

« JAWS » (LES DENTS DE LA MER) 1975 de Steven Spielberg.

ANALYSE DE SEQUENCE – 10 PLANS – 2 MINUTES ET 38 SECONDES.

L'AUTONOMISATION DU PLAN OU LA CONSTRUCTION D'UNE DRAMATURGIE DU POINT DE VUE PAR LE PLAN LONG.

PETIT PREAMBULE A PROPOS DE LA QUESTION DU POINT DE VUE AU CINEMA :

Steven Spielberg est, depuis ses débuts à la télévision à la toute fin des années 1960, un représentant emblématique de ce qu'Alfred Hitchcock nommait « *pure cinema* » et que le réalisateur anglais définissait par le fameux contre-exemple de ce que n'était pas pour lui l'art spécifique du cinéma : « *photographs of people talking* », c'est-à-dire une succession de « photographies de gens qui parlent ». Toujours fortement assujéti à la notion de point de vue – déterminée tout à la fois par la position des personnages dans le cadre, la place de la caméra et l'ordre de succession des plans – le récit des « Dents de la mer », sorte de remake à peine masqué, des « Oiseaux » d'Hitchcock¹, réalisé douze ans plus tôt, ne fonctionne que sur l'extrême rigueur avec laquelle Spielberg utilise la notion de point de vue. Qui voit et entend quoi, d'où et quand ? Ce sont là des questions d'autant plus essentielles pour le jeune réalisateur de vingt-six ans que le tournage du film va rapidement s'enliser en raison du tournage sur l'eau et des dysfonctionnements à répétition du requin mécanique qui coula dès les premiers jours de tournage...

Le personnage de Martin Brody, chef de la police de la petite station balnéaire d'Amity en Nouvelle Angleterre, incarné par Roy Scheider, hérite lui-même des caractéristiques du héros hitchcockien tel qu'interprété par James Stewart durant les années 1950 : handicapé par une blessure (la jambe cassée de « Fenêtre sur cour » en 1954) ou par une phobie (le vertige dans « Sueurs froides » en 1958), notre homme est ici sujet à l'aquaphobie et sujet à toutes sortes d'angoisses qui l'ont fait quitter New-York et ses vicissitudes pour venir se mettre au vert au bord de l'océan. C'est de son point de vue, toujours malaisé ou presque, que le récit des « Dents de la mer » va se déployer afin de permettre au cinéaste, outre l'identification du spectateur à un monsieur tout-le-monde – l'éternel « John Doe » du cinéma hollywoodien –, de peu montrer le requin. La séquence de la surveillance de la plage lors du meurtre du petit Kitner est représentative de cette méthode improvisée sur un tournage qui prévoyait tout au contraire l'exhibition du monstre marin².

Mais, si le cinéma de Spielberg, comme nous venons de le voir, a très classiquement recours au montage pour traduire le point de vue et ses changements au cours du récit, il le construit également et de manière bien plus moderne, dans une durée, autre héritage hitchcockien³, c'est-à-dire dans le plan lui-même, unité narrative et dramatique déterminante pour le réalisateur qu'il traite de façon extrêmement dynamique et malléable comme nous allons le voir.

¹ Plusieurs séquences se répondent en effet : la découverte du fermier aux yeux crevés et du pêcheur à l'œil pendant, l'attaque des enfants à la sortie de l'école par les corbeaux et celle des jeunes baigneurs par le requin, l'enfermement de Mélanie dans la cabine téléphonique et celui de Matt Hopper dans la cage anti-requin, etc.

² Il est intéressant de noter que le cinéaste américain conservera ce goût pour l'économie des plans truqués tout au long de sa carrière. A titre d'exemple et à propos d'un tournage bien plus « confortable » que celui des « Dents de la mer », les fameux dinosaures de « Jurassic park » n'apparaissent que dans 65 plans soit un peu de 12% de l'ensemble des plans du film.

³ Que l'on songe à l'exemple radical de « La corde » en 1948, film composé de treize plans-séquences.

A) LE MONTAGE COMME MISE EN PLACE DE DEUX POINTS DE VUE ANTAGONISTES :







Le chef Brody s'en va en guerre au sortir de la quincaillerie, piquets et pancartes, pinceaux et peinture sous le bras. Deux entrées dans le champ simultanées, à gauche et au premier plan pour Brody, à droite à l'arrière-plan pour son adjoint en voiture, illustre bien la manière dont Spielberg a toujours su utiliser au mieux la profondeur de champ pour dynamiser l'espace filmique de l'intérieur c'est-à-dire au sein même du cadre. C'est d'ailleurs sans coupure, qu'un travelling – autre figure maîtresse de la mise en scène spielbergienne – puis un léger panoramique gauche-droite accompagnent Brody en amorce à la rencontre de la voiture de police. C'est alors toujours « dans le plan » que l'adjoint – qui délivre au passage l'information qui introduit ma séquence suivante : un groupe de scouts participe au kilomètre et demi de natation pour la croix du mérite ! – et son chef échange leurs places respectives. Le premier passe au premier plan et le second au deuxième plan ainsi qu'au volant devant une caméra impassible qui participe par sa proximité avec l'action à l'embarras de personnages les bras chargés qui semblent évoluer dans un espace subitement exiguë.





Le changement de plan marque le changement de point de vue et la méésentente : le maire, saisi en contre-plongée, interpelle le chef de la police que nous n'avons pas vu démarrer mais dont nous comprenons ici qu'il vient de la faire. Une action – l'interpellation – vaut pour une autre – le démarrage de la voiture – ce qui lie les plans de manière inextricable. Un changement d'axe, à 180 degrés et à hauteur du personnage du maire nous fait comprendre que la contre-plongée précédente, censée le mettre en valeur, n'a eu aucun effet sur Brody dont la voiture quitte le champ en arrière-plan sans répondre à l'appel. Le maire est un citoyen comme un autre pour le policier.

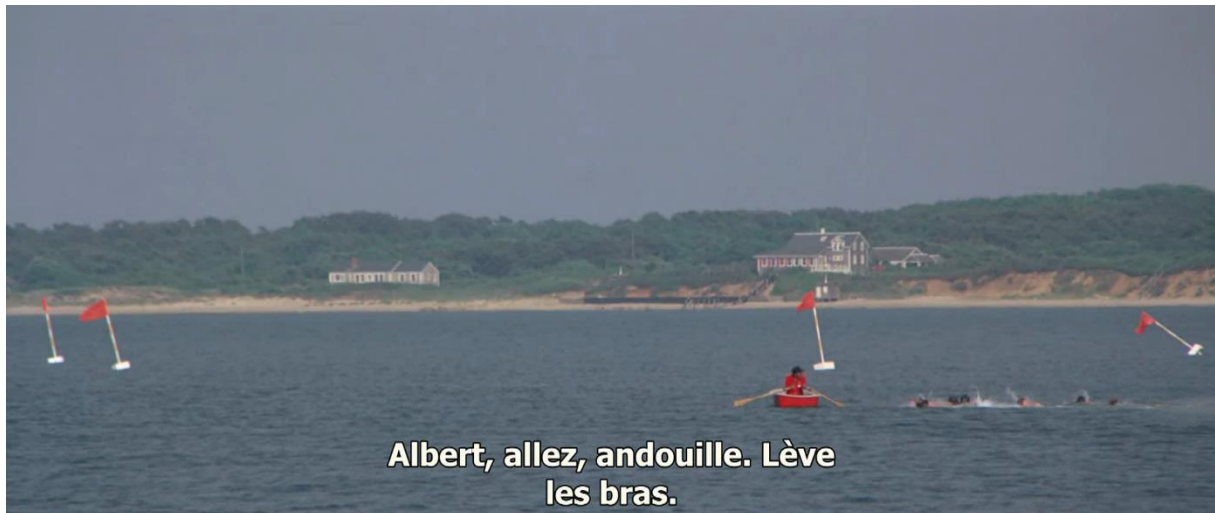


Nouveau changement d'axe qui saisit l'adjoint et le maire en plan de demi-ensemble afin de les inclure dans une portion de décor qui pose les points de vue qui vont être défendus dans la séquence suivante : la répétition par des enfants de la parade du 4 juillet, jour de fête nationale, induit à la fois l'enjeu commercial que le maire va mettre en avant et l'innocence des victimes que le goût du profit va offrir à l'appétit du monstre. C'est un enfant qui sera la prochaine victime du monstre et cet arrière-plan, de nouveau signifiant et dynamique, fait office d'effet d'annonce quant à la séquence de la plage qui interviendra peu après. Un bref travelling arrière accompagne l'accueil fébrile par le maire de la nouvelle de l'attaque possible d'une baigneuse par un requin.



Une ultime phrase – prononcé par l'adjoint de Brody – introduit la séquence à venir : « je dois fermer les plages. »

B) LE CADRE COMME LIEU DE L'AFFRONTMENT DES POINTS DE VUE PAR L'USAGE DU PLAN LONG :



Comme bien souvent chez Spielberg, le mot appelle l'image. Soit le groupe de scouts précédemment évoqués, saisi en plan large et en plein effort. Nous sommes à Avril Bay et chaque plan montrant l'océan est porteur d'angoisse car contaminé par la violence proprement terrifiante de la célèbre séquence d'ouverture du film qui s'inscrit dans la mémoire collective dans la lignée de la séquence de la douche de « Psychose » en terme de traumatisme visuel et sonore. La mise en scène peut, après ce coup de force originel, s'offrir le luxe de jouer la carte de la banalité la plus complète. Ce jeu entre fulgurance d'exception et description quotidienne est emblématique de l'économie narrative dont a toujours su faire preuve le cinéaste américain qui, au passage, nous rappelle combien les plans de cinéma sont dépendant les uns des autres.



En outre, le choix du plan large nous renvoi au point de vue de Martin Brody en traduisant sa peur de l'eau. Et cette peur se mesure à l'image à la distance entre le regardeur et l'objet de son regard. Le plan est de nouveau – et subjectivement ici – assujéti au principe de focalisation interne, l'œil de la caméra se substituant même et littéralement à ceux du personnage que le contre-champ vient alors nous montrer en plan rapproché, fumant nerveusement une cigarette. Il occupe le côté droit d'un cadre par ailleurs obstrué à sa droite par un grillage prolongé par une clôture. La séparation entre les deux côtés du cadre est discrètement appuyée par un poteau téléphonique au centre de l'image. Cinéaste très à l'aise dans la description du quotidien, Spielberg utilise ici les éléments de décor les

plus communs pour instiller un sentiment d'oppression. C'est l'océan – comme cauchemar inéluctable, nouveau « wilderness » – qui s'ouvre devant le chef Brody alors que la terre ferme, lieu rassurant de la civilisation, semble se refermer derrière lui. Contre-champ : l'arrivée du bac permettant la traversée du bras de mer, sorte de dernier rempart concret face à l'autre monde, aquatique et lourd de menace, vient confirmer l'inadéquation des moyens utilisés par le policier face à la situation qui se présente à lui.



Pour demander au groupe de sortir de l'eau il se devrait d'utiliser un bateau. Mais Martin Brody « ne va pas sur l'eau » comme le dira un peu plus tard Elaine, son épouse. Le cadrage évoque étrangement le western dans la manière dont le genre aura élaboré une esthétique du duel, de l'affrontement, en situant la caméra au niveau de la ceinture d'un premier personnage en amorce – ici Brody à gauche d'un cadre qui semble partiellement l'exclure du champ – et dévoilant dans la profondeur de champ l'antagoniste – le paisible conducteur de bac ? Sans doute pas. Les deux éléments que le chef Brody va devoir affronter lui font pourtant bel et bien face : l'eau qui le terrifie et « Amity », la ville – dont le nom figure sur le bac – et ses notables qui vont se révéler peu enclins à prendre la mesure de la menace au détriment de leur profit⁴. A nouveau, le mot entraîne l'image : à la demande faite par Brody à Charlie, le conducteur du bac, de l'emmener près des enfants, la caméra

⁴ On pense au conte pour enfants, notamment au « Joueur de flûte de Hamelin » qui voit un maire refuser de rémunérer le jeune musicien qui vient de débarrasser la ville d'une horde de rats, décision empreinte d'avarice dont la conséquence première sera le sacrifice des enfants de la ville...

fait le choix de l'ocularisation interne, c'est-à-dire du plan dit subjectif en nous montrant ce que voit le policier, ceux dont il désire se rapprocher. On ressent alors combien le protagoniste est avant tout un point de vue qui vectorise tout le récit : de dos, partiellement ou totalement hors-champ, il est construit par la mise en scène par sa voix et son regard plus qu'il n'est exhibé en tant que personnage. S'il n'est pas possible de parler de « narrateur » ou de « narrateur délégué » ici, force est de constater combien Martin Brody est avant tout le point à partir duquel s'organise toute la mise en scène du film.



Une fois personnage-pivot désigné par son propre regard, s'ouvre alors en contre-champ un plan long d'une minute et cinquante secondes où les enjeux narratifs et dramatiques liés aux points de vue des différents protagonistes ne vont cesser d'être redéfinis dans la durée.



Nous avons laissé Brody à gauche, nous le retrouvons à droite du cadre. Le plan subjectif précédent aura en fait masqué une ellipse exemplaire de la vitesse avec laquelle le cinéaste fait avancer son récit en en bannissant habilement les temps morts. Une vaste profondeur de champ, soulignée par les lignes de fuites perspectivistes formées par le bastingage du bac et son prolongement grillagé à terre, attire le regard à l'opposé du chef de la police, tout à la gauche du cadre où apparaît une voiture arrivant à vive allure au premier plan.



L'une des particularités du cinéma de Steven Spielberg est de renoncer au découpage lors de certaines scènes clés de ses films, lui préférant la réorganisation du cadre au sein d'un même plan de manière à utiliser la durée pour accentuer la tension dramatique. De l'art de la scénographie donc. Et d'une sorte de montage « dans le plan » puisque l'échelle des plans va sans cesse être redéfinie par les déplacements des personnages et de la caméra en fonction de la conduite de la conversation⁵. Première modification d'échelle : avec l'arrivée de la voiture sur le bac, le plan d'ensemble se fait plan rapproché. Si Brody a changé de côté il tourne toujours le dos au véhicule. Littéralement deux choses nous sont communiquées alors : la préoccupation du chef de la police d'Amity est telle qu'il ne remarque rien d'autre que les enfants en potentiel danger, quelque chose se trame « dans le dos » du personnage, un piège inattendu se met en place, celui des notables, puissante minorité silencieuse qui va prendre la parole à travers le personnage du maire – remarquablement incarné par Murray Hamilton – et possession d'un cadre qu'ils considèrent comme le leur. Déploiement de force. La simple ouverture des portières de l'impressionnante Cadillac, symbole à elle-seule de la puissance économique du pays et de la manière dont il aime à l'exhiber, déclenche une nouvelle modification du

⁵ A cet égard, Steven Spielberg reste l'un des grands cinéastes de la mise en scène de la parole. Il faut noter de manière plus générale, à quel point la communication est un thème central de sa filmographie – pêle-mêle souvenons-nous de la communication impossible de « Duel » en 1971, des cinq notes de musique de « rencontres du troisième type » en 1977, de la rencontre entre Elliot et E.T. dans le film éponyme en 1982, de la correspondance entre Nettie et sa sœur dans « La couleur pourpre », de la présience de la jeune voyante de « Minority report », du téléphone devenu vecteur terroriste de mort dans « Munich », etc.

cadrage qu'aura permis un discret travelling arrière. Ce mouvement de caméra se remarque peu car il est astucieusement compensé à l'écran par l'avancée de la voiture et par la sortie de ses cinq passagers. Le cadre ne s'élargit que pour mieux cantonner Brody dans une portion de plus en plus congrue de l'espace. Spielberg manie les contrastes visuels en virtuose : c'est ici la seule mise en scène qui pose des enjeux dramatiques dont nous prenons conscience un peu avant Brody. Ce court temps d'avance sur le personnage permet de créer un bref suspens pour le spectateur en cela qu'il anticipe l'affrontement à présent inévitable.

Tout le film fonctionne d'une certaine manière sur ce type d'inégalités cognitives entre personnages et spectateurs : ces derniers, ne pouvant ignorer la présence du monstre marin dès le début du film, frémissent déjà d'inquiétude dès la première baignade. C'est le principe de la bombe sous la table expliqué par Alfred Hitchcock à François Truffaut pour définir ce que le cinéaste anglais appelait le « suspens » en le différenciant de la surprise : deux personnages dînent ensemble et soudain une bombe explose, c'est la surprise ; deux personnages dînent ensemble alors que sous la table le spectateur sait qu'il y a une bombe, c'est le suspens. Le suspense n'était pas une fin en soi pour Hitchcock mais un moyen de maintenir l'attention pour aborder divers thèmes. C'est sans doute la limite d'un film comme « Les dents de la mer » comparativement à son modèle, « Les oiseaux » : le suspens y est moins un moyen qu'une fin. Mais le film doit être vu comme une étape pour un très jeune cinéaste déjà en pleine possession de son médium et qui livrera par la suite des films qui n'auront plus rien à envier à la manière hitchcockienne : la trilogie politique des années 2000 composée de « Minority report »⁶ en 2002, de « La guerre des mondes » en 2005 et de « Munich » en 2006, imposera enfin un auteur pour qui le divertissement populaire et la réflexion politique et sociale se conjugueront sans peine.



⁶ Ce film de science-fiction, non content de rejouer dans son dispositif même celui de « Rear window » (Fenêtre sur cour) réalisé par Alfred Hitchcock en 1954 (Tom Cruise semble y déplacer les fenêtres derrière lesquelles James Stewart avait imaginé un meurtre), se présente comme un remake tacite de « North by northwest » (La mort aux trousses), l'un des sommets, en 1959, de la carrière d'Hitchcock. Spielberg s'offre même le luxe de réaliser pour ce film une séquence qu'Hitchcock avait imaginé pour « La mort aux trousses » mais jamais tournée et que le cinéaste anglais évoque dans ses entretiens avec François Truffaut (acteur par ailleurs « spielbergien » de « Rencontres du troisième type ») : une voiture se construit de A jusqu'à Z autour d'un personnage-clé sur la chaîne de montage d'une usine automobile.







Il est clair que le cinéaste américain convoque dans cette brève séquence les codes visuels de différents genres pour décrire une situation quotidienne : ainsi, après le western, c'est au tour du film de gangster d'être convoqué par la scénographie, une certaine manière d'occuper le cadre autour du policier en empêchant toute forme de déplacement de sa part. Ce recours à l'imagerie du cinéma ancré dans l'inconscient collectif permet au réalisateur de ne pas se perdre en dialogues explicatifs et entraîne inconsciemment la compréhension immédiate de la situation par le public. Si ce système narratif trouve sa limite dans l'exploitation du cliché, elle n'en demeure pas moins efficace lorsqu'il s'agit de décrire d'honnêtes commerçants, un maire, un médecin et un adjoint de police d'une petite station balnéaire américaine. Il est par ailleurs évident que ce genre de situation facilement assimilable par un large public favorise le succès commercial de l'entreprise.

Commence alors un étonnant travelling – figure de proue du cinéma de l'émerveillement pratiqué par Spielberg – dans la mesure où la caméra demeure immobile tandis que le décor, lui, se déplace. L'ambiguïté de ce plan à la fois fixe et en travelling-arrière traduit une fois encore par un geste de pur cinéma la complexité de la situation pour le personnage Brody, incarné par Roy Scheider : littéralement embarqué sur le même bateau que les notables qui l'ont élu, il se voit contraint par eux à une forme d'immobilisme – la demande plus ou moins explicite de ne pas fermer les plages. Plan à la fois fixe et en mouvement donc.

L'enjeu économique est, à la demande du chef Brody, clairement expliqué : il ne s'agit pas de perdre la clientèle touristique de l'été qui commence, seule manne dont la ville peut réellement s'enorgueillir. Tout renvoi alors à ce cinéma du complot cher aux années post-Watergate. La parole politique (celle du maire) est relayée par celle d'un personnage dont nous ignorons les attributions réelles, un témoin décisif (le médecin) se rétracte sous nos yeux de manière aberrante (il avait acté l'attaque de requin et parle à présent d'hélice de bateau). C'est l'éternelle comédie du meurtre dont on prétend qu'il n'est qu'un accident malencontreux qui se rejoue ici mais dans un contexte quotidien, hors de tout caractère d'exception propre au thriller ou même au film policier. Pas de coupable haut placé à protéger – l'identité du meurtrier est connue ! – mais seulement des intérêts économiques à faire prévaloir sur la vie humaine. Cette même vie qui suit son cours à l'arrière-plan, au fur et à mesure du déplacement du bac et du déroulement d'une conversation qui est en train de statuer sur son sort : elle sera livrée au requin (le terme est d'ailleurs ambivalent tant il a la même connotation affairiste – *sharks* – en anglais) plutôt que d'être la raison d'une perte d'argent pour le commerce. Ce soin apporté à la profondeur de champ, cette manière de décrire toujours plusieurs actions simultanées à toujours conféré au cinéma de Spielberg une intensité et une vie peu communes dans le cadre du cinéma commercial hollywoodien contemporain. Il s'agit de nous faire éprouver la situation davantage encore

que de nous la donner à connaître : ainsi la conversation donne-t-elle le vertige tout autant pour ce qui y est dit que pour la manière dont le cinéaste la monte. On a, en effet, le sentiment d'une dérive très nette à l'écran tant le bac tourne sur lui-même à l'image d'une conversation qui n'en est pas une et qui, de fait, tourne également en rond.





Face à tant d'inepties, Brody cherche à se détourner mais ne peut s'échapper nulle part. Le point de non-retour est atteint au terme du faux témoignage éhonté du légiste. Un nouveau et paradoxal mouvement d'appareil va alors modifier le cadrage et ainsi poser la situation nouvelle à laquelle Brody doit faire face. Un travelling arrière permet d'élargir un espace qui paradoxalement semble se restreindre à mesure que les trois personnages restant (une fois sa forfaiture accomplie le médecin rejoint l'arrière-plan comme si la société pour laquelle il œuvre n'avait d'autres plans pour lui que cette pure fonction mensongère qu'il vient d'accomplir sans passion). La manière dont le réalisateur montre, en plan désormais rapproché, le maire fabulant le triste décès de la jeune baigneuse alors que la bateau avance et que la caméra recule est particulièrement significative de son usage constant du langage du cinéma. Tournant le dos à ce qui va de l'avant (le bac au sens propre, la position préventive de Brody au sens figuré) tout en repoussant la caméra vers l'arrière, le personnage du maire nous apparaît déconnecté du réel (la manière dont il dira plus tard à Brody que ses enfants « eux aussi se baignent » confirmera la glaçante hypothèse d'une manière uniquement économique d'envisager le monde). Lentement, le piège se resserre autour d'un chef de la police à présent saisi en gros plan avec le maire, son antagoniste le plus marquant. La cadre s'est resserré comme des mâchoires autour de l'officier de police qui n'occupe qu'un petit tiers d'un cadre par ailleurs rempli par quatre hommes dont trois lui tournent le dos et un, le médecin, obstrue même la profondeur de champ. La séquence avait commencé par un cadre ouvert sur l'océan par le regard d'un Brody à l'inquiétude nécessaire et constructive, elle se clôt sur un cadre à présent fermé sur lui-même (rien ne doit changer, « nous n'avons jamais eu ce genre de problème » a affirmé plus tôt le maire comme s'il s'agissait d'un argument), qui banni le hors-

champ (il n'y a pas de requin car il ne doit pas y en avoir) en évacuant jusqu'à l'océan lui-même pour ne laisser à l'écran que quelques hommes futilles déplaçant l'intensité de la situation réelle du côté du pur et simple marchandage.

C) LE CHANGEMENT D'AXE MARQUANT UNE RUPTURE : VICTOIRE DU MAIRE ET DEFAITE DE TOUS :



Le point d'acmé des arguments du maire – politicien représentant des seuls commerçants et non de l'ensemble de ses administrés ! – portant sur l'évocation de la fête nationale du 4 juillet qui entraîne la fin du plan long par un changement d'axe de la caméra à cent quatre-vingt degrés en plan d'ensemble depuis la berge qui vient brièvement et plastiquement tirer les conclusions de la conversation. Tout d'abord, Spielberg remet brutalement de la distance entre la caméra et les personnages. Cette rupture est soulignée par le changement d'axe qui induit l'idée du changement de point de vue opéré par la ville d'Amity au fil de la séquence : la décision du chef de la police de fermer les plages est évacuée au profit de celle du maire de laisser ces mêmes plages ouvertes. Symboliquement, c'est à présent non plus l'océan mais la terre ferme et sa civilisation qui apparaissent en arrière-plan, un monde où l'archaïsme représenté par le monstre marin ne peut exister. Mais un doute plane bien entendu sur ce triomphe du politique à la solde du capital : le surcadrage successivement opéré par les montants du ponton à droite et à gauche qui redoublent les bords du cadre, puis par les bords du bac lui-même, semble rendre l'espace aussi réduit que la vision à court terme des commerçants. Si la présence des hommes sur l'esquif a pu faire figure de piège emprisonnant le policier, la subite mise en perspective de l'embarcation les désigne tous comme pris au piège... La victoire du point de vue du maire correspond en réalité à une défaite de tous que traduisent tout à la fois distance et pourtant sensation de confinement : les hommes sont renvoyés à une échelle que leur environnement immédiat menace, sur lequel ils n'ont pas le contrôle. La fameuse séquence de la mort du jeune Kitner qui suit immédiatement la séquence du bac en sera la première et terrible confirmation.

BREVE CONCLUSION EN FORME D'ELOGE AU CINEMA PUR :

Bien entendu la notion de pureté n'a pas de sens dans l'absolue. Elle est selon Deleuze, ce vers quoi tend (ou doit tendre) tel ou tel mode d'expression en fonction de ses spécificités. Ainsi le cinéma emprunte-t-il depuis toujours aux autres arts. Néanmoins, son art du récit repose sur son caractère

éminemment visuel. La caméra – un œil, motif déterminant de toute l'œuvre spielbergienne – y est le vecteur d'un récit qui repose avant tout sur la notion de point de vue et sur la manière qu'a le cinéaste de les articuler les uns par rapport aux autres. Le dialogue n'est qu'une composante souvent peu expressive du récit cinématographique.

L'intelligence visuelle – qui se limite peut-être encore pour le Spielberg de 1975 à atteindre à l'efficacité maximale de la narration – est tangible dans chaque séquence d'un film dont on ne retient – c'est là la tragédie ordinaire du cinéma populaire – que les morceaux de bravoure, ces moments où une séquence semble prendre son autonomie par rapport à un ensemble pourtant remarquablement construit dans « Jaws », film post-hitchcockien et emblématique de toute une nouvelle génération de réalisateurs qui vont se confronter à l'écrasant modèle de leurs aînés pour s'offrir le luxe (et l'offrir aux spectateurs) de prendre plaisir à raconter encore à l'heure où tout a déjà été raconté. De fait, un cinéma comme celui de Steven Spielberg vise moins l'intellect que l'émotion. Il s'agit d'impliquer le spectateur pour lui faire ressentir l'histoire plus que tout autre chose. C'est ce qu'Hitchcock nommait la « direction de spectateur » c'est-à-dire la volonté d'inclure entièrement dès la conception du film un tiers induit au dispositif de mise en scène. Ce cinéma de l'émotion est rarement apprécié par la critique institutionnelle, au fonctionnement très cérébrale et de fait parfois peu encline à ce qu'on la dépasse de son corps au point de commander ses émotions, et davantage par le grand public, qui paye fort justement sa place pour s'abandonner le plus possible aux émotions que le film charrie jusqu'à lui. En commentant ici une séquence peu spectaculaire, il s'agit donc aussi de rappeler combien l'émotion au cinéma est moins affaire de situation donnée que de mise en scène, c'est-à-dire de construction.

La singularité de la construction de l'émotion, c'est-à-dire la transmission au spectateur des enjeux dramatiques du récit par la mise en scène, reposera de plus en plus au fil de la filmographie de Spielberg sur la capacité du cinéaste à moduler des intensités et à créer du dynamisme à l'intérieur même des plans. Le découpage spielbergien est ainsi peu porté sur l'aspect quasi-subliminal du montage court des blockbusters contemporains. Les interactions du premier et des arrière-plans, via un recours quasi-constant à la profondeur de champ, les déplacements de la caméra et des personnages à l'intérieur du cadre qu'elle détermine qui produisent une succession de cadrages différents, l'usage de la durée pour mettre l'accent sur l'intensité dramatique, éloignent définitivement le travail de Steven Spielberg de celui de la plupart des cinéastes de blockbusters actuels dont la réalisation est à présent standardisée par un Hollywood purement comptable de plus en plus frileux. Entre les mains du cinéaste américain, le plan se révèle un matériau à la plasticité particulièrement expressive. Poursuivant là aussi le travail hitchcockien qui avait permis l'autonomisation de la séquence (avec la poursuite absurde de Cary Grant par un avion dans « La mort aux trousses » comme exemple canonique), c'est le plan, particulièrement ductile, malléable, qui gagne en autonomie dans le cinéma spielbergien et devient plus qu'une simple unité signifiante à l'égal des autres mais un élément de langage potentiellement riche d'une intensité renouvelée.

