

La mécanique des rêves

Bruno Follet

Le 10 janvier 1952, dans la file d'attente du cinéma où il s'apprête à découvrir son tout premier film sur grand écran, le jeune Samuel Fabelman (Mateo Zoryan Francis-DeFord) écoute ses parents tenter d'apaiser ses craintes. Tandis que son père (Paul Dano) lui détaille les mécanismes techniques du spectacle auquel il va assister, sa mère (Michelle Williams) lui promet que «*Les films sont des rêves qu'il n'oubliera jamais*». Les deux adultes s'accordent pour garantir à Sammy qu'il ne doit pas avoir peur du cinéma, où ils l'emmènent voir le long métrage de Cecil B. DeMille : *The Greatest Show on Earth* – littéralement «*Le plus grand spectacle du monde*», titre prémonitoire aux yeux du petit garçon en ce jour de révélation.

Steven Spielberg l'a souvent confié, son désir de cinéma est né d'avoir été impressionné, lorsqu'il était enfant, par le déraillement du train dans ce film vu en salle. Peu de cinéastes se sont dévoilés aussi personnellement que dans *The Fabelmans* (2022), récit romancé qui n'atténue pourtant pas les souffrances infligées à l'entourage pour atteindre un objectif professionnel décidé très tôt – une confession formulée sous les traits de son double à l'image. Dans ce qui aurait pu s'intituler *The Spielbergs* s'expriment les raisons d'une passion demeurée intacte : toute sa vie, le réalisateur restera, comme au premier soir, un enfant émerveillé par le Septième Art. Parsemé de précieux indices, *The Fabelmans* remonte aux sources d'un artisanat nourri par les grands maîtres, et révèle que l'amour de Spielberg pour le cinéma trouve aussi ses racines dans les terres intimes de sa jeunesse, le vécu mouvementé d'un auteur en devenir. Loin d'être égocentrique, le film fournit de nouveaux éléments clés qui viennent rétroéclairer son travail. La lumière se fait plus précise sur les moteurs qui dirigent les images et les sons de ce conteur moderne, capable de transformer ses rêves et ses peurs en histoires aux émotions universelles.

Genèse d'un regard

Né le 18 décembre 1946 à Cincinnati (Ohio), Steven Spielberg a construit une filmographie impressionnante qui, en cinq décennies, a rassemblé plusieurs générations de spectateurs sur tous les genres : de la comédie à la science-fiction, du drame fantastique à la fresque humaniste. S'il s'est même essayé au clip en 2022, seul le documentaire au sens strict manque à l'appel – les vrais touristes dans *Les Dents de la mer* (*Jaws*, 1975), le passage au réel en conclusion de *La Liste de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) ou les fictions inspirées d'événements documentés,

Amistad (1997), *Munich* (2005) ou *Lincoln* (2012), ne comblant pas ce «manque». Quelle que soit la forme, un fil rouge demeure : l'humain est au cœur du dispositif. Les mots du jeune Sammy, effrayé par avance de ces «*gens [qui] sont des géants*», sonnent comme un manifeste : tout sera plus grand sur l'écran, à commencer par ceux qui l'habitent.

Proposition rare, *The Fabelmans* est une «autofiction» coécrite par Tony Kushner et – fait notable – Steven Spielberg lui-même, un biopic *sur et par* le cinéaste assemblant souvenirs recomposés, scènes fondatrices et dialogues-aveux qui peuvent intéresser bien au-delà de ses admirateurs. Dans un raccord osé mais plausible, le film prolonge l'abrégué mémoriel amorcé par son héros dans l'ouverture d'*Indiana Jones et la Dernière Croisade* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989) : avant d'être ramené à la réalité par un coup de poing, Indiana Jones adulte (Harrison Ford) esquisse un sourire malicieux, comme amusé d'avoir rêvé sa genèse en quelques heures d'adolescence (incarnée par River Phoenix). Au rythme d'un train de cirque, empli d'ellipses invraisemblables et d'animaux factices, son souvenir déraille et condense avec une jubilation assumée l'origine de l'aventurier et les marques de sa légende : ophiphobie, fouet, cicatrice, répliques emblématiques, blouson de cuir et Fedora. À l'image de ces réminiscences fantasmées par Indy pendant onze minutes, Spielberg a visiblement pris plaisir, lui aussi, en (ra)contant sa propre genèse, à rassembler sa jeunesse dans *son* aventure intime – sourire complice compris via le recadrage in extremis du tout dernier plan.

Fabuleux ordinaires

En se livrant avec une sincérité généreuse dans *The Fabelmans*, Steven Spielberg offre un nouveau regard sur son œuvre et déploie des perspectives inédites de relectures. Issu d'une famille «comme les autres» – si l'on excepte sa judaïté, signalée dans le quartier par l'absence de décorations de Noël en façade de sa maison –, déterminé à poursuivre un rêve de gosse, l'adolescent de banlieue renvoie aux personnages «standards» qu'il propulsera ensuite dans l'inattendu, l'extraordinaire ou le fantastique : Lou Jean Poplin (Goldie Hawn) dans *Sugarland Express* (1974), Albert Narracott (Jeremy Irvine) dans *Cheval de guerre* (*War Horse*, 2011), ou la petite Sophie (Ruby Barnhill) dans *Le Bon Gros Géant* (*The Big Friendly Giant*, 2016). Dans *Rencontres du troisième type* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), Roy Neary (Richard Dreyfuss) incarne

la figure idéale (et peut-être originelle) d'un double du jeune réalisateur à l'écran : une volonté inébranlable, une destination inconnue guidée par une image mentale (Devil's Tower), et un statut souligné dans la diégèse comme cas particulier parmi «des personnes ordinaires dans des circonstances extraordinaires».

«Faire des films extraordinaires pour les gens ordinaires» pourrait résumer l'ambition d'un cinéaste longtemps suspect pour une partie de la critique, qui le trouvait «trop grand public» – comme si le succès au Box-Office contredisait l'exigence. Alfred Hitchcock, l'un de ses modèles, connut des préjugés comparables avant que François Truffaut ne contribue avec quelques autres à rééquilibrer ce jugement hâtif – l'auteur de la Nouvelle Vague étant promu «Professeur», dans le rôle de Claude Lacombe au cœur des *Rencontres du troisième type*, s'inscrivant ainsi dans le sillage créatif du Nouvel Hollywood.

Duel(s) pour l'émotion

Mal compris à ses débuts, le cinéma de Steven Spielberg fut parfois considéré «sans contraste». Or, la quête d'émotion n'exclut pas la profondeur : elle invite à déceler ce qui se joue derrière des oppositions apparemment simples – bien/mal, réel/imaginaire – qui cachent un large nuancier de doutes, d'angoisses, de compassion, et d'humanité (*inhumanité comprise*)¹. La dramaturgie spielbergienne s'appuie certes sur des lignes de force claires, mais toujours traversées de zones grises, comme dans *Minority Report* (2002), où John Anderton (Tom Cruise) doit expérimenter la cécité pour enfin *pouvoir voir* : «*Au royaume des aveugles, le borgne est roi*».

Hormis un optimisme encore à naître ou paraître, *Duel* (1972), premier long métrage «officiel», contient déjà l'essence de son cinéma : maîtrise technique au service du suspense, complexité dissimulée derrière un schéma classique, double affrontement entre menace extérieure (un camion «sans» chauffeur) et peurs intérieures. Œuvre-passage de la télévision au grand écran, *Duel* jette un pont entre deux modes de diffusion et fonde cette dualité : obstacles externes et conflits internes s'y nouent dans un découpage où technicité et émotion avancent ensemble. Détruit à la fin de *Duel*, le monstre sur roues ressuscite ensuite en requin géant dans *Les Dents de la mer* (et en mécanique récalcitrante sur le tournage), qui meurt pour renaître en machines surgies de terre : les vaisseaux de *La Guerre des mondes* (*War of the Worlds*, 2005), qui s'annoncent méthodiquement par un

«avertisseur sonore» terrifiant – avant d'être à leur tour terrassés par la nature. D'un film à l'autre, la menace change de forme mais garde sa fonction : placer l'humanité au pied du mur et interroger sa capacité à progresser, individuellement comme en groupe, apprendre pour se *trans-former*.

L'Autre comme horizon

Quel que soit le registre, le cinéma de Steven Spielberg circule sans cesse entre des pôles opposés, refuse le tout noir ou tout blanc – jusque dans *La Liste de Schindler*, où la robe rouge d'une fillette déchire la grisaille. Souvent pris dans des spirales inextricables, les personnages cherchent à sortir de contraintes par rapprochement des contraires, comme dans *Cheval de guerre*, où l'altérité devient l'unique issue viable. Confrontation et contradiction obligent à choisir entre ce que l'on *veut* et ce que l'on *peut*. *The Fabelmans* ne dit pas autre chose : face à l'irresponsabilité de parents restés de grands ados, Sammy découvre sur pellicule l'infidélité de sa mère et les fissures de la famille, qui le condamnent à grandir plus vite.

Le plus souvent, l'optimisme gagne du terrain, et même s'il ne triomphe pas, Spielberg laisse toujours une chance aux désespérés. L'écoute ouvre à l'entente, la compréhension du point de vue de l'autre mène à l'acceptation : les êtres se révèlent, invitant le spectateur à se mettre à la place de l'autre – même venu d'ailleurs – pour ouvrir les yeux et s'ouvrir au monde. De *Duel* à *The Fabelmans*, en passant par *Arrête-moi si tu peux* (*Catch Me If You Can*, 2002), où Frank Abagnale Jr. (Leonardo DiCaprio) fuit sa propre identité, le metteur en scène en appelle à l'humanité pour sauver l'individu, et sollicite les racines de l'enfance (qui s'effacent à l'âge adulte) pour traverser le malheur, magnifiant les différences pour combattre l'indifférence.

Dans *E.T., l'extra-terrestre* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, 1982), l'altérité se lit jusque dans les noms. Elliott (Henry Thomas), double de E.T., voit son prénom encadré par les deux lettres qui identifient son ami imaginaire devenu réel, et la double redondance de deux consonnes («l» et «t» de Elliott) souligne une proximité Empathique et Télépathique. À ce lien nominatif s'ajoute évidemment la délicatesse des gestes : paupières qui se ferment de concert, corps qui s'apprivoisent, regards fixés vers les mêmes espaces, morts et renaissances parallèles.