur. La guerre du Vietnam est terminée, la contre-culture voit brûler ses derniers feux, et l'Amérique se prépare à la restauration culturelle des années Reagan. La décennie écoulée a vu le cinéma de genre dresser le portrait désespéré d'un pays malade et irréconciliable : de *La Nuit des morts-vivants* de George Romero (1968) au *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper en 1974, la communauté semblait perdue, condamnée par des monstres qui lui renvoyaient l'image de son propre chaos. *Les Dents de la mer*, avec son requin finalement vaincu par un homme ordinaire, fut perçu par certains critiques comme un récit réactionnaire, dans la lignée de ces films catastrophes (*La Tour infernale* en 1974, *L'Aventure du Poséidon* deux ans plus tôt), visant à faire du public un «collectif de trouille» uni par le «désir d'en finir avec l'horreur, désir du retour à la normale»². En finir, en somme, avec la libération des mœurs des années 1960 et 1970. Cette lecture paraît aujourd'hui bien excessive, tant Spielberg, certes peu familier de la contre-culture, y semble mû moins par le désir de ressouder la communauté que par un élan volontiers misanthrope et surtout moins normatif qu'on n'a voulu le voir : aucune image ici, au moment de conclure, du retour héroïque de Brody parmi la communauté et sa famille. Deux ans plus tard, *Rencontres du troisième type* raconte l'histoire d'un autre homme ordinaire, abandonnant sa famille sans un regard pour rejoindre des extra-terrestres – et la suite de l'œuvre de Spielberg a prouvé que la famille est chez lui un motif bien peu confortable. Au fond,

1 Peter Biskind, *op.cit.*, p. 303. Les deux citations suivantes sont extraites du même ouvrage (p. 273 et 301).

2 Pascal Bonitzer, Serge Daney, «*Jaws : L'écran du fantasme*», *Cahiers du cinéma* n°265, mars-avril 1976.

de la rançon promise par la mère du petit Alex au personnage de Quint, aventurier guidant le shérif dans un monde sauvage au-delà des frontières de la communauté, *Les Dents de la mer* évoque beaucoup plus un western classique (où le requin aurait remplacé les Indiens) que les récits purgatifs du type *La Tour infernale*.

● De la série B à la superproduction

Il rappelle surtout ces films de monstres qui firent les grandes heures de la série B puis du cinéma d'exploitation. À sa sortie, la critique américaine n'a pas manqué de constater qu'il n'y avait là rien d'autre, sur le principe, qu'une déclinaison très dispendieuse de *L'Étrange créature du lac noir* (Jack Arnold, 1954) ou des productions fauchées de Roger Corman, comme *La Créature de la mer hantée* (1961). La sortie estivale du film confirme qu'au fond, Universal n'a fait qu'appliquer les recettes de ces films à petits budgets habituellement réservés aux *drive-ins*. Les séries B sont devenues des séries A: c'est peut-être le bouleversement esthétique majeur de cette nouvelle ère des blockbusters, confirmé par Spielberg avec les succès d'*Indiana Jones* ou *Jurassic Park*, qui puissent à leur tour dans les *serials* ou les films de monstres de son enfance. C'est la naissance des franchises (à commencer par celle des *Dents de la mer*, qui donnera lieu à trois suites) et des «recettes» déclinées sans fin (en 2016, *Instinct de survie* de Jaume Collet-Serra prouve que le film de Spielberg reste une référence régulièrement plagiée), que les années 1980 théorisent sous le vocable de «*high concept*» – soit la capacité d'un script d'être réduit à un *pitch* d'une ligne ou deux. Comme un juste retour des choses, le cinéma d'exploitation a fait fructifier le succès des *Dents de la mer*: en 1978, Roger Corman produit *Piranhas*, déclinaison volontiers parodique du film dont le réalisateur, le talentueux Joe Dante, devait ensuite se voir produire... Spielberg. Et à près de 90 ans, en 2010, Corman produit encore un *Sharktopus* centré autour d'une créature mi-requin mi-pieuvre...

● L'implosion du blockbuster?

L'ère initiée par *Les Dents de la mer* et *Star Wars* arrive peut-être à son terme. C'était en tout cas, en 2013, le sentiment de Spielberg et Lucas eux-mêmes, prédisant une «implosion» de l'industrie sous l'effet de l'inflation toujours grandissante des coûts de production, qui condamne les studios à décliner *ad nauseam* des recettes standardisées fermant toujours plus la porte aux ambitions artistiques. Spielberg ne doit qu'à son statut d'avoir pu produire un film aussi exigeant que *Lincoln* (2012). On pourrait trouver pareille inquiétude un peu ironique, mais ce serait oublier que s'il est considéré comme le premier des blockbusters, *Les Dents de la mer* n'en fut pas moins élaboré (et même à demi improvisé) par un jeune auteur alors beaucoup plus libre que ne le sont actuellement les réalisateurs interchangeables de films de super-héros. ■



© D.R.

● Pastiche et parodies

Il est un bon moyen de mesurer l'impact culturel d'une œuvre: c'est de dénombrer les citations, notamment parodiques, que d'autres en ont fait. Rien ne dit mieux la place des *Dents de la mer* dans la culture populaire qu'un rapide tour d'horizon sur Google. Il suffit de taper les mots-clés «*Jaws*» et «*Parody*» pour voir apparaître toute une mosaïque de pastiches de la célèbre affiche du film. Et le cinéma, évidemment, n'est pas en reste. Spielberg fut d'ailleurs le premier à se parodier: l'ouverture de *1941*, tourné trois ans plus tard, est une reprise comique de celle des *Dents de la mer* – une fille se baigne la nuit au son du thème de John Williams, mais c'est un sous-marin qui surgit plutôt qu'un requin. En 1980, *Y a-t-il un pilote dans l'avion?* (Jim Abrahams, David et Jerry Zucker) fait presque de même, remplaçant l'aileron du requin par celui d'un Boeing, parmi les nuages. En 1989, dans *Retour vers le futur 2* (produit par Spielberg), Robert Zemeckis imagine un futur où l'on projette *Jaws 19*. Plus surprenant, en 1978, Jacques Tati intègre aux *Vacances de monsieur Hulot*, tourné 25 ans plus tôt, un gag supplémentaire inspiré par le film de Spielberg – cassée en deux, la barque de Hulot prend l'apparence d'un requin et fait fuir les baigneurs. Encore plus incongru, la même année, le président Jimmy Carter est pris en photo dans une situation embarrassante, luttant, sur une barque, avec un lapin des marais. Tourné en dérision par la presse, l'épisode se voit illustré dans les pages du *Washington Post* par un pastiche de l'affiche de *Jaws*, rebaptisé pour l'occasion «*Paws*», soit «les pattes»...

Figure

Monstres et compagnie

L'idée du roman qui a inspiré *Les Dents de la mer* est venue à son auteur à la lecture d'un article relatant la capture d'un requin blanc de deux tonnes au large de Long Island. Peter Benchley s'est également inspiré d'une série d'attaques célèbres, survenues dans le New Jersey en 1916. Le film lui-même distille quelques données factuelles au sujet de cet animal auquel il devait donner une funeste célébrité, dont se désolent aujourd'hui encore beaucoup de scientifiques. Car il va de soi que *Les Dents de la mer* n'a rien d'un documentaire : s'il a provoqué une telle terreur, c'est parce que le requin y est moins un animal qu'une créature proprement mythologique, un monstre abstrait destiné à réveiller des peurs archaïques. «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.

● Cauchemars collectifs

Les grands monstres de la littérature et du cinéma d'épouvante ont en commun d'être toujours plus que ce qu'ils sont : plus qu'un homme-loup réveillé par la pleine lune, plus qu'un gorille géant, plus qu'un requin tueur. Puissantes machines allégoriques, ces films «sont nos cauchemars collectifs», comme le rappelle le critique Robin Wood¹. Les monstres y sont autant de miroirs tendus au spectateur, ou bien pour circonscrire le territoire de ses angoisses et de ses fantasmes, ou bien pour débusquer le monstre en lui. «Le Monstre est l'ombre de la normalité» : la vogue des films de monstres initiés dans les années 1930 par le studio Universal (*Dracula*, *Frankenstein*, *Le Loup-garou...*) en est l'illustration exemplaire, qui interroge l'humanité du spectateur au prisme de la sidération suscitée par le monstre. Le monstre, agent de désordre, ne se définit qu'en relation avec la normalité qu'il vient bouleverser. Si bien qu'il y a envers lui autant de terreur que d'attraction : «L'effet et la fascination des films fantastiques passent essentiellement par la réalisation de notre souhait cauchemardesque de pulvériser les normes qui nous oppriment et que notre conditionnement social nous apprend à réverer.» Ce constat s'applique on ne peut mieux aux scènes du film de Spielberg où, après avoir décrit sous un jour volontiers repoussant la cohorte des touristes, celui-ci nous offre un point de vue sous-marin sur leur baignade. L'absence de musique signale qu'il ne s'agit pas de plans subjectifs du monstre, mais le spectateur ne s'en retrouve pas moins à sa place, invité à choisir une victime parmi les jambes qui s'agitent.

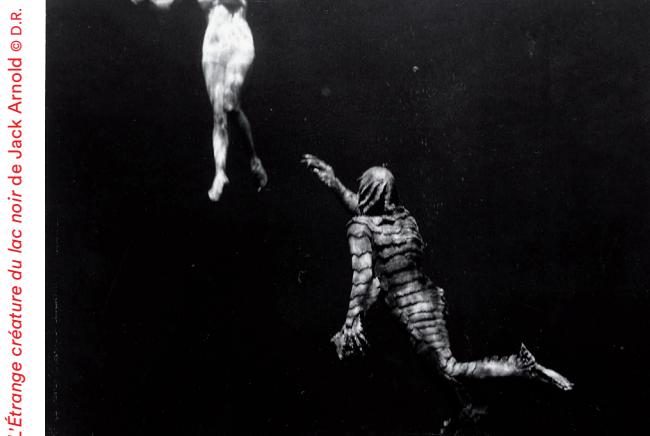
● Retour du refoulé

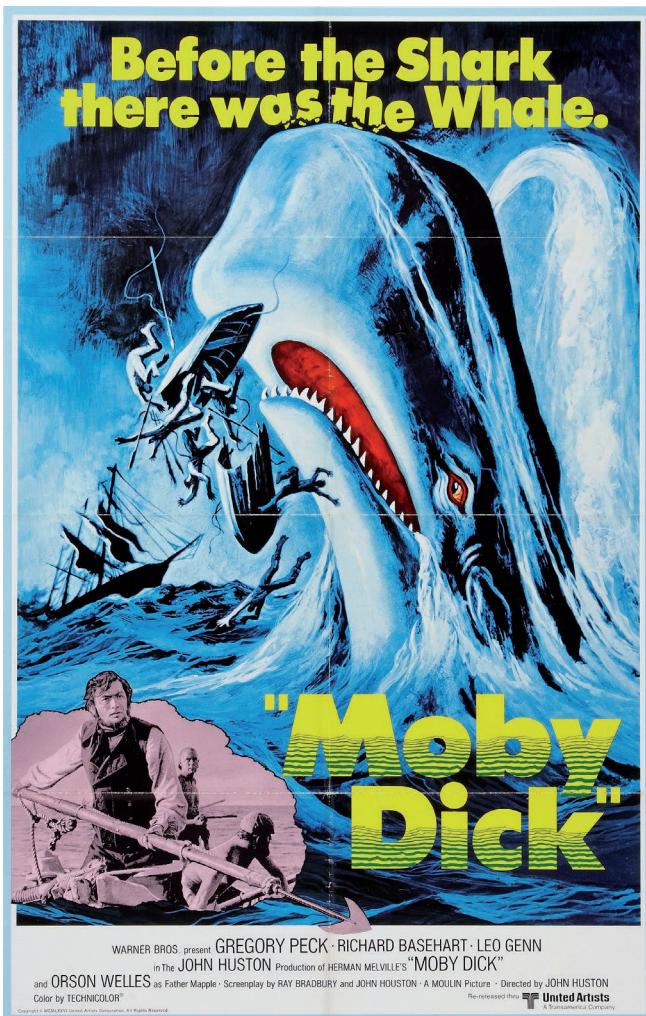
Cette fonction dévolue au monstre de mettre à sac l'ordre social s'applique particulièrement aux animaux monstrueux, de King Kong aux Oiseaux d'Hitchcock. Avec eux, c'est la nature qui fait retour. Que l'animal se venge de l'*hubris* de l'homme (ainsi tous les monstres réveillés dans les années 1950 par la bombe atomique, du japonais *Godzilla* aux fourmis géantes de l'américain *Des monstres attaquent la ville*), ou qu'il figure seulement le bouillon de pulsions enfouies sous le vernis de la civilisation, il surgit toujours comme une force archaïque, depuis des profondeurs que nous ne soupçonnions pas ou que nous avions feint d'ignorer. Et ce monde hors de notre vue (ou qu'on ne veut pas voir), c'est bien sûr aussi notre propre inconscient – le monstre, dit encore Robin Wood, c'est le «retour du refoulé». La nuit des contes, celle des films fantastiques, est avant tout celle-ci, dont la salle obscure du cinéma est l'idéale antichambre. Or le fond de l'océan est une autre nuit : c'est l'idée même de la pro-

fondeur, agissant naturellement comme un réservoir de peur. Il n'est donc pas surprenant que ce monde-là, qui est demeuré une énigme jusqu'au XX^e siècle, ait nourri une si riche mythologie. La baleine du livre de Jonas, le Léviathan du livre de Job, le kraken des légendes scandinaves, mais aussi les créatures décrites par Jules Verne (*Vingt mille lieues sous les mers*), Victor Hugo (*Les Travailleurs de la mer*) et bien sûr Herman Melville (*Moby Dick*) sont autant de visages d'une même peur – et autant d'aïeuls du grand blanc des *Dents de la mer*. Et si certains critiques américains ont reproché au film de Spielberg de n'être «rien de plus qu'un bon vieux film de monstres dans le style de *L'Étrange créature du lac noir*»², c'est en oubliant que le film de Jack Arnold (tourné en 1954 et produit lui aussi par Universal) était déjà une magnifique variation sur ce riche imaginaire des profondeurs. Le fond de l'eau (un lac ici, plutôt que l'océan) y était décrit comme un «autre monde», et Spielberg ne l'a pas oublié en ouvrant son propre film parmi ces profondeurs, filmées comme une ondoyante forêt de conte.

«(...) tout mal était pour ce fou d'Achab,
visiblement personnifié, et
devenait affrontable en Moby Dick.»

• Herman Melville, *Moby Dick*





© D.R.

● Culpabilité

Alors, de quoi, de quel refoulé ce requin muet aux yeux de poupées peut-il bien être l'allégorie? Sa fonction est aussi muette que lui, le film ne livre aucune piste explicite. Il les laisse donc toutes ouvertes, disponibles aux jeux de l'interprétation, auxquels il faut s'abandonner sans complexe – c'est l'un des plaisirs offerts par l'épouvante. Une première hypothèse consisterait à envisager le « retour du refoulé » dans sa pleine acception freudienne: le requin aurait à voir avec le sexe. Ce fut, de fait, le cas de beaucoup de ses prédecesseurs à Hollywood, de *King Kong* à *Alien*, en passant par les *Oiseaux*. Glosant à partir de la première attaque (qui vient interrompre de probables ébats), Pascal Bonitzer et Serge Daney³ ont vu dans le requin un agent de répression de la sexualité, ou du moins le symptôme d'une peur du sexe. Une peur masculine, et donc une peur des femmes: la gueule béante du requin, ce ne pouvait être que le mythique vagin denté. De fait, le film se prête en divers endroits à une telle interprétation. Avant d'être engloutie, la naïade du début se livre à un ballet aquatique qui fait dépasser sa jambe de l'eau à la manière de l'aileron fatal. Plus loin, à bord de l'*Orca*, l'exhibition des cicatrices associe clairement requins et femmes, quand Hooper désigne sur son torse le stigmate d'une affaire de cœur.

¹ Robin Wood, «Le retour du refoulé», repris dans Frank Lafond (dir.), *Cauchemars américains*, Éditions du CEFAL, 2003, p.16. Les citations suivantes sont extraites du même texte (p.18 et 19).

² John Baxter, *op.cit.*, p.142.

³ Pascal Bonitzer, Serge Daney, *op.cit.* À noter que le roman de Benchley se prête encore mieux à cette interprétation, puisque Hooper y a une aventure avec la femme de Brody, et finit dévoré.

Les abysses d'où le requin défie les trois hommes ne seraient-ils que ce continent noir de la féminité dont parlait Freud? On pourrait tout aussi bien retourner l'interprétation. Car Quint, le monument de virilité, le fou des requins, est lui-même associé au squale à plusieurs reprises. Son bateau, où Brody est accueilli au son des railleries machistes que Quint destine à sa femme, n'est-il pas orné d'une mâchoire qui le transforme en requin de bois et de ferraille? Et sa cale, où Brody est condamné à subir les mâles fanfaronnades des deux autres, n'est-elle pas un genre de ventre? D'autant que le sourire de Quint révèle qu'il lui manque une dent, comme il en manque une au requin depuis l'attaque du pêcheur. Et qu'il meurt lui aussi à cause d'une bouteille de plongée (qui, l'obligeant à lâcher prise, le précipite dans la gueule du monstre). Une autre piste d'interprétation invite à se pencher de nouveau sur l'opposition du monstre et de la civilisation. Quand Brody et Hooper essaient de convaincre le maire du danger encouru par les vacanciers, ce dernier ne se soucie que du panneau publicitaire vandalisé, signe qu'il ne se préoccupe que de la surface, quand le monstre guette depuis les profondeurs. Il n'est pas anodin, à ce sujet, que le récit soit centré autour du 4 juillet. Ici, le film rejoint un motif récurrent du cinéma américain des années 1970, et pas seulement parce que le comportement du maire ne peut qu'évoquer le scandale alors récent du Watergate. La fête nationale, c'est la surface publicitaire de l'*American way of life*, sous quoi couve en vérité une culpabilité destinée à ressurgir (en 1980, le très beau *Fog* de John Carpenter fera de cette idée son principe). Mais quelle serait alors cette culpabilité vouée à éclabousser l'insouciance estivale? Le récit de guerre de Quint livre peut-être une clé, en rappelant le péché originel qu'a tôt fait d'oublier cette civilisation des loisirs née dans les années 1950: la bombe d'Hiroshima. ■

«Un requin, ça a des yeux
sans vie, des yeux noirs,
comme des yeux de poupées.»
— Bart Quint

● Qui est le monstre?

Si Spielberg résume son film comme la lutte du « grand monstre contre monsieur Tout-le-monde », il faut tout de même remarquer que cet affrontement n'occupe qu'une petite part du film. On pourra à ce sujet se pencher avec les élèves sur la structure du film. Celui-ci est, comme on l'a vu, coupé en deux: une première partie sur terre, une seconde en mer. Or, dans la première, le véritable adversaire de Brody n'est pas le requin: c'est le maire, qui refuse de fermer les plages. Significativement, cette première partie se conclut d'ailleurs sur le visage défaït de ce dernier quand, enfin, il rend les armes en autorisant Brody à engager Quint [séq. 11]. La seconde partie commence quand les trois hommes embarquent sur le bateau de Quint. Or cette partie est elle-même coupée en deux, en vertu d'un mouvement d'inversion. Au milieu de l'expédition, la chasse au requin (menée par les trois hommes) mue en chasse à l'homme (menée par le requin). Et l'on remarquera que dans le premier temps, l'affrontement se joue beaucoup moins entre le requin et les hommes, qu'entre Quint et les deux autres. Cette analyse en détail permettra aux élèves de réaliser que le film, loin de se reposer sur son argument principal, multiplie en vérité les sources de tension pour impliquer le spectateur d'un bout à l'autre du récit.



Document Une comédie ?

Éminente critique américaine disparue en 2001, Pauline Kael est connue pour sa défense éclairée de la Nouvelle Vague française et des jeunes cinéastes du Nouvel Hollywood, dont elle accompagna l'essor avec ferveur. Elle fut notamment la première à défendre *Bonnie and Clyde*, dans les colonnes du *New Yorker*, à l'inverse de la majorité de ses collègues effrayés par la violence du film. Dans ce texte publié en 1976 et traduit pour un recueil français de ses écrits, Kael s'interroge sur l'évolution de la représentation du héros masculin. Au sujet des *Dents de la mer*, qu'elle définit avec enthousiasme comme «le film d'horreur le plus joyeusement pervers sans doute jamais réalisé», elle évoque un aspect rarement souligné : la part comique du film.

«(...) Même s'il recèle plus de piquant et d'électricité qu'un film de Woody Allen, sa drôlerie possède une qualité à la Woody Allen. Quand les trois protagonistes se retrouvent dans leur frêle embarcation, on a l'impression que Robert Shaw, le vieux chasseur de requins malveillant, est si viril qu'il pourrait massacrer tous les passagers, si viril qu'il en deviendrait meurtrier. Ses ennemis ne sont pas les requins, mais les hommes. Quand il commence à exhiber ses blessures, Richard Dreyfuss, le savant professeur, fait de même : il réplique, cicatrice pour cicatrice. Mais quand l'ichtyologue finit par ne plus pouvoir rivaliser avec le vétéran, il ouvre sa chemise, baisse le nez, désigne son torse velu, et dit avec un sourire affecté de comédien : « Vous voyez ça ? Juste là ? C'est Mary Ellen Moffit qui me l'a fait – elle m'a brisé le cœur. » Quand Shaw écrase une canette de bière vide, Dreyfuss le caricature en écrasant à son tour un gobelet de polystyrène. Le réalisateur, qui s'identifie au personnage de Dreyfuss, instaure un héroïsme de fier-à-bras afin de le tourner en dérision tout au long du film. Le troisième protagoniste, interprété par Roy Scheider, est un ancien policier de New York tout juste rescapé des dangers de la ville, qui est devenu chef de la police dans un havre de paix, une station balnéaire sur une île. Alors qu'il pense être complètement inadapté à ses nouvelles fonctions, il se retrouve confronté à la terreur la plus primale. Mais, à bord de cette barque, l'idiot n'est pas le chef de la police qui ne sait pas faire la différence entre l'avant et l'arrière de l'embarcation, ni même le scientifique. C'est Shaw, le vieux loup de mer à l'obsédante virilité, qui pense devoir faire ses preuves en affrontant le requin presque à main nue. Shaw donne une personnalité au requin, en fait le quatrième protagoniste – son ennemi personnel. Ce pêcheur est un macho tellement assommant que, lorsqu'il se fait gober par le squale, l'effet est à la fois drôle et

atroce. Un acteur flamboyant comme Robert Shaw, qui porte l'arc de scène autour de la taille, est destiné à être tourné en ridicule. L'humour du film atteint son apogée quand Shaw se fait tuer : cet Achab borné, avec ses diatribes ultramasculines délivrées d'une voix profonde, représente tous les hommes qui doivent prouver qu'ils sont plus coriaces que les autres. Les mâchoires caverneuses du requin démontrent qu'en vérité sa virilité se réduit à peu de chose. Il suffit d'imaginer George C. Scott ou Anthony Quinn dans le rôle de Robert Shaw, et ces plaisanteries antimacho s'élèvent au rang de satire de tout l'héroïsme cinématographique. (...)»

«Notes sur l'évolution des héros, de la morale et du public», in Pauline Kael, *Chroniques américaines*, Sonatine, 2010, p.167

Quand le film réduit la liste de ses personnages à ce compagnonnage mené par Quint, il pourrait donner l'impression qu'il met le cap vers un horizon de virilité héroïque consacré par la mort du squale. Or le texte de Pauline Kael, en grossissant légèrement le trait, identifie judicieusement la distance avec laquelle Spielberg met en scènes les rodomontades du capitaine. Il faut souligner d'ailleurs combien Brody, qui rentrera de son épopée les mains vides, est en marge de l'obsession très masculine de ramener un trophée de chasse, qui obsède tous les autres (Quint et tous les candidats à la rançon, Hooper qui se lamente d'avoir laissé échapper la dent). Outre l'épisode du gobelet écrasé par Hooper, il faut mentionner un détail dans la scène où celui-ci et Quint comparent leurs cicatrices. Brody, qui se tient à l'écart de ce concours viril, jette un œil discret à ce que l'on devine être la marque d'une opération de l'appendicite. Le comique de ce geste (imaginé par Roy Scheider) porte autant sur l'embarras du personnage de n'avoir d'autre stigmate à faire valoir pour prouver sa virilité, que, réciproquement, sur le spectacle un peu grotesque de ces fanfaronnades de petits garçons machos. Et cette manière de désamorcer le sérieux volontiers pesant d'une situation se retrouve à divers endroits du film, lequel, s'il ménage suffisamment de premier degré pour effrayer ses spectateurs, ne s'en autorise pas moins de petites touches d'autodérision. *Les Dents de la mer* annonce en cela le régime de complicité avec le spectateur qui fera le succès d'*Indiana Jones*, cette manière de s'adresser à un public non dupe du spectacle dont il se régale. Quand Spielberg filme la horde de touristes accueillie à Amity par des étals de souvenirs liés aux requins, ne tend-il pas un miroir malicieux au public de son film ? De même, il est tentant de voir un autoportrait dans l'enfant farceur qui terrorise les baigneurs avec son aileron de carton-pâte... ■

FILMOGRAPHIE

Éditions du film

Les Dents de la mer, DVD « Édition 30^e anniversaire », Universal, 2005. Le DVD contient de nombreux documents vidéo, dont un *making-of* de près de deux heures.

Les Dents de la mer, Blu-ray, Universal, 2013. Version remastérisée HD. Outre le *making-of*, cette édition propose un documentaire sur l'histoire et la postérité du film, nourri d'interviews de Spielberg et de ses acteurs.

Quelques films de Steven Spielberg

Duel (1971), DVD et Blu-ray, Universal.

Rencontres du troisième type (1977), DVD et Blu-ray, Sony Pictures.

Jurassic Park (1993), DVD et Blu-ray, Universal.

La Guerre des mondes (2005), DVD et Blu-ray, Universal.

Monstres marins

L'Étrange créature du lac noir (1954) de Jack Arnold, DVD et Blu-ray, Universal.

Piranhas (1978) de Joe Dante, DVD et Blu-ray, Carlotta.

Orca (1987) de Michael Anderson, DVD, Universal.

Peur bleue (2000) de Renny Harlin, DVD et Blu-ray, Warner Bros.

Open Water: En eaux profondes (2003) de Chris Kentis, DVD, Metropolitan Video.

Instinct de survie (2016) de Jaume Collet-Serra, DVD et Blu-ray, Sony Pictures.

BIBLIOGRAPHIE

Le roman à l'origine du film

- Peter Benchley, *Les Dents de la mer*, Archipoche, 2016.

Ouvrages sur le film et sur Steven Spielberg

- John Baxter, *Citizen Spielberg*, Nouveau Monde éditions, 2004
- Clélia Cohen, *Steven Spielberg*, Cahiers du cinéma/Le Monde, 2007.
- Antonia Quirke, *Jaws*, British Film Institute, 2002.
- Jean-Jacques Moscovitz, *Lettre d'un psychanalyste à Steven Spielberg*, Bayard, 2004.
- Clément Safra, *Dictionnaire Spielberg*, Vendémiaire, 2014.
- Richard Schickel, *Steven Spielberg: une rétrospective*, La Martinière, 2012.

Ouvrages sur Hollywood, le blockbuster et le cinéma d'épouvante

• Vincent Amiel, Pascal Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Klincksieck, 2003.

• Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne : Le temps des voyants*, Rouge Profond, 2011.

• Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, Le Cherche Midi, 2002.

• Laurent Guido (dir.), *Les peurs de Hollywood*, Antipodes, 2006.

• Franck Henry, *Le cinéma fantastique*, Cahiers du cinéma, 2009.

• Pauline Kael, *Chroniques américaines*, Sonatine, 2010.

• Frank Lafond (dir.), *Cauchemars américains*, Éditions du CEFAL, 2003 (notamment pour le texte de Robin Wood, « Le retour du refoulé »).

• Laura Odello (dir.), *Blockbuster. Philosophie et cinéma*, Les Prairies ordinaires, 2013.

• Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, Cahiers du cinéma, 2006.

Articles

- Alain Garsault, « D'un requin et des hommes », *Positif* n°179, mars 1976.

- Pascal Bonitzer, Serge Daney, « *Jaws* : L'écran du fantasme », *Cahiers du cinéma* n°265, mars-avril 1976.

SITES INTERNET

Un article très complet, en anglais, sur la production du film et son impact culturel :

↳ theguardian.com/film/2015/may/31/jaws-40-years-on-truly-great-lasting-classics-of-america-cinema

Une conférence de l'auteur du dossier, au Forum des Images, au sujet de l'œuvre de Spielberg :

↳ forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/la-guerre-des-mondes-lecture

Un montage vidéo analysant la récurrence, chez Spielberg, de plans sur des personnages sidérés par ce qu'ils voient :

↳ vimeo.com/199572277

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques

L'APPEL DES PROFONDEURS

«Voyez-le avant de vous baigner!», disait à l'époque, à l'été 1975, la promotion de ce film promis à un succès exceptionnel et considéré aujourd'hui comme le premier des blockbusters. Steven Spielberg n'a alors que vingt-huit ans, et ignore que ce film fera de lui le plus courtisé des cinéastes hollywoodiens. À quoi tient que ce simple récit d'épouvante ait pu, à partir d'un scénario de série B et d'un tournage chaotique, susciter un pareil effroi parmi son public d'hier et d'aujourd'hui? D'abord, de toute évidence, à l'extrême précision d'une mise en scène aussi économe qu'efficace, entièrement requise par cet art pervers qu'Hitchcock appelait «direction de spectateur». Ensuite, à l'emprise exercée d'emblée par son monstre, ce grand requin blanc condamné par le succès du film à la postérité que l'on sait. Postérité indue, les scientifiques et autres défenseurs des animaux ont raison de le rappeler. Car le requin de Spielberg, s'il vient du fond de l'océan, n'a pas grand-chose d'un poisson : c'est une créature purement mythologique, l'expression mécanique et muette de nos terreurs les plus enfouies — l'idée même de ces profondeurs qui, toujours, menacent de nous engloutir.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA