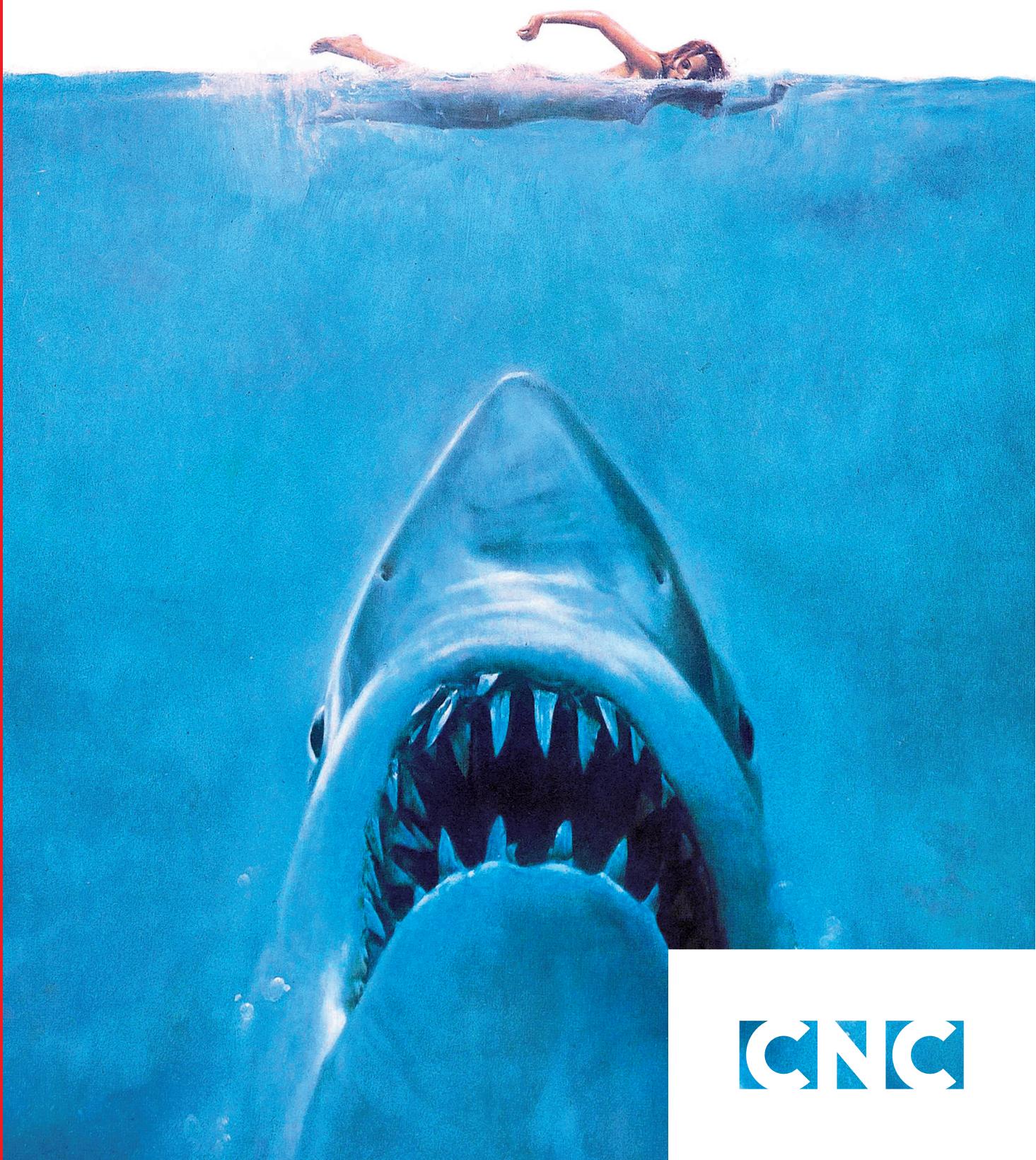


LES DENTS DE LA MER
Un film de Steven Spielberg

149
dossier enseignant

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

JAWS



CNC

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 fut 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. ■

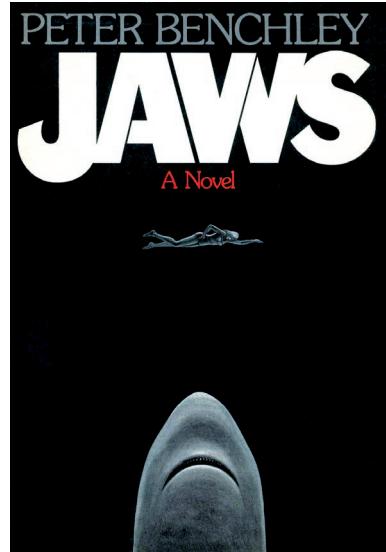
1 Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, Le Cherche Midi, 2002, p. 274.

2 Ibid, p. 287.

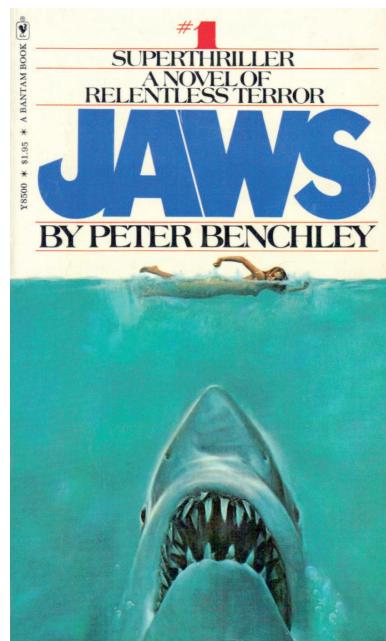
Avant la séance

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.

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. ■



● 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»...



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 éploie 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>