

Film et Culture

La Guerre des mondes

Réalisation : **Steven Spielberg**.

Scénario : **Josh Friedman** et **David Koepp**, d'après le roman d'**H. G. Wells**.

Photographie : **Janusz Kaminski**.

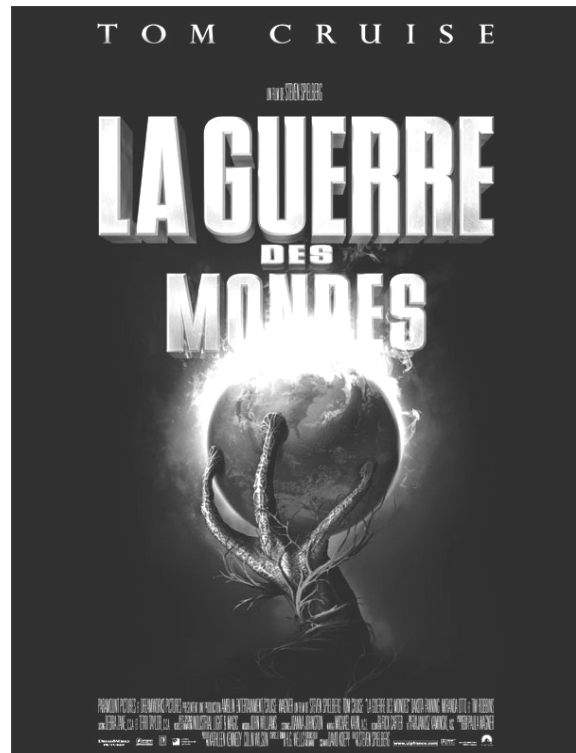
Effets spéciaux : **Dennis Muren**.

Son : **Ron Judkins**.

Musique : **John Williams**.

Avec **Tom Cruise** (Ray Ferrier), **Dakota Fanning** (Rachel, sa fille), **Justin Chatwin** (Robbie, son fils), **Miranda Otto** (Mary Ann, l'ex épouse), **David Alan Basche** (Tim), **Gene Barry** et **Ann Robinson** (les parents de Mary Ann), **Tim Robbins** (Harlan Ogilvy), **Morgan Freeman** (la voix du narrateur).

Etats-Unis – Couleurs – 1h 50.



RESUME

Un week-end, Ray Ferrier, docker dans la banlieue de New York, père pas vraiment à la hauteur, a la garde de ses enfants Rachel et Robbie, 11 et 17 ans. Se manifestant d'abord par d'étranges phénomènes climatiques, puis par le surgissement d'une machine monstrueuse, l'invasion extra-terrestre s'impose bientôt comme une évidence terrifiante.

H. G. WELLS

Herbert George Wells (1866-1946) est, avec Jules Verne, le père de la science-fiction. Contrairement à celui-ci, qui envisage ses œuvres comme de purs divertissements, Wells donne pour but à ses fictions de faire réfléchir le lecteur sur le monde dans lequel il vit. **La Guerre des mondes** (paru en 1898) se présente sous la forme d'une parabole sur l'Angleterre victorienne. Wells, en bon socialiste, veut montrer aux puissants (dont les Martiens sont la métaphore) ce que l'on ressent quand on se retrouve dans la situation des opprimés. Il dénonce d'une part, le colonialisme (l'auteur a été scandalisé par l'extermination du peuple de Tasmanie, dont son pays s'est rendu coupable), d'autre part, l'exploitation de la classe ouvrière par une minorité qui profite seule de la révolution industrielle. Et, d'une façon plus générale, le comportement de l'homme à l'égard de la nature et des animaux. La conclusion du roman a une valeur de mise en garde : le plus faible, par une sorte de loi naturelle, finit inévitablement par l'emporter.

PREMIERES ADAPTATIONS

A la radio

Le 30 octobre 1938, alors que la menace nazie se précise, Orson Welles propose une adaptation radiophonique de **La Guerre des mondes**. Le résultat dépasse ses espérances : en diffusant de faux bulletins d'information et de faux reportages sur le terrain, il convainc les auditeurs de CBS que les Martiens ont débarqué ; des milliers de personnes entament un véritable exode. L'homme de théâtre et de radio new-yorkais devient célèbre du jour au lendemain et Hollywood s'empresse de lui proposer un contrat inédit qui lui octroie tous les pouvoirs (ce que les producteurs ne tarderont pas d'ailleurs à regretter). Son premier film, qu'il tourne à l'âge de 25 ans, est un des chefs-d'œuvre de l'histoire du cinéma : **Citizen Kane** (1941).

Au cinéma

En 1952, le producteur George Pal confie à Byron Haskin la réalisation de **La Guerre des mondes**. Il évacue toute la dimension métaphorique et politique du roman, mais traduit, consciemment, la croyance très forte à l'époque en l'existence des extra-terrestres et, inconsciemment, en plein maccarthysme, la peur d'une invasion soviétique.

Steven Spielberg rend doublement hommage à cette première version, en recrutant les deux acteurs principaux, Gene Barry et Ann Robinson, pour le rôle des parents de Mary Ann, et en reprenant l'idée d'une voix off pour le prologue et l'épilogue.

UN FILM-CATASTROPHE

Un *blockbuster*

Profitant au maximum des dernières innovations techniques, Spielberg nous livre un film d'une puissance visuelle et sonore inégalée. Pour la première fois de sa carrière, il recourt à la prévisualisation (qui donne avant même le premier jour de tournage, grâce à des images de synthèse grossières, un aperçu de ce que sera le résultat final). De ce fait, les trucages numériques s'intègrent beaucoup mieux au film, d'autant qu'ils ont été confiés à Dennis Muren, déjà détenteur de 8 Oscars, et le réalisme s'en trouve renforcé.

Ron Judkins, l'ingénieur du son, utilise toutes les ressources du dolby numérique. Le souffle ayant quasiment disparu de la bande sonore, les silences deviennent plus intenses, plus oppressants. Le volume sonore monte de façon violente, sur des laps de temps très courts, sans que la qualité de la reproduction sonore en souffre. Les sons, placés sur différentes pistes, sont dispatchés dans les haut-parleurs de la salle de cinéma, ils nous arrivent de partout, plus seulement de l'écran, mais aussi des côtés, voire de derrière. Nous avons l'impression que les voitures qui sont projetés dans les airs par les tripodes tombent à côté de nous, dans la salle.

Aspects esthétiques

Spielberg n'abuse pas des plans rapprochés sur les tripodes, les maintient souvent dans l'obscurité. Il applique ici un principe, emprunté à **La Féline** (1942) de Jacques Tourneur (et qui lui avait porté chance pour **Les Dents de la mer**, 1975), qui consiste à ne pas trop montrer la créature monstrueuse, pour solliciter davantage l'imagination et la participation du spectateur. Le cinéaste se signale une fois de plus par la virtuosité de ses mouvements de caméra, notamment dans la cave avec la machine exploratrice, qui rappelle la scène des cuisines de **Jurassic Park** (1993), et sur la route où la caméra, avant de s'envoler dans les airs, virevolte pendant trois minutes, apparemment sans interruption, autour de la voiture dans laquelle la famille s'enfuit. Par souci d'efficacité dramatique et de réalisme, il n'hésite pas non plus à multiplier les plans caméra à l'épaule.

Janusz Kaminski, dans une œuvre essentiellement sombre, parvient à créer des jeux d'éclairages subtils, ainsi, dans la scène où la famille croise les gens qui ont pris la fuite, nous avons l'impression que la lumière émane des personnages. La palette des couleurs évolue tout au long du film, nous passons d'une dominante bleutée à des teintes de plus en plus riches qui culminent avec le rouge des herbes et du sang. Il est à noter que le chef opérateur refuse quasi systématiquement le vert fluorescent, la couleur qui dans l'inconscient collectif est associée aux *aliens*.

John Williams, pour sa part, a remis les belles mélodies, les leitmotifs wagnériens et les envolées lyriques qui le caractérisent, au profit d'une musique atonale, inquiétante, aux rythmes agressifs.

Focalisation interne

L'espace du film-catastrophe (en général planétaire) est ici réduit à l'échelle du parcours d'une famille : de la banlieue de New York à Boston. Spielberg tient le pari de raconter le film de bout en bout selon le point de vue de Ray Ferrier, à une exception près : le meurtre de Harlan Ogilvy. La conséquence en est que tout ce que nous savons n'excède jamais ce que le personnage sait lui-même. L'intérêt est double : d'une part, éviter les clichés inhérents au genre (destruction de bâtiments célèbres, interminables discussions dans les états-majors, etc.) ; d'autre part, en nous identifiant complètement à son personnage principal, nous impliquer davantage encore dans le récit, comme si cette histoire nous concernait tous.

UN ETAT DU MONDE

11-Septembre

Le cauchemar que vit la famille Ferrier traduit le traumatisme qu'a subi la nation américaine le 11 septembre 2001, le sentiment de panique qui s'est emparé de sa population au lendemain des attentats. Les Américains qui n'avaient jamais connu les affres d'une invasion se sont aperçus, avec effarement, que la guerre pouvait être portée sur leur territoire, ou pire : que l'ennemi s'y trouvait déjà. C'est ce que capte Steven Spielberg quand il filme les visages figés, les corps pétrifiés des gens qui assistent au surgissement des tripodes. La poussière blanche qui recouvre Ray après qu'il a vu les envahisseurs, les photos des disparus sur les murs, l'avion qui a percuté la maison dans laquelle s'est réfugiée la famille sont autant de motifs que nous

reconnaissons sans peine. David Koepp, le scénariste, insiste sur le fait que son récit constitue aussi une dénonciation de l'intervention des Américains en Irak, condamnée, à l'instar des extra-terrestres, à l'échec : « Les occupations ont toujours échoué », dit Ogilvy.

Bilan historique

Mais Spielberg ne s'en tient pas là. C'est un inventaire des principales tragédies du 20^{ème} siècle qu'il entend dresser. Sont évoqués toutes les situations d'exode (les files de gens jetés sur les routes), la guerre d'Algérie (par le biais du dialogue), Tchernobyl (à travers une émission de télévision), le sida (l'omniprésence du sang), le port d'armes aux Etats-Unis (autour de la possession d'une voiture).

L'anéantissement en masse des gens par les extra-terrestres rappelle à la fois l'extermination des peuples considérés comme des races inférieures par les nazis (la scène du train en feu qui fonce dans la nuit cristallise toute l'expérience des camps), ainsi que l'utilisation de la bombe atomique à Hiroshima (que rappelle la scène des cadavres qui flottent à la surface de la rivière). C'est dire que Spielberg place sur un même plan toutes les manifestations de la folie humaine, d'où qu'elles viennent, d'ailleurs ou des Etats-Unis. L'époque n'est vraiment plus au patriotisme : l'armée, malgré toute sa puissance de feu, ne sert à rien et il y a quelque dérision à la voir s'acharner sur des extra-terrestres qui ont en fait été vaincus par des micro-organismes. Il est désormais loin le temps où le super héros américain sauvait à lui seul la planète. Ici l'enjeu est beaucoup plus modeste : Ray Ferrier ne pense qu'à survivre, qu'à sauver ses enfants, même si pour cela, il doit abandonner une amie et son enfant, voire tuer.

Signalons que les extra-terrestres ne sont à aucun moment désignés comme des Martiens et qu'ils surgissent de la terre, comme si c'était elle qui leur donnait naissance, comme s'ils étaient en somme des créatures terrestres. Pour Spielberg, il est clair que l'humanité est entrée dans une ère apocalyptique : elle court à sa propre perte, à la catastrophe. Son propos dépasse celui de Wells. Il est conscient que les pulsions de destruction ne sont pas l'apanage des puissants, mais une donnée fondamentale de l'être humain.

LA FAMILLE

Les oiseaux

Les oiseaux sont présents dans deux scènes du film, celle du ferry-boat où ils annoncent à Rachel l'apparition des tripodes, et, à la fin, celle où ils se servent des tripodes comme de vulgaires perchoirs. Spielberg témoigne ainsi de ce qui est désormais connu de tous : l'espèce animale paraît mieux armée que les humains pour anticiper les dangers d'une catastrophe.

Ce motif est aussi l'occasion pour lui de rendre hommage à l'un de ses maîtres, Alfred Hitchcock. Dans **Les Oiseaux** (1963), les attaques des volatiles peuvent être comprises comme la manifestation de la haine d'une mère possessive pour la jeune femme qui a séduit son fils. Cette référence constitue une clé qui permet d'accéder à

une nouvelle signification de **La Guerre des mondes**. Les attaques extra-terrestres ont aussi un rapport avec l'intrigue familiale : comment, au terme d'un parcours initiatique, un père réussit à reconquérir l'estime de ses enfants. Elles sont, dans ce contexte, autant de manifestations d'incompréhension entre un père et ses enfants.

La présentation de Ray

Ray est présenté comme un adulte complètement irresponsable et immature : il arrive en retard au rendez-vous avec sa famille ; il est habillé de la même manière que son fils, comme un adolescent ; sa maison n'est pas rangée. Il est manifestement celui à cause de qui le mariage a été un échec, celui qui est responsable de l'indifférence de ses enfants à son égard.

La scène d'ouverture et le métier qu'on lui a choisi prennent alors tout leur sens. Ray Ferrier conduit une grue, c'est-à-dire une immense machine, comparable aux tripodes. Cela justifiera qu'il soit apte à comprendre leur fonctionnement, à anticiper leur mouvement, et le place (aux commandes de son engin) dans une situation identique à celle des extra-terrestres. Il est ainsi désigné comme celui qui, par son comportement d'adolescent attardé, s'est exclu du monde des adultes, et n'a pas assumé son rôle de père : le destructeur de sa famille. Le monstre qu'il aura à affronter lors de son parcours initiatique ne sera personne d'autre que lui-même.

L'homme de la cave

La scène centrale du film réside dans sa confrontation avec Harlan Ogilvy (joué par Tim Robbins), le personnage le plus intrigant du récit. C'est aussi un père. Il a perdu tous les membres de sa famille dans le conflit et il est prêt, dit-il de manière équivoque, à s'occuper de Rachel, si Ray venait à disparaître. Nous le voyons, Ogilvy présente des caractéristiques communes à la fois avec Ray et Tim (le choix du prénom de ce personnage est-il un hasard ?), le nouvel ami de son épouse dont Ray pense qu'il lui a volé ses enfants (et dont la cave lui a servi d'abri, la nuit d'avant).

Ogilvy est l'homme de la cave, lieu métaphorique de l'inconscient, des pulsions (chez Fritz Lang, Charles Laughton ou Alfred Hitchcock). Et puisqu'il est question de cinéastes, notons que les deux personnages ont des prénoms qui sont des noms de metteurs en scène que Spielberg connaît bien pour des raisons différentes : Ray (Nicholas), cinéaste de l'adolescence (**La Fureur de vivre**, 1955) qu'il admire, et Harlan (Veit), cinéaste allemand responsable du film le plus antisémite de l'histoire du cinéma, **Le Juif Süß** (1940). De la part d'un cinéaste juif, par ailleurs auteur de **La Liste de Schindler** (1994), cela n'est pas anodin et éclaire singulièrement la signification de ce personnage. Il est celui qui incarne la haine de l'autre, l'esprit de vengeance, celui qui tient un discours militariste hors de propos.

Le meurtre de Harlan Ogilvy, seule scène du film où l'on abandonne le point de vue de Ray, correspond à l'étape cruciale du parcours labyrinthique, celle où le héros étant arrivé au cœur du labyrinthe (dans sa partie la plus obscure), doit affronter le monstre (c'est-à-dire la part monstrueuse qui est en lui) pour se métamorphoser en quelqu'un de meilleur.

Le happy end

La scène des retrouvailles finales se justifie pleinement. D'abord, elle est conforme au roman : les envahisseurs sont condamnés et le héros retrouve son épouse. Ensuite, elle s'inscrit dans la droite ligne de ce qui a précédé : elle constitue la dernière étape du parcours initiatique de Ray Ferrier, qui, après avoir surmonté toutes les épreuves placées sur sa route, retrouve l'estime de sa femme et de ses enfants.

DIMENSION AUTOBIOGRAPHIQUE

Suivant en cela les conseils que son ami François Truffaut lui avait donnés sur le tournage de **Rencontre du troisième type** (1977), Steven Spielberg a pris l'habitude d'intégrer des éléments autobiographiques aux scénarios qu'on lui écrit. Comme **Les Oiseaux** s'inspirait de la vie même d'Alfred Hitchcock (relations conflictuelles avec une mère possessive), **La Guerre des mondes** illustre une part intime de la vie de Spielberg. La scène où Ray Ferrier emmène ses deux enfants dans sa voiture sans leur en donner la raison renvoie à un épisode de sa propre enfance : une nuit son père les a embarqués, lui et ses sœurs, sans leur donner d'explications, pour aller assister à une pluie de météores. Par ailleurs, comme dans le film, ses parents ont divorcé alors qu'il était adolescent et il en a beaucoup souffert ; pourtant, une fois père de famille, il n'a pas fait mieux et a divorcé à son tour. Ainsi le cinéaste se projette-t-il à la fois en Robby, le fils perturbé, et en Ray, le père défaillant.

Avec **La Guerre des mondes**, Spielberg renoue avec son premier film amateur, **Firelight** (1964), tourné à l'âge de 17 ans (l'âge de Robbie), à un moment où il souffrait terriblement de la séparation de ses parents, et qui mettait en scène des envahisseurs terrifiants. Son film peut alors se voir, comme ceux d'Hitchcock, comme une projection hallucinée et fantasmatique de son propre roman familial.

Cette information apporte un nouvel éclairage au *happy end* : la résolution de l'intrigue familiale contiendrait la solution aux dérèglements du monde. Steven Spielberg, durablement traumatisé par la séparation de ses parents, serait convaincu que la sauvegarde de l'humanité dans son ensemble passe par la préservation de la plus petite de ses unités, la *cellule* familiale. La force du lien entre le père (ayant un comportement adulte) et l'enfant constituerait la condition indispensable pour que l'espèce humaine ait une chance d'empêcher la catastrophe qu'elle a d'ores et déjà programmée.

Didier Le Roux
Film et Culture