

## Une aventure en quatre temps

Dominic Bouchard

Number 255, July–August 2008

Indiana Jones — Archéologie d'une quête de l'indicible

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45143ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Bouchard, D. (2008). Une aventure en quatre temps. *Séquences*, (255), 28–31.

## UNE AVENTURE EN QUATRE TEMPS

À l'aube des années 80, le tandem George Lucas et Steven Spielberg pose son regard réformateur sur la démesure du film d'aventures hollywoodien des années 1930-1940, pour l'intégrer au film-spectacle, un genre dont la popularité croît en cette décennie réaganienne. Retour sur une série qui a, dès lors, marqué le cinéma grand public.

DOMINIC BOUCHARD

À cette époque, la télévision entretient une forte pression concurrente sur le cinéma comme média audiovisuel de masse. Le cinéma américain, qui sort d'une décennie faste, se voit fragilisé, et donc contraint de s'adapter. Les grands studios sont alors rachetés par des multinationales dont les activités s'étendent au-delà de la production cinématographique; le cinéma hollywoodien passe dans les mains de véritables industriels qui approfondissent le réflexe de rentabilité des productions en les standardisant davantage. Plus aucun risque n'est pris : les majors concentrent leurs investissements sur des recettes éprouvées, des films dont le succès commercial est imparable : poursuite des genres au passé illustre, films « à la manière de... », *remakes*; bref, on reproduit ce qui se vend le mieux. Cela conduit à la production de nombreuses séries pour des franchises qui amènent un large public dans les salles : **Rambo**, **Halloween**, **Alien**, **Star Wars**, **Rocky**, **Batman**, **Back to the Future** et, bien entendu, **Indiana Jones**. Les films-franchises offrent aussi comme avantage d'avoir un fort potentiel marketing pour les produits dérivés — à cet égard, **Batman**, **Star Wars** et **Indiana Jones** sont des exemples canoniques.

En 1936, dans les profondeurs de la jungle péruvienne, un anthropologue rusé et athlétique (cela constitue un euphémisme) nommé Dr. Henry Walton Jones Junior, s'aventure dans une grotte interdite à la recherche d'une idole diabolique. Jamais un sanctuaire n'avait été aussi bien gardé depuis **The Thief of Baghdad** (1940). Pris d'assaut par des tarentules, assailli par des flèches empoisonnées, pourchassé par un rocher roulant, l'anthropologue s'échappe de justesse. Voilà, la première scène d'**Indiana Jones and the Riders of the Lost Ark** (1981) venait de donner le ton à une série divertissante qui invite le spectateur à s'abandonner aux plaisirs de l'aventure exotique.

### UN CINÉMA DE LA RÉCURRENCE

En amont de la série mettant en vedette l'anthropologue hardi se trouve un schéma narratif précis, quasi mathématique, qui oriente la conception de chacun des épisodes. Alors que pour certaines œuvres suivre une formule confère une rigidité au récit, avec Indiana Jones, elle s'avère être un moyen efficace d'assurer la participation du spectateur, et donc, son plaisir, puisqu'il ne cesse d'anticiper la suite de la trame narrative. Certes, il ne s'agit pas ici d'une démarche intellectualisée, mais plutôt d'une activité conçue par des fans pour des fans. Autrement dit, c'est films entretiennent moins une cinéphilie qu'un fan-club. Le parcours codé, stéréotypé et répétitif stimule une expérience ludique du cinéma.

**En situant son récit dans les années 30, puis en utilisant des nazis bédésques comme figure du mal, par exemple, Indiana Jones and the Riders of the Lost Ark donne le ton à toute une nouvelle génération de films d'action machistes ...**

Plusieurs passages obligés ponctuent un épisode d'Indiana Jones, à commencer par ses tout premiers plans. Systématiquement, Spielberg amorce une aventure par un plan d'un ancien logotype de la Paramount. Puis, un fondu enchaîné permet de faire la transition de la montagne Paramount vers un mont (réel ou factice) qui rappelle celui de la société de distribution du film : une montagne en Amérique du Sud dans le premier; un dessin en relief sur un gong dans le second; une montagne dans l'Ouest américain dans le troisième; une motte de terre soulevée par une marmotte dans le quatrième. Sitôt après le générique se trouve une première séquence qui narre la fin d'une aventure déjà en cours. Le film d'action privilégie cet ordre qui consiste à présenter d'abord une situation initiale entamée et haletante.



Indiana Jones and the Last Crusade



Indiana Jones and the Temple of Doom

Vient ensuite le moment où Dr. Jones est chargé d'une mission par le gouvernement américain ou par une grande institution. Cela se fait toujours à partir de son université — exception faite du deuxième épisode qui, il faut le mentionner, déroge au protocole à plusieurs égards. C'est à cette étape que s'exprime la dualité inhérente au personnage d'Indiana Jones. Universitaire rangé, solitaire et rationnel, il n'assume que partiellement son rôle d'intellectuel. Comme le montre le quatrième épisode, alors que Dr. Jones s'enfuit de ses étudiants en empruntant la fenêtre de son bureau, le professeur finit toujours par se sentir étouffé dans ce rôle social rigide. Une fois sortie de l'université, Dr. Jones devient Indy, un aventurier courageux, mais aussi un pillier d'objets d'art, meurtrier sans scrupules, impulsif et tombeur de ces dames. Comme Batman, Spider-man et Superman, Indiana Jones repose sur une forte dualité, mais son caractère d'antihéros postmoderne le distingue de ceux-ci. Indy est toujours projeté dans l'action un peu malgré lui. Il n'a pas pour ambition de sauver le monde; plutôt, il intervient quand une situation l'y contraint. Et s'il réussit sa mission, cela semble toujours relever en partie de la chance. Dans chacun des épisodes, l'anthropologue globe-trotter est en course perpétuelle pour retrouver un objet historique à valeur spirituelle (l'Arche d'alliance, les cinq pierres de Shankara, le Graal, un crâne de cristal) avant que ne s'en emparent les forces du mal (nazis, secte indienne inspirée des thugs, armée soviétique).

Lorsque Indy amorce son périple aux quatre coins du monde, il rencontre la femme de l'épisode, celle qui deviendra son amante amie ou ennemie. À ce sujet, il est intéressant de

retrouver le personnage de Karen Allen (Marion Ravenwood, femme du premier épisode) dans le quatrième épisode. Plutôt que de boucler la boucle, cette deuxième rencontre semble annoncer un nouveau départ, celui de Mutt Williams (Henry Jones III). Souvent taxée de cinéma machiste, la série de Lucas et Spielberg entretient un rapport particulier avec la femme, souvent dépeinte comme un accessoire, voire comme un fardeau. Dans le second épisode, le personnage de celle qui devint la femme de Spielberg, Kate Capshaw, est une minaudière braillarde et peu courageuse qui dépend *in extenso* de la virilité d'Indy. Alors que celle qui n'avait pas froid aux yeux dans le premier épisode, Marion Ravenwood (Karen Allen), perd tout son mordant dans le quatrième épisode.

**Bien qu'Indy ait un ami et protecteur égyptien, Sallah, les Arabes sont dépeints comme étant maladroits, au service des nazis et victimes des prouesses physiques du héros.**

Autre récurrence de la série, une transition qui agit comme un leitmotiv traduisant les voyages d'Indy : un trait rouge se trace sur une mappemonde dessinée pour indiquer au spectateur le parcours de l'aventurier. Cette animation est présentée en surimpression avec une image d'un avion en plein vol. Pour retrouver un précieux artefact avant qu'un groupe malintentionné ne s'en empare, Indy doit traverser une série d'épreuves. Le récit alterne sans relâche la fuite, la capture, la fuite. Aussi, le récit reprend deux dynamiques spielbergiennes majeures, soit une alternance entre *menace* et *protection*,

puis une autre entre *peur* et *sécurité*. Un peu malgré lui, Indy s'engouffre dans les pires situations où seule une combinaison de ruse, de forme physique surhumaine et de baraka permet d'envisager une solution. Il doit continuellement rivaliser d'imagination pour trouver un moyen de sortir sain et sauf des lieux dans lesquels il pénètre — mouvement héroïque du reste propre au genre. Et en un coup de fouet, le film passe de la comédie à l'aventure, puis à l'angoisse.

**Dans Indiana Jones and the Last Crusade, on apprend que le personnage de l'aventurier est inspiré d'un pillier dont le jeune Indy a corrigé l'image et la morale en incarnant une version institutionnalisée.**

Plusieurs mythes spielbergiens façonnent et structurent les quatre épisodes. D'abord, il y a celui, ancien, de la Création et, plus particulièrement, de la place et du rôle de l'homme dans celle-ci. Il y a aussi plusieurs mythes sociaux, tels que la famille et le pouvoir. Finalement, le cinéma constitue aussi un mythe; celui du cinéma comme médium permettant de représenter le monde tel qu'on l'imagine, tel qu'on le souhaite, tel qu'on le craint. Il y a également différents thèmes spielbergiens qui jalonnent ces films, parmi lesquels se trouvent la parentalité et la trahison. La parentalité tient dans la figure du père. Indy incarne le père symbolique de Marion, le père adoptif de Demi-Lune, le fils de Henri Jones, puis le père de Henri Jones III. Quant à la trahison, elle est introduite dès la première scène du premier épisode lorsque

l'un des guides d'Indy tente de le tuer. Et dans le quatrième épisode, c'est son ancien partenaire George McHale, surnommé Mac, qui le trahira. Il faut donc se méfier des apparences, comme le répète le collectionneur Walter Donovan à Indy dans le troisième épisode, car tout ce qui brille n'est pas or. Mais les auteurs de ces aventures sont de bons moralistes, chaque traître se verra puni.

Cela étant dit, il n'y a pas que la narration qui présente des récurrences, la musique aussi. C'est le célèbre compositeur hollywoodien John Williams (le Nino Rossi des États-Unis) qui a créé la musique d'Indiana Jones. Comme il se fait dans le cinéma classique, la musique orchestrale qu'il a composée pour la série repose essentiellement sur le principe du *leitmotiv*. Cette forme musicale héritée de la musique symphonique romantique en général et de l'opéra wagnérien en particulier veut qu'à chaque personnage, lieu ou action corresponde un indicatif musical particulier. Cela constitue une façon efficace d'organiser l'espace et le temps du récit, ainsi qu'un bon moyen pour aider le spectateur à anticiper la suite de la narration. Le thème *Raiders March* associé à Indy dès 1981 est maintenant devenu légendaire.

### ESCAMOTER LE POLITIQUE

Spielberg est l'un des instigateurs des films idéologiquement gonflés des années 1980-1990. En situant son récit dans les années 30, puis en utilisant des nazis bédésques comme figure du mal, par exemple, **Indiana Jones and the Riders of the Lost Ark** donne le ton à toute une nouvelle génération

Indiana Jones and the Last Crusade



de films d'action machistes qui se font le contrepoint de l'Histoire et de la politique, tout en évitant de s'impliquer directement dans la réalité contemporaine. Dans ce film, les allusions politico-historiques sont modérées; il n'y a pas de discours sur le nazisme à proprement parler. Les Allemands servent un contexte narratif plus large, soit celui d'un aventurier et de sa quête pour retrouver l'objet religieux juif par excellence, l'Arche d'alliance où Moïse conserva les tables des dix commandements. Ici, tant le religieux que le politique sont réduits à des éléments faciles à accommoder au récit, aux clichés et aux effets spéciaux. Compte tenu du caractère peu défini du héros, on ne peut déterminer avec certitude si ses motivations reposent sur un sentiment franchement antinazi ou sur un désir marqué de retrouver l'objet le plus précieux pour le peuple juif.

**Ultimement, il faut outrepasser les effets comiques et spectaculaires, certes efficaces et divertissants, pour comprendre que la série Indiana Jones véhicule une conception phallocratique et colonialiste de l'homme occidental.**

À l'époque de la sortie du premier épisode toutefois, la représentation politique la plus parlante est celle des Arabes — rappelons qu'il sort tout de suite après la crise iranienne des otages, crise qui stimule un fort sentiment anti-moyen-oriental. Bien qu'Indy ait un ami et protecteur égyptien, Sallah, les Arabes sont dépeints comme étant maladroits, au service des nazis et victimes des prouesses physiques du héros. Une scène en particulier illustre bien l'attitude adoptée à l'endroit des Arabes. À la fin d'une longue recherche dans les rues du Caire pour retrouver Marion, qui vient d'être kidnappée par les nazis, Indy doit affronter une énorme figure arabe. Barbu, coiffé d'un turban et vêtu de noir, le géant du désert fait virevolter son sabre menaçant. Il grimace de façon malveillante à sa proie sans défense. Un plan montre Indy railleur et méprisant. Il faut rappeler que la structure narrative des Indiana Jones confronte habituellement le héros à une série d'obstacles quasi insurmontables, mais dont il vient à bout grâce à son ingéniosité et à ses aptitudes physiques. Or, ici, rien de tout cela. Son regard ne traduit aucune perplexité, bien au contraire. L'aventurier sort simplement une arme à feu, puis abat d'une seule balle l'ennemi agité. Ainsi, le regard surpris d'Indy traduit son amusement devant cet Arabe qui a présumé qu'une telle gestuelle pourrait, même pour un instant, être menaçante. Cette scène trouve son effet comique dans l'humiliation d'un Moyen-Orient, figure souvent représentée dans des actions violentes.

Dans *Indiana Jones and the Last Crusade*, on apprend que le personnage de l'aventurier est inspiré d'un pillier dont le jeune Indy a corrigé l'image et la morale en incarnant une version institutionnalisée. Cela conduit à une thèse éthique

et politique importante, présente dans l'ensemble des films. Cette thèse, énoncée explicitement seulement dans ce troisième volet, est résumée très simplement par le jeune Indy (interprété par feu River Phoenix): « cette croix est un vestige du passé, sa place est dans un musée ». On affirme dès lors que seule



Indiana Jones and the Last Crusade

une institution légitime a le droit de posséder les objets qui ont une certaine valeur. Sur ce point, l'œuvre de Spielberg et de Lucas est sans équivoque. Ceux qui n'ont pas la légitimité de piller la terre de ses trésors anciens sont des criminels et sont souvent non américains (nous sommes tentés d'y voir ici suggérée une homonymie). Plus encore, et cela pourrait ressembler à une thèse sur la guerre, les films défendent le principe selon lequel seule une personne agissant au nom d'une institution légitime — aux yeux des Américains — a le droit de déployer tous les moyens possibles — y compris le meurtre et la destruction de trésors — pour acquérir l'objet convoité. Dans la mesure où l'autre n'est pas apte à légitimer sa démarche, son acte est considéré comme du pillage et doit être neutralisé.

Ultimement, il faut outrepasser les effets comiques et spectaculaires, certes efficaces et divertissants, pour comprendre que la série Indiana Jones véhicule une conception phallocratique et colonialiste de l'homme occidental. Malgré cela, force est d'admettre que la tétralogie Indiana Jones procure, encore aujourd'hui, des moments de pur plaisir.