

Université de Bourgogne

*Le défilé grotesque de la politique américaine
dans le cinéma de Joe Dante*

Mémoire préparé sous la direction de Mlle Isabelle Marinone

Présenté et soutenu par Lucas Cordier

Année 2021-2022

Un remerciement à Mme Marinone, à toutes les personnes qui m'ont conseillé et écouté.
Merci à Apolline Lucke et Pierre Sins pour la relecture.

Lucas Cordier, étudiant en Master 1 Histoire de l'art à l'Université de Bourgogne, j'ai effectué ma Licence d'Histoire de l'art à l'Université de Bourgogne. Depuis le lycée, et grâce à mon service civique, j'ai réalisé que l'histoire du cinéma m'intéresse, et j'aimerais davantage m'orienter en histoire de cinéma.

Sommaire

Remerciements

Introduction.....8

PREMIERE PARTIE - Joe Dante et la série B

I - Un cinéaste avec les valeurs de la série B

1- Un cinéophile des années 1960

a) Les premiers films.....14

b) Une transmission de l'angoisse : la question du genre.....15

2- Les gags cartoonésques

a) L'importance de l'humour dans la narration.....16

b) Tashlin : une reconnaissance artistique.....17

c) Chuck Jones : l'humour intemporel.....19

3- Qu'est-ce qui fait série B chez Joe Dante

a) Terrifier selon les productions de la série B.....21

b) Un historien du cinéma face aux studios.....21

c) L'importance du montage.....22

II – La transmission d'une école, d'une série B.

1- Les différentes écoles

a) L'école Castle : surprendre le spectateur.....23

b) L'école Roger Corman.....25

c) Les mêmes thématiques.....26

2- Hurléments : un projet de prolonger et modifier la série B

a) Genèse du film : les intentions.....27

b) *Hurléments* : un jeu de fiction.....28

3- La perception de l'horreur, de la série B à Joe Dante

a) L'art de suggérer.....30

b) La politique horrifique des années '80 : les loups-garous.....31

c) Un cinéaste mêlant modernité et fiction de série B.....32

III – L'héritage de la série B des années 1980 à nos jours

1- Une politique des images, une culture américaine

a) Le pouvoir des images : <i>The Movie Orgy</i>	33
b) Les influences des images américaines sur les contemporains.....	34
c) Robert Zemeckis et Joe Dante : deux visions américaines différentes et qui se complètent.....	35
2- <u>La question du genre</u>	
a) Le genre de l'horreur et/ou le fantastique.....	36
b) Les thématiques de l'horreur.....	37
c) L'horreur fantastique chez Joe Dante.....	38
3- <u>Des artistes de la même génération : un point de vue d'auteur</u>	
a) Paul Verhoeven et David Cronenberg : une vision non-américaine.....	39
b) Les frères Coen : une représentation d'un genre différent de Joe Dante.....	40

DEUXIEME PARTIE – De la Maison-Blanche à Hollywood, un cinéaste face à une politique des images

I – Une projection de l'Amérique par un enfant des sixties

1- <u>L'Amérique et sa projection paranoïaque</u>	
a) Une peur générationnelle : « who is the dreamer ? ».....	43
b) Des décennies qui filment une Amérique perdue.....	44
2- <u>Les médias : une guerre des images</u>	
a) Une histoire de transmission des images par les médias.....	45
b) Transfert d'un discours de Dante.....	47
3- <u>Un rêve américain : une idéologie dantesque durant une politique Reaganienne</u>	
a) L'individu : « self-made-man » ou rêveur ?.....	48
b) <i>La Vi[[l]e est belle</i> : une banlieue charmante	49

II - Des politiques et des médias paranoïaques : une communication apocalyptique

1- <u>Le spectateur a des multiples facettes</u>	
a) Le rôle du spectateur : passif ou méfiant ?.....	51
b) John Carpenter : le héros face au Mal.....	52
c) Le regard de l'enfant : la méfiance des images.....	54
2- <u>Le spectateur face aux politiciens et aux médias</u>	
a) La représentation du politicien par Joe Dante.....	56
b) Des politiciens et des médias qui ne se communiquent plus.....	58

- 3- Politique de démilitarisation
- a) Filmer une figure du refoulé : la paranoïa.....62
- b) Paranoïa : l'horreur partagée.....63
- c) Samuel Fuller : le cinéma ne peut pas recréer la violence de la guerre.....66

III – Une politique horrifique

- 1- Le film de genre contre la parano
- a) L'altérité : Le mal c'est l'autre.....67
- b) Un lointain hommage à Hitchcock.....70
- c) La *Psychose* dans la banlieue américaine.....72
- 2- Être zombie ou ne pas être zombie ?
- a) La guerre : les vivants contre les figures de l'horreur.....74
- b) La famille et la politique : réécrire l'histoire. Peut-on vraiment voter ?.....77

TROISIEME PARTIE – *Them!* : Un cinéaste à l'encontre de la politique des cinéastes hollywoodiens

I – Parallèle avec Steven Spielberg : *The Shadow Man*

- 1- Deux visions de cinéaste
- a) La télévision : un prolongement de leurs politiques du cinéma ?.....80
- b) Une autre politique de leurs cinéma : l'image de l'Amérique.....83
- 2- Les personnages : modèles de deux cinéastes
- a) Le château de sable : le point de vue de deux cinéastes.....85
- b) L'archétype des personnages du cinéma hollywoodien.....87
- c) Le cas *Jurassic Park* & *Panique sur Florida Beach* : le patriarcat.....88
- d) Les enfants : responsables.....90

II - Faire la guerre : les maîtres de l'horreur, l'apocalypse de l'Amérique déchu

- 1- La guerre apocalyptique
- a) Samuel Fuller face à Hollywood des années 1980.....93
- b) *Il faut sauver le soldat Ryan* et *Small Soldiers* : la mise en scène.....95
- c) Sensibiliser le spectateur par les images.....97
- 2- Les monstres et les humains : le grotesque
- a) Slasher : un genre politique face à Hollywood.....100
- b) *Hurllements* et *Le Loup-garou de Londres* : deux films grotesques.....102

III – Gremlins II : L’apocalypse crée le chaos de l’humanité

1- <u>Apocalypse : panique à Clamp Company</u>	
a) La fin du monde : Joe Dante et les films indépendants.....	105
b) Réécrire l’histoire : La Guerre des mondes de Steven Spielberg et celle de Joe Dante.....	107
c) Les gremlins sont partout.....	109
2- <u>L’apocalypse vient du passé ou du présent ?</u>	
a) Disney dans les films de Tim Burton et Joe Dante.....	111
b) Le cas <i>Gremlins 2 : Hellzappopin</i> rencontre Chuck Jones, l’horreur comique ’90..	113
Conclusion.....	116
Bibliographie.....	120

« Tout film d'horreur est politique. Pour savoir où en était un pays à un moment donné, regardez les films d'horreurs qu'on y réalisait à l'époque. » Joe Dante (2005)¹

Le film *Vote ou Crève* (2005) de Joe Dante se termine par un plan sur trois personnages morts-vivants qui s'avancent vers la caméra, tandis qu'en arrière-plan et en fondu, un drapeau américain s'agite. Le spectateur voit un défilé de soldats américains morts qui jouent une musique patriotique. Le message n'est pas subtil, il apparaît même grotesque.

Sous l'apparence d'une scène divertissante, il y a une même image qui traverse sa filmographie. Celle des monstres qui ne sont plus destinés à être effrayants ou qu'ils soient mis en vente en forme de jouet. Dorénavant, ils font de la politique. Les gremlins s'agitent contre le système reaganien ou capitaliste (*Gremlins*, 1984 ; *Gremlins 2*, 1990), les zombies votent (*Vote ou Crève*, 2005), les extra-terrestres fuient la planète à cause de la peur de l'étranger (*L'Aventure intérieure*, 1987), et même les jouets souhaitent partir loin des combats (*Small Soldiers*, 1998).

¹ WOODWARD H. Frank, « Travailler avec un maître. Joe Dante », [documentaire] Anchor Bay Entertainment, Inc, 2006.

Même le cinéma, comme dans le film *Panique sur Florida Beach* (1993), propulse le monstre des années 1950 dans le cinéma de Joe Dante. L'homme-fourmi provient d'un héritage de tous les films comme *Tarantula* (Jack Arnold, 1955), et même *Godzilla* (Ishiro Honda, 1954). Des longs-métrages qui prolongent une peur chez les spectateurs, et dont les cinéastes en jouent. Dans *Vote ou crève* (2005), le plan final inaugure une forme de satire : les héros qui vont se battre pour leurs droits. Mais sous l'aspect kitsch, les héros sont comme transportés en dehors d'un temps précis, ils sortent de la temporalité du film. Le réalisateur encourt deux formes : la politique et le divertissement. Les zombies sont en lutte, ils remplacent leurs cannibalismes par des marches de luttes. Avec le regard caméra du plan final, les zombies de Joe Dante proposent aux spectateurs de plonger dans un défilé d'une Amérique paranoïaque.

Le défilé grotesque de la politique américaine dans le cinéma de Joe Dante est un sujet qui permet d'évoquer trois grands thèmes traités par ce dernier : la politique, la mémoire, et l'horreur. Sa politique s'inspire de celle qu'il voit dans la série B, de la revue comme *Mad*, de ses connaissances culturelles, et des étonnantes anecdotes où les événements de la réalité dépassent la fiction. Une politique du gouvernement qui apparaît dans *The Second Civil War* (1997), ou *Vote ou Crève*. Elle est omniprésente comme avec des personnages secondaires (Clamp dans *Gremlins 2*). Il représente un système capitaliste, dans la lignée de Donald Trump. C'est un système américain que Joe Dante critique dans ses films. Ses personnages conservateurs ont des visages sérieux mais certains doutent comme le héros David Murch de *Vote ou Crève*, tandis que d'autres deviennent monstrueux, comme Kurt Rand, incarné par Robert Piccardo.

Le second thème est la mémoire. Elle permet de ne pas oublier l'histoire du cinéma, où les films et les personnages traversent sa filmographie, comme le réemploi récurrent des acteurs, comme Kevin McCarthy. Chaque film lui permet de rendre hommage au cinéma. Il n'y a pas seulement une histoire mais une prolongation, une lignée, une continuité entre les films. Les extraits utilisés permettent au cinéma de s'auto-transfigurer, et de prolonger par le divertissement, un jeu de recherche entre le cinéaste et le spectateur. Donc, il y a la notion de mémoire pour ne rien oublier, car l'histoire du cinéma permet à Joe Dante de montrer au présent les mêmes qualités et les mêmes erreurs du passé.

La troisième notion est l'horreur, elle est celle qui n'oublie pas les peurs. En 1993, lorsque *Panique sur Florida Beach* sort, le film est salué par la critique pour la

retranscription d'une atmosphère paranoïaque des années 1960. L'horreur permet de compléter la mémoire et la politique. Les images horribles sont gravées dans le souvenir du spectateur, et elles permettent de montrer un défilé des archétypes américains.

Les principales sources utilisées pour ce mémoire sont les monographies sur le cinéaste. Comme par exemple, celui dirigé par Bill Krohn pour les *Cahiers du cinéma*, *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood* (1999). Réalisé lors du festival de Lancorno, ce travail collectif est le premier à être consacré sur le cinéaste. Dans les articles scientifiques et les entretiens, il y a une ligne conductrice : celle d'un cinéaste qui a des intentions filmiques et politiques, et qui à l'instar d'autres artistes, a dû faire face à de nombreux changements.

La deuxième grande source est aussi française, puisqu'il s'agit de *L'art du je(u)* de Frank Lafond (2011). Comme l'indique le titre, il y a une analyse approfondie sur le point de vue du cinéaste dans ses films. Notamment sur la place importante de sa vision cinématographique, qui accompagne ainsi un jeu de référence et de culture. Cet ouvrage mêle entretien dans ses analyses, et recherche scientifique dans ses trois parties. La première étant les références cinématographiques qui créent une continuité entre chaque film, à lui ou à d'autres. La deuxième est la place du spectateur, qui devient l'acteur principal du film, car il n'y a plus de frontière entre réel et imaginaire dans le cinéma de Joe Dante. Le spectateur est plongé dans la filmographie de ce dernier. Tandis qu'à la troisième partie, l'auteur analyse l'aspect social, culturel, dans le cinéma de Joe Dante. Cette partie démontre comment le spectateur a tous les éléments pour comprendre le point de vue satirique du cinéaste sur le monde américain.

C'est à partir de 2013 qu'il y a une première recherche en anglais sur Joe Dante. D'abord avec un long entretien donné avec le cinéaste, puis des articles scientifiques qui interrogent les aspects d'horreurs, de politique, et de mémoire. C'est un livre qui retrace ainsi tous ses films jusqu'à *Burying the ex* (2014). D'autres essais sont sortis en plusieurs langues, notamment un en allemand, un ouvrage qui est aussi collectif. Un autre en italien puis en espagnol, qui est probablement le plus récent et le plus complet, puisqu'ils regroupent toutes les recherches déjà citées.

Et, pour conclure sur les sources, il y a une recherche (voir dans la bibliographie) sur les films d'horreur et aussi sur la politique de Reagan, qui avant et après son élection a changé le système cinématographique. Ce qui est visible dans le système hollywoodien, et dont Joe Dante s'émancipe grâce à d'autres valeurs et à d'autres références. Robin Wood a

une influence importante dans la construction critique du cinéma des années 1970-1980, mais aussi le français Jean-Baptiste Thoret, pour ses livres d'essais sur le cinéma américain.

Une première hypothèse à questionner est celle des répétitions des thématiques omniprésentes dans son cinéma, comme le cas de la paranoïa : « le terme « paranoïa » qui renvoie en psychanalyse à la perception obsessionnelle d'une persécution, s'est peu à peu imposé pour qualifier ce type de peur proche de la panique »² C'est un thème récurrent dans les moments de climax des films de Joe Dante. La paranoïa concerne, pour les Américains, surtout une période particulière : celles des années 1970. Il y a une peur d'être manipulé et il y a des figures de manipulateur qui touchent la vie privée et les citoyens : capitalistes, politiciens, les agents du gouvernement (CIA). Comme l'écrit Jean-Baptiste Thoret, dans *26 secondes*, il y a une montée de la peur américaine avec la mort de John F. Kennedy. Dans le cinéma de Joe Dante, les personnages ont cette angoisse omniprésente, comme le montre *The Burb's* ou le personnage dans *Gremlins* incarné par Dick Miller. Ils craignent d'être contrôlés ou d'être envahi.

La seconde hypothèse est celle d'un cinéaste qui est singulier dans ses choix narratifs et filmiques. Ses longs-métrages et même sa série télévisée retranscrivent peut-être un style cinématographique différent des autres cinéastes, comme par exemple Steven Spielberg, dont David Chute propose une mise en parallèle entre ce cinéaste et Joe Dante. L'un est d'une « sensibilité naturaliste-romantique » tandis que l'autre a « les goûts surréalistes et espiègles ». Ils sont nés en Amérique et les deux cinéastes ont deux visions différentes de leur pays. Il est intéressant de mettre en parallèle des cinéastes non-américains comme David Cronenberg ou Paul Verhoeven pour peut-être comprendre comment le cinéma américain hollywoodien va se métamorphoser avec des cinéastes indépendants, où Joe Dante en fait peut-être partie.

La troisième hypothèse est d'analyser la place dessin animé dans le cinéma de Joe Dante. Comment celle-ci va fonder chez le cinéaste un aspect qui va renforcer sa singularité, et son point de vue satirique sur le monde. De Tex Avery à Chuck Jones, les dessins animés retranscrivent peut-être une autre forme de politique sur le monde. Puisque les dessins sont purement imaginaires, par les références citées, peut-être que le cinéaste filme une nouvelle forme cinématographique, notamment par la structure des films qui s'inscrit dans une

² GUIDO Laurent, *Les peurs de Hollywood, phobies sociales dans le cinéma américain*, Antipodes, 2006, p.33.

narration qui apparaît classique, mais peut-être qu'elle a une profondeur nouvelle. Tout comme apparaît les médias dans son cinéma, l'actualité est aussi présente avec les chaînes de télévisions de *Second Civil War* ou *Vote ou crève*.

Dans son cinéma, Joe Dante filme la société américaine, notamment sa banlieue, ses grandes villes. Ses héros font face à un événement surnaturel qui réveille les instincts américains, comme dans *Gremlins*. Le genre fantastique est l'émergence du surréaliste dans un monde moderne, et les monstres ont une place importante dans l'univers cinématographique de Joe Dante. Ils sont omniprésents dans son univers cinématographique, et peut-être qu'ils réveillent une nouvelle facette des humains dans la société ? Comme l'armée dans *The Second Civil War* ou *Vote ou Crève*. Celle-ci est, comme pour les médias, montrée sous une nouvelle facette, celle du comique-tragique. L'humour cynique peut être un outil pour Joe Dante a filmé les terreurs inconscientes des spectateurs.

Le cauchemar américain est étudié par des auteurs comme Frank Lafond ou Laurent Guido, qui étudient les films d'horreurs qui font écho aux périodes où le pays doute de lui-même. Joe Dante a réalisé des films pour Roger Corman et pour Steven Spielberg. Il crée un univers cinématographique qui ne transmet peut-être pas les mêmes intentions que d'autres cinéastes. Il est intéressant d'analyser et de mettre en parallèle avec d'autres cinéastes pour comprendre ce que le réalisateur souhaite véhiculer comme politique dans ses films. Est-ce qu'ils sont tous dans les mêmes axes ? Les mêmes idées ? Qu'est-ce qui diffère entre eux ? Par exemple, il est possible de faire un parallèle entre Joe Dante et Steven Spielberg pour comprendre comment deux réalisateurs filment deux sociétés différentes. Malgré une enfance dans le même pays, une liberté similaire. Justement, quelle est la place du spectateur dans les films des deux réalisateurs ? Et comment le cinéma peut, pour Joe Dante, véhiculer des intentions ? Pour cela, il y a un thème qui revient souvent dans la filmographie de Joe Dante, c'est l'apocalypse. Ce phénomène lui permet de montrer la déstabilisation d'un pays, d'une société, d'un peuple et même de son gouvernement. C'est au moment où tous les personnages sont en face de l'impossible, que Joe Dante s'amuse à filmer leurs réactions. Mais est-ce que l'apocalypse lui permet de questionner les valeurs américaines ?

Avec ses films indépendants et personnels, comment Joe Dante a réussi à apporter sa stature de cinéaste avec des valeurs américaines qui infléchissent ceux de Hollywood et d'une politique à l'ère conservatrice (Reagan, Bush...) ?

Dans ce mémoire, il s'agit de questionner comment la mise en scène de ce cinéaste américain représente une politique américaine paranoïaque. Comment le cinéma change et évolue au fur et à mesure des décennies ? Et comment Joe Dante essaye d'inscrire plus qu'un point de vue mais une réponse aux valeurs américaines ? Dans ses films, il n'y a pas beaucoup de républicains qui sont représentés, mais plus de conservateurs, pourquoi cela ? Comment l'humour cynique lui permet d'inscrire dans le cinéma américain une nouvelle manière de filmer une politique ?

Tout d'abord, il faut comprendre les inspirations de Joe Dante pour savoir qu'elle politique il engage dans son cinéma. Ses connaissances culturelles permettent de comprendre les valeurs qui transposent dans ses films. Cependant, il s'agit pour le cinéaste d'un héritage cinématographique qu'il remet en évidence. Il est mis en parallèle avec d'autres cinéastes pour comprendre les inspirations et la politique de Joe Dante. Puis, en deuxième partie, il s'agit d'interroger comment le cinéaste projette une politique américaine dans son cinéma, à partir de ses influences et de son enfance. Comment celle-ci apparaît et comment elle est décrite par le cinéaste ? Notamment avec l'utilisation du genre de l'horreur, mais aussi du cinéma politique. Pour finir, avec un parallèle entre Joe Dante et Steven Spielberg. Comment l'un représente une politique du cinéma de série B, tandis que le deuxième représente une politique différente ? Il y a notamment la notion du grotesque, et du thème de l'apocalypse qui est présent dans le cinéma de Joe Dante.

PREMIERE PARTIE - JOE DANTE ET LA SERIE B

I. Un cinéaste avec les valeurs de la série B

1) Un cinéphile des années 1960

a) Les premiers films

Joe Dante est un enfant de la décennie 1960. Adolescent, il a envie de devenir dessinateur mais il change d'avis pour des études sur le cinéma. Durant son enfance, les films qu'ils voient sont d'abord à la télévision, avec les films produits par Disney et les créatures d'Universal. Puis, il fait sa première expérience au cinéma avec *La météore de la nuit* de Jack Arnold (1953)³. Quand il devient cinéaste, Joe Dante réalise des films qui prolonge cette culture cinématographique. « C'est pourquoi mes films contiennent beaucoup de références à des vieux films. Et pour moi, les vieux films sont également neufs. »⁴ Leur point commun c'est qu'ils sont liés par le même genre : le fantastique. Selon Christian Oddos, dans le cinéma fantastique il y a la notion d'horreur, et il y a deux formes de monstres qui apparaissent dans ce genre. Celui qui provient de l'individu et de son inconscient, mais aussi celui qui provient d'une peur collective. « Nous vîmes alors surgir les morts-vivants, les oiseaux et insectes divers, les créatures préhistoriques et les monstres de pierre (cette dernière catégorie étant liée à la crainte de la nature). »⁵ Comme il le démontre, les deux types de monstres n'ont pas les mêmes objectifs de terreur et de symbolique. Joe Dante s'inspire du monstre de masse dans ses films : *Gremlins* (1984), *Panique sur Florida Beach* (1993), *Vote ou Crève* (2005). Un type de monstre qui apparaît dans les films de série B, qu'il voit lors de son enfance.

Il débute dans cet art avec l'écriture. Durant l'été 1962, pour la première fois, le public a vu le nom Joe Dante avec l'article « Dante's inferno » dans le *Famous Monsters of Filmland*, un des magazines qui est consacré aux films fantastiques⁶. Il s'agit d'une liste exhaustive de cinquante films fantastiques décrits comme les « pires jamais réalisés ». De l'aveu de Joe Dante, ce n'est pas sa première proposition au magazine puisqu'il a écrit au

³ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Cahiers du Cinéma/Festival international du film de Locarno, 1999, p.26.

⁴ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibidem, p.63.

⁵ ODDOS Christian, *Le cinéma fantastique*, Guy Authier, 1977, p.137.

⁶ LAFOND Frank, *Joe Dante. L'art du je(u)*, Rouge Profond, 2011, p.16.

préalable une liste des meilleurs films fantastiques. La revue publie seulement la deuxième liste. Il est engagé comme critique professionnel pour *Film Bulletin*. Aujourd'hui, il juge ses critiques comme rude sur la qualité artistique et esthétique des films. Cependant, il apporte toujours une note positive, notamment celle sur les acteurs. Certains vont apparaître dans ses films, comme Bruce Dern ou Kevin McCarthy⁷.

Robot Monster (Phil Tucker, 1953), *Creature with the Atom Brain* (Edward L. Cahn, 1955), *It Came from Outer Space* (Jack Arnold, 1953), Joe Dante a beaucoup d'estime pour ses films-là. Comme il le suppose lui-même, ces films sont ancrés dans une époque anxieuse. Durant cette génération, l'apocalypse semble être un scénario admissible pour un jeune américain. Les films cités évoquent une peur enfantine légitime à l'époque, puisque la crainte est située partout.⁸

b) Une transmission de l'angoisse : la question du genre

« Je prends tous les films au sérieux, et aucun film au sérieux. Pour moi, les films sont des mystères, et certains de ses films ne m'ont pas encore livré leurs mystères. »⁹ Joe Dante pense que ce sont les films qui ont impacté son imaginaire, même si ceux-ci sont qualifiée de nanar¹⁰, ou même s'ils ne sont pas pris au sérieux à cause de leur genre (le fantastique). Ces films ont influencé une génération de cinéaste sur le thème d'une société américaine qui doute et a peur, comme le démontre le film *Panique sur Florida Beach*, avec Lawrence Woosley ressemblant à un jumeau cinématographique de William Castle.

Dans ce long-métrage, la foule souhaite avoir peur : les enfants signent un contrat au cas où ils meurent de peur. C'est comme un jeu de rôle pour eux. Dans la réalité, le président annonce à la télévision la crise des missiles de Cuba, et cela terrifie les téléspectateurs. Le jeune héros du film, qui se prénomme Gene, ne voit pas son père et il semble montrer que cette absence installe une crainte d'un scénario apocalyptique. Une peur présente parce que quelque chose peut se passer, et qu'il ne peut rien faire. Joe Dante filme ce qu'il ressent à l'époque avec Gene.

Les cinéastes des années 1960 réalisent, à travers le genre fantastique, une retransmission du frisson d'une guerre apocalyptique au public paranoïaque. Joe Dante en a

⁷ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibidem, p.23-24.

⁸ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.29.

⁹ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.29.

¹⁰ Une possible définition du nanar : les intentions du film sont bonnes mais l'esthétique du film est impactée par un mauvais budget, mauvais jeu d'acteur, etc.

conscience et son souhait n'est pas seulement de rendre hommage, mais de pouvoir véhiculer les nouveaux frissons et l'anxiété de son époque. En outre, pour transmettre les images de son enfance, mais surtout afin de prolonger les films des cinéastes de série B. Son envie de faire du cinéma n'est pas seulement de vouloir transmettre son savoir cinématographique, mais de le compléter : « Si quelqu'un regardait Hurlements en 1981, j'espérais qu'il aurait envie de voir Le Loup-garou [George Waggnar, 1941], s'il ne l'avait pas déjà fait. »¹¹. Il rapporte la peur collective qu'il voit dans la société grâce à ses connaissances cinématographique. Il modernise un thème qui a toujours terrifié les Américains¹². Sa volonté est de sensibiliser le spectateur comme lorsqu'il voit *L'homme qui rétrécit* (1957, Jack Arnold) durant son enfance. La difficulté pour lui est de redécouvrir des films comme lorsqu'il était jeune et donc avec un œil « *non sophistiqué et non critique* »¹³.

Les images exercent une influence dans l'imaginaire de Dante. Par une manière ludique ou pédagogique, il retransmet une émotion similaire à celle de son enfance. Le spectateur a donc une place importante dans ses films puisqu'il est témoin d'une réalisation des images qui se situe entre modernité et ancien¹⁴. Les premiers films qu'il découvre sont les dessins-animés, notamment ceux de Disney. Comme Joe Dante le rapporte, lorsqu'il est enfant et même s'il paye sa séance complète, il regarde seulement les dessins animés en début de séance.¹⁵

2) Les gags cartoonésques

a) L'importance de l'humour dans la narration

Lorsqu'il est enfant, Joe Dante crée une boîte (la *shoebox theater*¹⁶), celle-ci consiste à créer une projection entre le kinétographe d'Edinson et une projection cinématographique. Par un procédé manuel, les dessins défilent devant les yeux de son petit frère. Par cette invention, le cinéaste a déjà la notion du montage d'un film à partir de dessins. Il réfléchit, et il manipule les images à animer.

D'ailleurs, ses personnages animés sont des archétypes des films des années 1950-1960. Malgré la diversité des noms, ils ont peu de variantes visuelles, car ils ont des traits

¹¹ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., p.32.

¹² LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., p.32.

¹³ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir.], *Joe Dante*, Synema, 2013, p.16.

¹⁴ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., p.27 – Reprise d'une citation de Bill Warren qui explique que Joe Dante est l'expert du fantastique à Hollywood.

¹⁵ KROHN Bill [dir.], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.cit., p.26.

¹⁶ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir.], *Joe Dante*, Ibidem, p.16.

physiques communs¹⁷. Comme dans les *Gremlins*, où ils se ressemblent pratiquement tous. La différence provient des traits de caractères. Ils n'ont pas tous la même importance. Par exemple dans le premier, celui qui a la mèche blanche se différencie des autres car il montre qu'il est le chef. Mais l'archétype du personnage du gremlin c'est qu'il comporte en lui une parodie à montrer. Comme le démontre la scène du bar qui enchaîne les différents gags. Ceci provient notamment d'une influence du dessin animé. Comme si chaque gremlin a une raison d'exister à l'image par son apparition comique. Aucun ne semble ainsi se ressembler, car chaque plan montre un gag différent pour chaque gremlin. Ceci est saisi à son paroxysme avec l'intervention du laboratoire dans *Gremlins 2*. Les gremlins se personnifient : le gremlin intelligent, le gremlin araignée, etc. A l'instar d'un Bugs Bunny, Daffy Duck, etc. Les gremlins développent des traits de caractères humains et cartoonésque. Ce film est le plus « Tashlinesque »¹⁸ de tous ses films.

b) Tashlin : une reconnaissance artistique

« Avant même de savoir qui il était, j'étais influencé par lui. »¹⁹. Frank Tashlin a un parcours complexe avec son pays. Celui-ci ne connaît pas ou peu son nom. Malgré des films à succès avec Jerry Lewis, et une carrière étonnante.²⁰ Ce parcours atypique comporte des similitudes avec Joe Dante : c'est un cinéaste qui aime son pays et son cinéma, mais ils donnent une critique comique sur son propre pays. « Tashlin s'est inspiré de l'humour incroyable et scandaleux des dessins animés pour l'injecter, de façon charitable, dans ses films en prises de vue réelles. »²¹, ce témoignage de Peter Bogdanovich, pour le cinéma de Frank Tashlin, peut démontrer la même influence du dessin pour Joe Dante. Ce dernier utilise aussi l'humour burlesque des personnages de la Warner, et les mêmes gags sulfureux (la scène de bar des *Gremlins*, *Small Soldiers*...). Il y a cette idée similaire de rendre, par l'humour cartoonésque, une satire de l'Amérique.

Selon Joe Dante, *Gremlins 2* est un film qui ressemble à un film de Tashlin, notamment pour sa transgression des arcs narratifs qui s'apparente à un dessin animé.²² Il y a une similarité sur la liberté comique et narratif. Comme dans *Hurlements*, où l'écran de

¹⁷ PILLING Jayne, *Cartoons & the Movies*, Dreamland, 1997, p.70.

¹⁸ GARCIA Roger [dir.], *Frank Tashlin*, Editions Yellow Now – d'après le titre du chapitre de Jonathan Rosenbaum.

¹⁹ GARCIA Roger [dir.], *Frank Tashlin*, Ibidem, p.135

²⁰ BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood*, T.2, Capricci, 2018, p.333

²¹ BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood*, T.2, Ibidem, p.336

²² GARCIA Roger [dir.], *Frank Tashlin*, Editions Yellow Now/Festival international du film de Locarno, 1994, p. 137

télévision retransmet un dessin animé qui diffuse un loup qui s'apprête à manger un agneau. Il y a un écho entre le dessin animé et la réalité : le prédateur (le loup-garou Eddie) et l'agneau (Terry). Ceci crée ainsi, une scène similaire mais avec un ton différent²³. La scène n'est pas comique par l'apparition du dessin animé. Elle renforce sa terreur. Dans le cartoon, ce qui apparaît comique comme les grands gestes du loup, devient terrifiant si on le projette dans la réalité. Comme le souligne Joe Dante : « Tout le monde a pu voir le Grand Méchant Loup dans un livre ou un dessin animé, mais personne n'a essayé de se représenter sa masse énorme, s'il était réel et se dressait soudain devant nous. »²⁴. Le cartoon peut devenir terrifiant et grotesque dans une fiction en prise de vue réelle, comme lorsque le lapin sort du chapeau de Kevin McCarthy (Oncle Walt dans le film) dans *La Quatrième Dimension : le film* (1983).

Le dessin animé est libérateur pour la création artistique, car il crée l'ambiguïté dans les films de Dante : et si on transportait dans la réalité un dessin animé ? Ce qui paraît comique, et finalement montré comme grotesque. Tout comme le cinéma de Tashlin, dont Peter Bogdanovich écrit : « ils avaient l'air drôles, mais quand on les regardait du bon point de vue, on comprenait qu'ils reflétaient la folie et la misère que Tashlin voyait autour de lui. »²⁵. Sur un discours peut-être moins pessimiste, Joe Dante décrit lui aussi une Amérique belle et terrifiante. Une enfance qui peut être terrifié par une apocalypse, et un monde qui n'est pas tant éloigné du « *cartoon* ». Le dessin animé et la comédie de Frank Tashlin inspire Joe Dante parce qu'elle est une critique sur « l'absurdité de ce que nous appelons la civilisation »²⁶. Ce ne sont pas les mêmes « *cartoons* » que ceux produits par la Paramount pour la télévision²⁷. Ce sont des dessins animés avec une esthétique et une politique bien différente. Elle narre ce qu'on ne peut pas refaire en prise de vue réelle.²⁸ Selon Joe Dante dans *Frank Tashlin*, pour retranscrire ce discours, il y a aussi l'importance du choix des acteurs. Avec Jerry Lewis ou Bob Hope, il y a une utilisation des comédiens qui rend le film plus Tashlinesque.²⁹ Il y a une liberté artistique, esthétique, et même politique où le studio ne comprend pas l'univers³⁰ chez Tashlin qui influence Joe Dante.

²³ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., p.82

²⁴ KROHN Bill [dir.], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.59.

²⁵ BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood*, T.2, Ibid., p.337.

²⁶ BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood*, T.2, Ibid., p.337.

²⁷ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir.], *Joe Dante*, ibid., p.13.

²⁸ GARCIA Roger [dir.], *Frank Tashlin*, Ibid., p.135.

²⁹ GARCIA Roger [dir.], *Frank Tashlin*, Ibid., p.137.

³⁰ GARCIA Roger [dir.], *Frank Tashlin*, Ibid., p.136.

c) Chuck Jones : l'humour intemporel

Chuck Jones est l'auteur qui inspire aussi Joe Dante. Animateur pour la Warner Bros, il rend populaire un nouveau style avec des personnages comme Daffy Duck, Bugs Bunny...³¹ Il a été un collègue de Tashlin, pour le studio Warner Bros³². Chuck Jones apparaît dans plusieurs des films de Joe Dante. Il y a une amitié qui se forme entre les deux. Joe Dante promet à Chuck Jones de réaliser le film *Looney Tunes* (2002). *Termite Terrace* est un objet filmique inachevé. Il est consacré à Chuck Jones. Il a créé et développé de nombreux personnages qui ont un impact dans l'univers du dessin animé. Selon les mots du cinéaste, le pitch est « un innocent à Hollywood »³³ ; cela pourrait être une analogie de Joe Dante qui se reconnaît dans le travail de Chuck Jones. Cependant, l'affection qu'il porte avant tout à l'artiste est sa détermination, sa passion, et son humour. Sa motivation est évocatrice d'un parallèle de son travail pour Hollywood.

A l'inverse de Joe Dante, Chuck Jones s'inspire de la performance de Charlie Chaplin et de Buster Keaton pour créer et développer les personnages de dessins animés³⁴. Il s'inspire du dessin pour le transfigurer dans le grotesque des visages des acteurs, des monstres... Cependant, lui et Chuck Jones partagent le même goût artistique et esthétique pour plaire à un public diversifié, qu'il soit enfant ou adulte. Probablement dû aux différentes clés de lectures du gag : fun et satirique³⁵. Peter Bogdanovich écrit qu'« ils seront « modernes » bien plus longtemps que n'importe quel film en prise de vue réelle. ³⁶ Intemporel (« on travaillait en profondeur l'humour propre à nos films, en se fichant de l'air du temps »)³⁷.

Les dessins animés de Chuck Jones inspirent narrativement Joe Dante. Le cinéaste inclut des clins d'œil partout dans sa filmographie : la présence physique en peluche de Bugs Bunny dans *L'Aventure intérieure* et l'apparition en dessin de celui-ci au générique (réalisé par Chuck Jones !) de *Gremlins 2*. Joe Dante connecte, ainsi, l'univers visuel de Chuck Jones, donc le « cartoon », au cinéma hollywoodien des années 1980. Il connecte ainsi un univers de prise de vue réelle avec celui du dessin animé.

³¹ PILLING Jayne, *Cartoons & the Movies*, ibidem, p.11.

³² KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.226.

³³ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.131.

³⁴ PILLING Jayne, *Cartoons & the Movies*, p.10 - « le comique tenait de l'exagération », Chuck Jones par rapport au jeu de Charlie Chaplin.

³⁵ BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood*, T.2, Op.Cit., p.260.

³⁶ BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood*, T.2, Ibid., p.260.

³⁷ BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood*, T.2, ibid., p.278.

Selon le point de vue de Chuck Jones, le dessin animé est la continuité de l'humour burlesque muet.³⁸ Joe Dante semble aussi choisir cette philosophie dans son cinéma, notamment avec la projection des images grotesques et burlesques. Par exemple, la scène où le visage de Martin Short se transforme dans *L'Aventure intérieure*³⁹. Ou dans *Gremlins*, lorsque Mme Deagle est projetée en dehors de sa fenêtre d'une manière comique alors qu'il s'agit d'une mort brutale. Pour prolonger le burlesque, le plan est suivi de celui sur les gremlins qui chantent Noël et qui rient face à cette scène surréaliste. Le spectateur se retrouve comme devant un dessin animé de Chuck Jones où tous les personnages ont un détachement de la réalité, « ils [les personnages] parodent joyeusement après chaque catastrophe [...] qu'ils sont d'un sens de l'humour enfantin et d'une certaine forme -saine- d'irrévérence⁴⁰ ».

Comme Anthony dans *La Quatrième Dimension : le film*, les dessins animés dépassent la réalité de la prise de vue réelle, et donc, les règles physiques sont brisées, parce que les cartoons de Warner, « ils ont un réel impact visuel »⁴¹. Cela permet d'influer un choc chez le spectateur plus seulement à travers un gag visuel. « Je considère tous les films comme des dessins animés. J'ai grandi en regardant des dessins animés, et c'est ce que je voulais faire. »⁴²

Le sens de la comédie impacte l'ambiguïté du style de ses films. Est-ce un film en prise de vue réelle ou un dessin animé ? Les dessins apparaissent subtilement dans ses films, comme dans les *Gremlins* : le dessin d'un piranha, à la fois annonciateur du danger et référence à son propre film *Piranhas*, tout comme les « smiley » qui sont un jeu de labyrinthe qui débute avec *Hurléments*⁴³. Le dessin animé apparaît ainsi par sa forme (les traits), mais aussi par son animation comme le générique de *Gremlins 2* qui montre une scène avec les personnages de Daffy Duck et Bugs Bunny. De l'écran de télévision à la version papier, le dessin chez Joe Dante présente ainsi un jeu entre ce qui appartient à la fiction et à la réalité.

Pour comprendre l'univers de Joe Dante, il est nécessaire de l'imaginer comme un monde entre le dessin animé et la prise de vue réelle. Cette idée provient d'un croisement entre le monde Tashlinesque et celui de Chuck Jones. Dans le cinéma de Joe Dante le dessin est visible, ainsi, par ses citations mais aussi dans la structure narrative. Les références chez

³⁸ BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood*, T.2, ibid., p.273.

³⁹ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Op.Cit., p.57-58.

⁴⁰ BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood*, T.2, Op.Cit., p.262.

⁴¹ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir.], *Joe Dante*, Ibid., p.13.

⁴² KROHN Bill [dir.], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.61.

⁴³ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., le chapitre : « l'autoréférence ou l'effet-luge ».

Joe Dante appartiennent à différentes valeurs qui apparaissent peu dans les productions hollywoodiennes.

3) Qu'est-ce qui appartient à la série B chez Dante ?

a) Terrifier selon les productions de la série B

Le cinéaste collectionne des pellicules des films oubliés, des réclames, et même des films introuvables. Il a développé le site *Trailers from Hell* pour partager sa collection⁴⁴. C'est un passionné du fantastique, mais aussi de tout le cinéma de genre.

Evidemment, il a grandi aussi avec les séries A comme les westerns de John Ford. Ce qui l'imprègne le plus, ce sont les expériences qu'il vit avec les projections des Matinée comme pour le film *La Météore de la nuit* (1953). Il y a un lien entre les cinéastes des années 1950 et le cinéaste Joe Dante c'est celui du thème des apparences⁴⁵. Mais il y a aussi le thème de la surprise.

William Castle est celui qui lance une nouvelle apogée au cinéma américain avec ses « *gimmicks* ». Il propose d'accrocher le public avec de nouvelles initiatives spectaculaires pour s'opposer à la télévision. Lors de la projection du film *The Tingler* (1959), dans les sièges, se cachent un mécanisme électrique produisant des petites secousses électriques à certains moments du film⁴⁶. Joe Dante rend hommage à cette invention dans le film *Panique sur Florida Beach*. C'est un cinéaste marqué par la technique cinématographique, mais aussi amusé par cette période trouble du cinéma américain qui propose de nouvelles manières d'accrocher le spectateur durant la séance de cinéma. C'est un cinéphile qui comprend ce que ce le cinéma peut apporter aux spectateurs. « Je dis qu'un public ne sait pas ce qu'il veut voir, mais il sait ce qu'il ne veut pas voir. »⁴⁷ Cette phrase de William Castle peut appartenir aussi aux films de Joe Dante puisque celui-ci est connu pour toujours étonner son public de ses attentes. Comme c'est le cas pour *Gremlins 2* (1990). Le spectateur qui aime les films de Joe Dante, remarque ce jeu omniprésent dans sa filmographie.

b) Un historien du cinéma face aux studios

Les connaissances cinématographiques de Joe Dante ne sont pas forcément les mêmes goûts que ceux des studios hollywoodiens qui voient plutôt une manière de l'arrêter :

⁴⁴ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, ibid., p.29-30.

⁴⁵ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.206 – ce qui sera développé avec la deuxième partie.

⁴⁶ PHILLIPS R. Kendall, *Projected Fears : Horror Films and American Culture*, Praeger, 2008, p.91.

⁴⁷ FLYNN Charles & McCARTHY Todd, *Kings of the Bs*, E.P. Dutton & Co.inc, 1975, p.287.

« Ils essayent toujours de « me protéger de moi-même »⁴⁸. Alors que celui-ci cite justement le cinéma américain qui l’inspire. Comme un historien du cinéma, il s’attache à conserver la mémoire d’un patrimoine.

The Burb’s (1989) est un exemple de ce rejet. Joe Dante installe ses caméras dans une rue où les bâtiments de maisons appartiennent aux films anciens. Ils ont été transportés dans un seul et même endroit, à cause de la création du studio d’Amblin Entertainment, présidé par Steven Spielberg⁴⁹. Cette rue crée ainsi une atmosphère de banlieue américaine, cependant, elle comporte une anomalie avec la présence de la maison terrifiante des Klopek. Joe Dante en a connaissance puisqu’il apporte une personnalité unique au lieu. Pour lui, il s’agit d’une création d’un musée unique. Ce qui montre le détachement entre le décor et la politique du studio, ce sont les détails anecdotiques. Par exemple, les visiteurs peuvent toujours faire leurs tours du studio Universal parce que ce n’est pas fermé au public⁵⁰.

Le deuxième problème provient du studio lui-même. Joe Dante reproche cette inculture croissante chez les producteurs au fur et à mesure du temps, et qui l’inquiète pour l’avenir cinématographique⁵¹. Il n’est pas seul, puisqu’il a une équipe qui le suit dans ses longs-métrages, par exemple le producteur Michael Finnell. Cependant, avec l’exemple du décor de *The Burb’s* et les différentes références, Joe Dante ne travaille pas uniquement sur des clins d’œil cinématographique, mais il travaille constamment ses références : où les placer, lesquels, et pour qui ? Pendant un temps, les studios le soutiennent parce qu’il a un succès avec les *Gremlins*. Cependant, en terme artistique, qui est proche d’un historien du cinéma, le cinéaste se retrouve seul face à lui-même.

c) Références et jeu de montage

Ce jeu de références examinées et analysées par Frank Lafond dans la filmographie de Joe Dante, peut être rapproché des autres cinéastes qui l’entoure. Un exemple connu est celui de *Star Wars*. George Lucas s’inspire des films asiatiques de samouraï pour raconter son histoire, et même pour créer le casque de Dark Vador. Cependant, cet exemple démontre la réprobation culturelle et référentielle. Alors que Joe Dante dévoile ses références par leurs

⁴⁸ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.130.

⁴⁹ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.125.

⁵⁰ PITA Alvaro, *Joe Dante en el limite de la realidad : edicion revisada y ampliada*, Applehead team, 2021, p.407.

⁵¹ LAFOND Frank, *L’art du je(u)*, Ibid., p.152-153.

apparitions concrètes (les écrans de télévisions ou de cinéma) ou elles sont reconstituées comme Gizmo qui refait les mêmes gestes que Clark Gable dans sa voiture de course.

Comme précédemment cité, Joe Dante est influencé par le cinéma fantastique des années 1950. Même s'il exerce une notion nostalgique sur le cinéma des « *fifties* », il n'exerce pas le même discours sur la politique. Au contraire de différents cinéastes, Joe Dante nuance son point de vue. Les blockbusters diffusent des dinosaures qui prennent vie à l'écran, et le parc semblent être destiné à devenir un vrai. La critique d'une forme de capitalisme exercé par Spielberg est présente mais chez Joe Dante elle en devient omniprésente. Par exemple dans *Panique sur Florida Beach*, une scène d'effroi reconstitue les exercices vécues par les enfants. « Quand on l'a tournée, certains membres de l'équipe flippaient en voyant revivre cet épisode de leur enfance. »⁵². La critique d'une époque est montrée par le discours d'une jeune fille qui ne veut pas suivre cet exercice puisqu'elle pense que c'est inutile. Il recrée une scène d'époque en rapportant l'atmosphère vécue des années 1950. Joe Dante a de l'affection pour le cinéma, notamment la série B. Il évoque ainsi une politique de la nostalgie avec celle du cinéma, de la politique, de la culture.

L'école Roger Corman l'incite à découvrir un nouveau monde. Malgré la liste énumérée des films cités, Corman n'a pas encore été nommé et pourtant, il est considéré comme un des plus connus des cinéastes de série B. Il est reconnu par les critiques comme le plus « *sans-visage* » de tous les cinéastes américains⁵³. Selon les critiques de l'époque, il n'a aucune place pour le nouveau Hollywood, il ne refait que ce qui est déjà « *has-been* ». Il est connu pour être un producteur qui économise le moindre argent, ainsi, il produit des films de séries B purement divertissants avec très peu de centimes, comme le souligne le titre de sa biographie⁵⁴. La série B influence l'imaginaire cinématographique de Joe Dante.

II. La transmission d'une école, d'une série B.

1) Les différentes écoles

a) L'école Castle : surprendre le spectateur

⁵² KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.136.

⁵³ FLYNN Charles & McCARTHY Todd, *Kings of the Bs*, E.P. Dutton & Co.inc, ibid., p.63.

⁵⁴ CORMAN Roger, *Comment j'ai fait 100 films sans jamais perdre un centime*, Capricci, 2018.

Joe Dante en 2018, dans le documentaire *Make horror great again !*, il rappelle son point de vue sur le cinéma. Les films d'horreur sont bien meilleurs au cinéma avec une projection vécue en groupe, que les spectateurs seuls sur le canapé. Comme il le rappelle, il a vécu avec les images et à travers celles-ci. Ce cinéaste fait partie de la première génération à grandir avec elles. Certains cinéastes sont plus touchés par elles que d'autres. Il y a une volonté de décrire le cinéma comme du divertissement, mais aussi avec une expérience collective. Un même avis partagé notamment avec d'autres cinéastes comme Mick Garris. Il porte une importance des images, car lui-même sait qu'elles sont ce qui l'a initié à être ce qu'il est aujourd'hui.

Comment définir une série B ? William Castle l'explique très bien, il s'agit d'une demande du public souhaitant voir deux films au lieu d'un. Les studios et les distributeurs ont alors exécuté cette demande. Cependant, ce qui différencie d'un film à l'autre, c'est l'importance du budget distribué entre eux. La série A est celle qui a le plus d'argent, et la série B est la moins investie financièrement. Comme l'explique William Castle, cela n'influe pas sur la qualité du film. La série B peut être meilleur parce qu'il y avait cette envie de « *workshop*⁵⁵ ». L'un des faits, lorsqu'on regarde les bénéfices d'un film sur internet, c'est qu'on aperçoit une différence de réception entre la France et l'Amérique du Nord. Par notamment la gestion des audiences. L'un évoque le nombre d'entrées au « *box-office* », tandis que l'autre note la recette financière. Déjà en 1970, selon William Castle, tout dépend de l'argent que récolte le film américain. Il n'y a plus de différence entre le petit et le grand film. Seulement si ce sont des bons films ou non⁵⁶. Pour Joe Dante, il est intéressant de noter sa perception similaire de travail qui n'est pas sur l'importance du budget, mais par la notion de rendre le meilleur travail possible. « Le film [*Gremlins*] a été inventé au fur et à mesure du tournage. [...] Steven [Spielberg] a vu un film complètement différent de ce à quoi il s'attendait, tellement on avait inventé au tournage pour essayer d'en tirer quelque chose. »⁵⁷ Le projet n'est plus celui prévu par le producteur. Durant le tournage, la liberté de Joe Dante lui a permis d'inventer un « *workshop* » à la manière d'un William Castle. Même s'il n'approuve pas spécialement cette méthode de travail, car à l'absence de scénario, le même événement s'est produit pour lui lors de la fabrication du film *Small Soldiers*⁵⁸.

⁵⁵ FLYNN Charles & McCARTHY Todd, *Kings of the Bs*, Ibid., p.288-289.

⁵⁶ FLYNN Charles & McCARTHY Todd, *Kings of the Bs*, E.P. Ibid., p.289.

⁵⁷ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.90

⁵⁸ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid. – le chapitre sur *Small Soldiers*.

L'idée de travail artisanal est présent dans le cinéma de Roger Corman. « Ce que j'ai appris [...] c'est que je pouvais débarquer sur un film à n'importe quel moment, recevoir un bout de papier, être présenté à des acteurs que je n'avais jamais vu de ma vie, et tourner quelque chose »⁵⁹

b) L'école Roger Corman

Pourquoi les réalisateurs qui proviennent de l'école de Roger Corman plaît aux producteurs de Hollywood durant les années 1980 ? Selon Frank Lafond⁶⁰, le cinéma de genre, qui englobe la série B n'est pas très bien noté par les critiques de l'époque. Ce n'est pas considéré comme un cinéma intellectuel. Alors que Joe Dante pense que les cinéastes des films de série B ont une liberté plus importante⁶¹.

L'idée de Corman est de produire des films qui vont être rentables avec le moins de budget possible. Il forme des réalisateurs tels que Martin Scorsese, James Cameron, etc. Roger Corman réalise aussi, il est surtout connu pour *La petite boutique des horreurs* (1960), et ses adaptations d'Edgar Allan Poe. Dans l'école Corman, tous ont commencé sur différents postes, car il y a une volonté de créer une expérience commune et d'apprendre ensemble l'expérience d'un tournage ou d'une post-production, « il n'y a pas de place pour les divas ou les jeux de pouvoir politique⁶² ». Joe Dante a d'abord travaillé sur les montages des films de bande-annonce. « On travaillait vite, et on prenait des risques »⁶³.

Pour Joe Dante, ce fut déterminant pour sa carrière. Il aime les films de Roger Corman et ceux de la série B. Dorénavant, il est employé pour réaliser un film en dix jours avec son acolyte Allan Arkush, avec un budget de 50 à 60 000 dollars. Par le manque de temps, ils ont l'idée d'utiliser des extraits d'autres films. Ceux-ci proviennent de bandes-annonces qu'ils montent. Le film comporte ainsi plusieurs scènes d'actions avec peu de budget.⁶⁴ Roger Corman investit et il laisse délibérément la liberté aux artistes. Ils font face aux contraintes du temps et l'argent. Evidemment, ce n'est pas simple puisqu'il fait attention à ses économies ; et parfois le cinéaste proteste contre certaines décisions. Il est prêt à tout pour garder une réussite financière. Par exemple, il y a un film qui a fait un flop en Géorgie à cause d'une scène de combat de coq. Roger Corman insiste pour sauver ce film quitte à

⁵⁹ KROHN Bill [dir.], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit.,58 – à propos de l'école Corman.

⁶⁰ LAFOND Frank [dir.], *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Editions du Céfal – préface.

⁶¹ LEBEAU Guillaume, *Make horror great again*, 57 min, 2017.

⁶² CORMAN Roger, *Comment j'ai fait 100 films sans jamais perdre un centime*, Capricci, 2018, p.10.

⁶³ Texte de Roger Corman, préface dans KROHN Bill, *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, p.7.

⁶⁴ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir.], *Joe Dante*, Ibid., p.30.

modifier, supprimer, et remplacer le film par différents extraits. « Les gars des grands studios laissent tomber les films, même les plus chers, au bout de deux jours. Pas Roger, jamais. »⁶⁵ Joe Dante garde des bonnes expériences pour *Hollywood Boulevard* et *Piranhas*. Pour le premier qui a un budget serré, il utilise la méthode Corman en réutilisant les archives disponibles des bandes-annonces. Cependant, ils doivent inclure une logique narrative et divertissante⁶⁶. « Il fallait introduire un peu de drame, un minimum de crédibilité même si l'ensemble était un dessin animé géant. Il fallait que ça ait l'air d'un film. »⁶⁷ Le spectateur doit croire au film. Roger Corman se considère comme étant le premier concerné, comme Joe Dante.

c) Les mêmes thématiques

Le film *La Petite Boutique des horreurs* montre un héros qui fait la rencontre d'une plante carnivore. Grâce à elle, il atteint une nouvelle reconnaissance sociale. La contrainte est celle de la nourrir puisque ses demandes sont de plus en plus importantes. Le héros tombe dans ses propres démons, car il finit mangé par la plante⁶⁸. Malgré la rapidité de production (deux jours de tournage !) et son budget faible, le film installe une morale satirique. Ce sont des comédies noires⁶⁹, tout comme ceux de Joe Dante. La faute humaine est un thème qui provient de la destruction sociale, sociétale, et gouvernementale. Roger Corman explicite le choix de ne pas représenter des héros, et donc « je mets délibérément en avant des personnes autres que le héros⁷⁰ ». *Hurlements* de Joe Dante présente des loups-garous tueurs, mais qui vivent dans leurs propres sociétés (il n'y a qu'Eddie qui est réellement dangereux⁷¹). Les deux films *Gremlins* présente Gizmo comme le héros du film. Pour *Small Soldiers* (1998) ce sont les gorgognites qui sont les protagonistes. Les êtres fantastiques ont une humanité plus présente que chez les politiciens de *The Second Civil War* (1997), ou encore les médias dans les différents films comme *Hurlements*.

« Je pense que la qualité du film est la plus importante de toutes.⁷² », comme l'exprime Roger Corman, la promesse au spectateur est de pouvoir lui montrer un long-métrage réussit. Comme lorsque William Castle invente différentes manières de faire peur,

⁶⁵ CORMAN Roger, *Comment j'ai fait 100 films sans jamais perdre un centime*, Ibidem, p.351.

⁶⁶ CORMAN Roger, *Comment j'ai fait 100 films sans jamais perdre un centime*, Op.Cit, p.351.

⁶⁷ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, ibid., p.55.

⁶⁸ FLYNN Charles & McCARTHY Todd, *Kings of the Bs*, E.P. Dutton & Co.inc, ibid., p.67.

⁶⁹ FLYNN Charles & McCARTHY Todd, *Kings of the Bs*, E.P. Dutton & Co.inc, ibid., p.306 - Il n'est pas contre l'idée que ce soient des comédies noires.

⁷⁰ FLYNN Charles & McCARTHY Todd, *Kings of the Bs*, E.P. Dutton & Co.inc, ibid., p.308.

⁷¹ BOCCIA Luigi [dir.], *Joe Dante. Master of Horror*, Weird Book, 2020 – chapitre *All'ombra della luna*.

⁷² FLYNN Charles & McCARTHY Todd, *Kings of the Bs*, E.P. Dutton & Co.inc, ibid., p.309.

pour que le spectateur soit présent et qui souhaite avoir peur⁷³. C'est ce qui marque l'expérience cinématographique pour Joe Dante. Le cinéaste fut d'abord critique, puis monteur de bande-annonce. Le principe est de promettre que le film est aussi spectaculaire que ce qui est montré dans la bande annonce. Quelquefois, les images ne correspondent pas au film, pour pouvoir attirer le spectateur. Même Joe Dante se demande si c'était bien éthique⁷⁴. Il y avait une forme d'échange entre ce que souhaite le spectateur, et ce que la production Corman offre. Joe Dante trompe aussi les attentes du genre : « un film qui, comme disait Sam Peckinpah, vous permet de rentrer chez vous en pensant avoir eu raison de le faire.⁷⁵ » Joe Dante retransmet plus qu'une expérience du passé, ou même nostalgique, il s'agit d'une certaine philosophie qui lui vient du cinéma, dit de série B, et des films fantastiques. Ainsi, il souhaite retransmettre plus qu'un film spectaculaire, mais une raison d'aller au cinéma. Comme lors de son enfance lorsqu'il découvre les films de Jack Arnold, William Castle, Roger Corman.

2) Hurlements : un projet de prolonger et modifier la série B

a) Genèse du film : les intentions

Après une première expérience de réalisation avec la commande de Roger Corman pour le film *Piranhas* (1978). Joe Dante quitte New World Pictures pour développer un nouveau long-métrage, avec plus de budgets et plus d'ambitions. Grâce à *Hurlements*, il a appris à contextualiser ses images et ses références. Lorsque le film se termine, il y a un plan de *The Wolf Man* où Maria Ouspenskaya dit « Partez maintenant, et que le ciel vous aide ! » Comme l'explique Bruce F. Kawin, le spectateur est directement visé par cette interruption. Cependant, le plan initial, dans le film original, n'incite pas cette même idée⁷⁶. Joe Dante prend cette citation pour montrer que le loup-garou fuit encore. C'est au spectateur de prendre conscience du message, notamment d'être plus lucide face aux médias, comme le montre la fin avec la transformation en loup-garou de Karen White. *Hurlements* permet à Joe Dante de faire un film fantastique avec un meilleur financement et il réalise un film appartenant à « un nouveau genre » selon la critique de Gahan Wilson⁷⁷. La problématique qui est intéressante à poser sur cette séquence, choisi avant la révélation du surnaturel dans

⁷³ CASTLE William, *Comment j'ai terrifié l'Amérique*, Capricci, 2015, p.11.

⁷⁴ CORMAN Roger, *Comment j'ai fait 100 films sans jamais perdre un centime*, Op.Cit., p.352.

⁷⁵ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.62.

⁷⁶ WALLER A. Gregory [dir.], *American horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, University of Illinois Press, 1987, p.106, texte écrit par Bruce F. Kawin.

⁷⁷ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.62.

le film, c'est comment Joe Dante filme un genre qui mixte plusieurs afin de rendre encore plus impactant le ton de son long-métrage ?

b) Hurlements : un jeu de fiction

L'extrait se situe entre 36 min 00 à 40 min. Karen est encerclée par les personnages de la communauté, qui l'écoutent, et elle parle de son traumatisme avec Eddie. Karen est mise au centre de l'attention dans cette scène ; tous les regards sont tournés vers elle. Et le spectateur voit à travers les yeux complices du personnage qui tente de se souvenir. Le regard est le même partagé avec Karen : son regard perdu cherchant un point de repère. La caméra est mobile, comme les pensées de Karen. Le spectateur voit ensuite un plan flashback d'Eddie pour montrer le traumatisme. Le plan est fixe, elle essaie de s'accrocher sur son souvenir. Une transition est marquante : celle d'un écran de télévision qui saute, comme dans le générique. Le plan qui suit est similaire à celui d'Hitchcock dans *Vertigo* : un travelling arrière compensé. Karen n'est plus du tout à l'aise avec ce monde. Elle est perdue entre le traumatisme et le moment présent. Le gros plan sur Karen montre sa perte de repère avec le monde. Lorsqu'il y a la transition sur Bill, celui-ci tire vers la caméra. Le spectateur fait le lien avec le gros plan de Karen qui tient sa tête : il y a une perte de repère et une menace. A la fois pour surprendre le spectateur, car il n'y a pas de transition et les deux plans s'enchaînent. Cependant aussi, par le montage, faire un lien entre ce qui est arrivé, et ce qui va arriver. Un souvenir perdu et un danger. « Et il dit qu'il n'est pas chasseur ! », il tue un lapin. Le spectateur fait le lien entre le plan sur Karen et Bill, et pourtant, le lapin montre une innocence. Il est déjà doué pour la chasse. Un rappel d'une condition de bon chasseur, bon tireur : est-ce qu'il est celui qui va l'aider ou va être son ennemi ? Le spectateur ne le devine pas encore, car Joe Dante joue sur la dualité des deux plans. La scène pourrait appartenir à un seul genre : l'horreur-thriller. Puisqu'il n'y a aucun surnaturel visible. Tout n'est que suggestion sur un danger. Tout pourrait exister dans un film d'horreur mais non fantastique. Celui-ci va prendre place avec la séquence suivante.

Terry et Chris enquêtent sur les loups-garous, ils vont ainsi dans une librairie spécialisée. Cependant, le spectateur aperçoit d'abord un moment de décalage avec l'apparition de deux nonnes devant la devanture et qui rentrent dans le magasin. Celles-ci, comme analysés par Frank Lafond, apparaissent dans d'autres films de Joe Dante, avec ce même engouement de les placer en apparition seulement, sans aucun autre but esthétique ou artistique (il s'agit d'une référence du film *Le lycée des cancre* ; du producteur Mike

Finnell)⁷⁸. Donc il produit uniquement un effet comique, presque burlesque et cartoonesque. Les deux nonnes souriantes en face d'une tête de Satan. On ne sait pas ce qu'elles pensent, mais la situation devient d'autant plus comique avec le contre-champ sur le personnage de Dick Miller qui lève un sourcil sceptique et donne la sensation d'un homme qui n'est plus surpris par cette situation improbable, « tous des piqués ! », en évoquant les différents sectes de l'époque, notamment « les adorateurs du ciel » ou « la bande de Manson ». Par ailleurs, Joe Dante rend peut-être hommage au cinéma d'Hitchcock avec la momie posée sur le fauteuil, ce qui rappelle le film *Psycho*. Une appartenance particulière pour son cinéma. Dans un seul plan, le spectateur aperçoit les trois personnages réunis ; un grand livre ouvert, une gravure, et un corbeau en premier plan. L'échelle du plan permet d'apercevoir les nombreux livres dans la bibliothèque « j'ai tout », ce que dit le libraire, est similaire à ce que propose Joe Dante avec ce film. Il pioche, à travers plusieurs films, et plusieurs genres, une réunification de symboles et d'analogies à la réalité. Terry lit un passage d'un livre qui raconte que « des cadavres de femmes attaquées par des animaux » : elle feuillette le livre, un plan insert sur une tête de loup, et ensuite un plan insert sur un homme qui regarde et pose des cartes qui ont des dessins dessus (un horoscope ? Donc les mois qui passent, et les pleines lunes des nuits... Le temps qui approche vers la pleine lune). Joe Dante fonctionne sur les références pour narrer son histoire. Ici, il s'agit d'installer au spectateur la possibilité du genre fantastique dans un monde où l'imaginaire du loup-garou est partout. En gravure, dessin, même avec des films, puisque l'homme qui triait les cartes a des magazines de cinéma fantastique que lisait Joe Dante : « Famous Monsters ». « Le loup-garou agit n'importe quand ! » « il n'y a que ça pour tuer ces sales bêtes ! »... Ce sont des règles qui serviront au spectateur. Comme avec les *Gremlins* et les trois règles. Le spectateur apprend, par l'intermédiaire du libraire, qui est le connaisseur, l'expert du fantastique. Le personnage n'est pas d'accord avec l'existence, c'est une manière pour lui de vendre. Le travelling qui suit les personnages montrent ceux-ci dans une boutique qui expose le genre fantastique d'une manière anodine. Les balles en argent sont placées, à la manière d'un McGuffin absurde. « Un dingue les as laissés là ! ». Joe Dante ne filme pas des personnages qui croient que ce monde existe, mais qui vivent dans un monde où l'imaginaire du fantastique est partout, et il est surtout vendu. En face des balles en argent, il y a une pancarte avec les logos des Mastercard et Visa. Le personnage de Dick Miller est sceptique de la croyance des loups-garous, pour lui, c'est une manière de gagner de l'argent dessus. Pendant ce temps, les

⁷⁸ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., p.63.

nonnes sont en arrière-plan, une manière de démontrer la situation absurde de la conversation. Le fantastique est partout, le réalisateur le filme par les magazines, les livres, les gravures, les règles... Mais elle n'est pas prise au sérieux. Alors que toutes ses règles vont s'avérer être utile pour l'histoire. En filmant, au début de la séquence, des nonnes rentrant dans une librairie tenu par un libraire sceptique : Joe Dante va en réalité, utiliser le genre de la comédie et de la dérision, pour faire passer le genre surnaturel. La transition sur une gravure en insert permet au réalisateur d'ancrer le conte (Le Grand Méchant Loup) avec un genre plus réaliste, qui est l'horreur. Lorsque la révélation surnaturelle tombe, le spectateur pense cela crédible puisqu'il y a une communication des références aux loup-garou durant le film.

3) La perception de l'horreur, de la série B à Joe Dante

a) L'art de suggérer

Jacques Tourneur invente une nouvelle manière de réaliser les séquences fantastiques et d'horreur, comme l'écrit Olivier Schefer, qui est propre à « qualifiée de magie de la suggestion ou de la poésie de la peur. »⁷⁹. Il s'agit d'un art de suggérer. Le spectateur connecte, à travers des petits indices, comme une terreur avec un animal comme *La Féline*. Joe Dante pour filmer *Hurlements* accueille un autre principe. Celui d'exposer, sur tous ses aspects, un mythe : le loup-garou. Au lieu de suggérer, on le montre sous toutes ses formes. A la fois pour jouer sur la peur des spectateurs et pour l'impressionner, comme la transformation d'Eddie. Au début du film, il est suggéré et il joue sur l'ombre d'une créature. Il peut très bien se faire passer pour un homme tout comme un animal. Jusqu'à montrer face caméra : sa transformation. Le film sort en 1981, il prolonge une continuité de la peur américaine : est-ce qu'il y a un monstre en nous ? Comme le démontre Roger Ebert, il y a l'utilisation des caméras subjectives de plus en plus utilisées, et ainsi, le spectateur s'identifie avec la psychologie du monstre. Il ne s'agit plus de sympathie avec le tueur (car refusé de la société comme la créature de Frankenstein), mais de proposer une vision à travers les yeux du tueur⁸⁰. Notamment comme le générique de *Halloween* le démontre ; le spectateur ressent de l'angoisse. Durant les années 1970, le genre du slasher a un grand succès aux Etats-Unis. Et comme il analysé dans *In Search of Darkness* (épisode II première partie), ce genre permet d'explorer le passage de l'adolescence à l'âge adulte. Un terrain qui permet aux scénaristes

⁷⁹ SCHEFER Olivier, *Figures de l'errance et de l'exil. Cinéma, art et anthropologie*, Rouge Profond, 2013 - citation de Michel Henry Wilson.

⁸⁰ WALLER A. Gregory [dir.], *American horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, Ibidem, p.108-109

de pouvoir explorer les peurs des spectateurs, car ceux-ci sont destinés à être jeunes. Comme lorsque Joe Dante les découvre dans les *Panique sur Florida Beach* ou les drive-in. Il y a une imagerie visuelle qui expose les peurs paranoïaques d'une époque pour les enfants.

b) La politique horrifique des années '80 : les loups-garous

Avec les succès de *L'Exorciste*, *Massacre à la tronçonneuse*, le genre horrifique explore les thèmes des années '50 avec une volonté de les émanciper : « l'apocalypse paranoïaque, le déclin d'une famille américaine et une philosophie d'hédonisme croissant »⁸¹. Mais surtout, avec le succès des films cités, la question de la sexualité et d'une Amérique paternaliste sont interrogées dans les films. Ce sera toute la question de la psyché sociale qui sera remise en question : une critique du capitalisme dans un environnement social.⁸² Le genre de l'horreur, tout comme le fantastique, est de plus en plus pris au sérieux. Alors que William Castle et Roger Corman réalise des films pour divertir et effrayer un public jeune avec les trois thèmes cités. Les réalisateurs comme John Carpenter, Tobe Hooper... prolongent les peurs américaines, jouant sur le paternalisme américain et l'érosion d'une identité sexuelle nouvelle (un mouvement féministe avec l'idée de la *final girl*⁸³). Joe Dante lorsqu'il réalise *Hurléments* se situe après cette vague nouvelle de l'horreur (*Funhouse*, *Les Dents de la mer*, *Massacre à la tronçonneuse*...). Il cite comme référence *L'Exorciste* (1973), pour le schéma structurel de son film. Avec un début d'images étranges, qui prépare l'horreur terrifiante de la deuxième partie⁸⁴. Il s'agit de rapprocher l'animalité de l'humain (le monstre, l'animal) avec la peur d'une société (ici américaine). Comme dans le chapitre « *All'ombra della luna* », où il est explicité l'idée que le mythe des loups-garous provient d'un « *homo homini lupus* ». De jouer sur l'instinct, où l'homme est libéré de toute forme de civilisation. Il est à la fois une victime de sa transformation et à la fois coupable⁸⁵. On retrouve les thèmes précédemment cités avec les films de Hooper, Carpenter et Friedkin. Le concept de communauté n'est pas dans le roman, il est écrit par John Sayles et Joe Dante. Une invention qui permet de rendre plus moderne le loup-garou. Notamment, autour de la satire psychologique (les années 1960 et la peur de la répression, les *Primal Screamers*), donc avec un thème contemporain autour d'un mythe ancien⁸⁶. Le loup garou, comme Eddie ou Marsha, est libéré des formes paternalistes américaines. Il semble être heureux en

⁸¹ PHILLIPS R. Kendall, *Projected Fears : Horror Films and American Culture*, Ibid., p.129.

⁸² PHILLIPS R. Kendall, *Projected Fears : Horror Films and American Culture*, Ibid., p.114

⁸³ PHILLIPS R. Kendall, *Projected Fears : Horror Films and American Culture*, Ibid., p.128.

⁸⁴ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.58.

⁸⁵ BOCCIA Luigi [dir.], Joe Dante. *Master of Horror*, ibidem – chapitre *All'ombra della luna*.

⁸⁶ PITA Alvaro, *Joe Dante en el limite de la realidad : edicion revisada y ampliada*, Ibidem, p.134 -137.

communauté. C'est Eddie qui tue, il joue sur cela pour terrifier. L'idée aussi du thème d'une révolution sexuelle, où Joe Dante réemploie le cri du loup, non pour montrer sa présence et appeler une meute, mais pour déployer un hurlement sexuel⁸⁷. L'idée de vivre en communauté provient du médecin, le Docteur Waggoner. Joe Dante démontre que celle-ci vit très bien en dehors de la société. Qu'Eddie et les autres sont contents d'être ainsi : « son état, que nous considérons comme un problème, est à ses yeux un merveilleux don spirituel. »⁸⁸ Il joue ainsi sur les thèmes de l'horreur avec un mythe qui n'est plus à la mode, pour la remettre à jour avec les films des années 1970.

c) Un cinéaste mêlant modernité et fiction de série B

Joe Dante ne réalise pas un film qui a un schéma de film d'horreur, avec un tueur pourchassant la *final girl*, il constitue une continuité : « nous voulions que le film soit moderne [...] nous l'avons intentionnellement fait ressembler à un film d'horreur. »⁸⁹ En ne révélant pas qu'il s'agit d'un film de loup-garou, le long-métrage s'approche autant des années 1950 avec ses références du réalisateur de Waggoner et à Disney, plutôt que des années 1970 avec *Halloween*. Il se situe entre la paranoïa des années '50 et celles des années '70 (le mal vit et triomphe).⁹⁰ Il se situe en 1980 avec l'élection d'une politique républicaine de Reagan ; qui veut une politique culturelle avec une nostalgie des valeurs des années 1950⁹¹. Une parfaite transition pour Joe Dante qui va mêler ses connaissances cinéphiliques avec ses expériences personnelles. Et cela peut-être parce que les scénaristes, les producteurs, réalisateurs viennent de plusieurs écoles, dont notamment celle de Roger Corman. Joe Dante, avec son succès *Piranha*, s'émancipe avec ce nouveau projet qui est la continuité des valeurs horribles des séries B. Par exemple, lorsqu'il réalise *Hurlements*, les références qu'il fait aux films de Waggoner ou des livres sur les loups-garous ne sont pas pour référencer un univers du mythe, mais pour prolonger celui-ci. Comme l'a analysé Frank Lafond, le spectateur suit un univers qui connaît déjà l'existence des loups-garous, et le mythe qui apparaît dans les films des années 1940, semblent être vrai dans la fiction. Dorénavant, les spectateurs connaissent les paternes pour reconnaître un loup-garou⁹². Par exemple, la scène avec le libraire qui expose une légende, mais qui s'avère être des faits, comme tuer un loup garou par des balles en argent : « la référence actualise un sous-genre sans négliger de tisser

⁸⁷ BOCCIA Luigi [dir.], Joe Dante. *Master of Horror*, Ibid., chapitre *All'ombra della luna*.

⁸⁸ KROHN Bill [dir.], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.59.

⁸⁹ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir.], *Joe Dante*, Ibid., p.37.

⁹⁰ PHILLIPS R. Kendall, *Projected Fears : Horror Films and American Culture*, Ibid., p.122.

⁹¹ PHILLIPS R. Kendall, *Projected Fears : Horror Films and American Culture*, Ibid., p.142.

⁹² LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., p.98-99.

un lien avec le passé ».⁹³ Il ne s'agit non seulement de référence, mais d'exposition à un mythe qui fut, à la fois pris au sérieux avec les films de Wagner et en conte de fée (Le Grand Méchant Loup)⁹⁴. L'univers du loup-garou existe dans la fiction à travers une autre, et elle la complète à travers ses références et son mythe. Le spectateur est donc affranchi de la frontière purement fictionnel. Kawin cite deux exemples : Hooper et Dante, pour *Funhouse* et *The Howling*, sorti en 1981. Ils exposent l'idée des mythes de l'horreur (qui sont narrés par l'imaginaire) devenant réalité. Dans le cas de Joe Dante, il s'agit de référencer les dessins animés ou les films de loups-garous pour démontrer que la réalité est dépassée par la fiction. Cela devient notamment plus politique puisque le sujet est notamment de démontrer que « les horreurs ne sont que des créations médiatiques au lieu de remarquer que le monde ressemble à un film d'horreur et que de nombreuses créations médiatiques sont horribles. »⁹⁵. Joe Dante grandit avec des cinéastes qui exposent une paranoïa américaine des années 1950-1960. Il suit un mouvement avec son scénariste John Sayles. Ils décrivent une société américaine désensibilisée par les horreurs médiatiques, la paranoïa, les mythes... avec les mêmes outils que les cinéastes William Castle ou Roger Corman ; mais avec une modernité politique et sociale. Il réutilise son ressenti, ses expériences cinématographiques, pour réaliser une continuité filmique des valeurs de la série B. Lorsque Karen se transforme à la fin d'*Hurléments*, « elle décide de se sacrifier pour le bien de l'humanité, et comment, bien entendu, dans la société médiatique d'aujourd'hui, son sacrifice n'est rien de plus qu'un programme que les gens regardent à la télé. »⁹⁶

III. L'héritage de la série B des années 1980 à nos jours

1) Une politique des images, une culture américaine

a) Le pouvoir des images : *The Movie Orgy*

The Movie Orgy trace le lien entre le classique et la modernité. Il s'agit d'une critique des images, et donc de montrer comment une politique peut être présente dans les médias ? Comme un zapping, la narration se fait par le montage alterné, qui entrecroise des images de

⁹³ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., p.102.

⁹⁴ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Op.Cit., p.102 « c'est juste une légende », adaptée ainsi par Chris quand il tente de reconforter sa compagne : « Allons, Terry, c'est juste un film ».

⁹⁵ WALLER A. Gregory [dir.], *American horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, Op.Cit., p.105.

⁹⁶ KROHN Bill [dir.], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.60.

publicités, filmiques, télévisuels... Pour Joe Dante c'est « un projet de style Frankenstein⁹⁷ ». C'est aussi un projet de reconstruction d'images pour s'amuser. Mais cette analogie avec Frankenstein est symptomatique, de ce que nomme Frank Lafond comme étant le « Syndrome de Wak » dans *Joe Dante. L'art du je(u)*. Il construit et déconstruit les images qui viennent d'autres films pour afficher un message, un discours, une intuition. Il démontre ainsi une présence de la culture américaine omniprésentes dans les mémoires et ce qu'elle peut apporter à la société. Même s'il considère que ce film de montage n'a pas la volonté d'être sociologique sur la culture américaine⁹⁸, Joe Dante montre qu'il est nécessaire de prendre du recul sur les images d'une génération précédente. Comment le temps sur les images démontre une autre norme de pensée ? Dans le *Batman* (serial de 1943, remonté en 1965), il y a des remarques sur la peau du Docteur Daka⁹⁹, ou encore dans *Wives Under Suspicion* (1938), avec une remarque sur la femme qui « « [...] sait cuisiner, la plupart d'entre eux n'en sont même pas capables. » Au beau milieu d'une scène ordinaire¹⁰⁰. » Pour le spectateur, il s'agit de recontextualiser la norme d'une culture ancienne. Pour Joe Dante, c'est un parfait exemple d'une société américaine qui a des préjugés, etc. Par conséquent, il montre qu'il y a encore aujourd'hui un problème culturel et social. Avec le montage de ses films il joue sur les aspects politiques qu'il souhaite délibérément faire remarquer : « je voulais faire connaître ces films, je voulais que les gens les voient et connaissent les goûts de l'époque »¹⁰¹. C'est ce qu'il réalise avec ce film de montage.

Joe Dante regroupe des films qu'il apprécie ou qu'il critique et le spectateur remarque les intentions du cinéaste. Durant sa carrière, celui-ci devient un passeur d'image. Comme le démontre la précédente citation, il a une volonté de créer des images à partir des anciennes. Il fait référence à des films oubliés, aux séries B, au genre fantastique, et d'horreur... Par rapport à d'autres cinéastes, Joe Dante construit ses films avec l'idée que les images préexistantes peuvent montrer une autre culture et société.

b) Les influences des images américaines sur les contemporains.

Les contemporains de Joe Dante comme John Carpenter ou les frères Coen n'adoptent pas les mêmes formules. Pourtant, ils grandissent avec les mêmes références

⁹⁷ MERANGER Thierry, « Rencontre : Joe Dante, FrankenJoe », in Cahiers du Cinéma, numéro 674, janv. 2012, p.48.

⁹⁸ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.31.

⁹⁹ MERANGER Thierry, « Rencontre : Joe Dante, FrankenJoe », in Cahiers du Cinéma, numéro 674, janv. 2012, p.48.

¹⁰⁰ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.31.

¹⁰¹ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.32.

visuelles qui proviennent des séries A, des séries B, des *serials* de télévisions. Par exemple, le film *Docteur Folamour* (1964) de Stanley Kubrick. Il l'a beaucoup influencé durant sa jeunesse et sur son intérêt particulier pour les films. Mais surtout le film apporte à Joe Dante un intérêt pour la politique. « Si les films pouvaient redresser les torts, le monde aurait désarmé après la sortie de *Dr. Folamour* (1964). »¹⁰²

Pour lui, le film démontre l'idée que les films apportent plusieurs points de vue politiques. Les spectateurs voient la position de l'auteur mais ils ne changent pas de position politique, comme le démontre l'exemple ci-dessus. Stanley Kubrick expose une vision péjoratif d'un gouvernement américain. Cependant, il y a aussi les films subversifs, qui ne sont pas ouvertement sur la politique mais ils témoignent un point de vue politisé, comme ceux de Frank Tashlin¹⁰³. Joe Dante puise ses idées politiques de différents films, notamment par le genre cinématographique. Pour Rick Altman, le genre ne peut être dissocié de la nation. « Sommes-nous cohérents grâce à notre engagement envers un ensemble de principes immuables ? La nation se trouve-t-elle dans ses élus ou dans le peuple qu'ils représentent ? »¹⁰⁴

c) **Robert Zemeckis et Joe Dante : deux visions américaines différentes et qui se complètent**

Les réponses à ses questions dépendent d'une époque et d'une nation qui changent. Par exemple, *Retour vers le futur* (Robert Zemeckis, 1985) présente peut-être des questions sur le rapport entre les mœurs du passé et du présent. Et la question est de savoir si le passé traditionnaliste n'est-il pas encore actuel ?¹⁰⁵ Comme pour *The Movie Orgy*, les images d'une génération montrent des pensées, etc. Joe Dante semble se réappropriier les références de son enfance afin d'affiner une pensée et une critique de la nostalgie. Robert Zemeckis et Joe Dante, pour *Gremlins*, tournent dans le même studio que celui de *La Vie est belle* (dont les deux citent ce film). A travers un décor d'une banlieue moyenne américaine, ils se réapproprient une forme de pensée d'une génération similaire à celle des années 1950.

Au sujet du film de Robert Zemeckis et de Joe Dante, est-ce qu'il y a une nostalgie et une critique d'une décennie ancienne ? Frank Lafond propose une théorie pour *Retour*

¹⁰² BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir.], *Joe Dante*, Ibid., p.22.

¹⁰³ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir.], *Joe Dante*, Ibid., p.22-23

¹⁰⁴ ALTMAN Rick, *Film/genre*, British Film Institute, 1999, p.86-87.

¹⁰⁵ KATSAHNIAS Iannis, « *Les nouvelles jeunesses situationnistes* », in *Cahiers du Cinéma*, numéro 435, 1990, p.37.

vers le futur. Il perçoit « l'idéologie néo-conservatrice »¹⁰⁶ de Ronald Reagan plus qu'une critique de celle-ci. Pour *Gremlins*, il s'agit d'une ville envahie de plusieurs monstres qui sont libres et qui s'amuse à partir de ce qu'ils trouvent. Ils profitent de ce qu'ils ont (bar, jeux, cinéma, etc.) Alors qu'au début du film *Retour vers le futur*, le présent des années 1980 n'est pas idéal. Marty Mcfly change son présent à partir du passé pour le transformer en un meilleur monde pour lui¹⁰⁷. C'est à travers une nostalgie différente qu'il y a une même connaissance cinématographique et que les cinéastes partagent des valeurs différentes. Celui de Robert Zemeckis semble être plus proche de la morale du film *La Vie est belle*. Notamment avec des questions sur la consommation, sur la nostalgie, sur le passé reflétant le présent... Alors que celui de Joe Dante se situe entre un Chuck Jones et *L'invasion des profanateurs de sépultures* (Don Siegel, 1956). Entre l'angoisse d'une peur d'être envahi et la folie cartoonnesque que les gremlins apportent dans la ville.

Joe Dante nuance ses intentions par le comique et l'horifique, mais aussi sur sa réception de la nostalgie. Elle n'implique pas sa vision politique. Comme lorsqu'il dit sur *La Chose d'un autre monde* (Christian Nyby, 1951) qu'il n'approuve pas la politique du film mais qu'il l'aime quand même¹⁰⁸. Car le cinéma apporte différentes idées et les images peuvent être interprétées de plusieurs manières par les spectateurs.

2) La question du genre

a) Le genre de l'horreur et/ou fantastique

Par rapport à la notion de genre dans ses films, Joe Dante dit : « Je n'essaie pas de mélanger un tas de trucs pour faire un peu de fric. Je trouve que la juxtaposition d'éléments divers dans un film est éclairante.¹⁰⁹ » Dans ses films, il s'agit plus d'une question des genres que de n'en faire apparaître qu'un seul. D'où une implication de citer ou de placer des références à d'autres films, car « si on arrive à prendre ce qui a beaucoup servi – car la nouveauté n'existe pas – et à le rendre neuf, on jette un éclairage sympathique sur les tentatives supérieures¹¹⁰ ». Il propose du nouveau à partir des codes anciens. Comme lorsqu'il réalise un film avec des zombies sans qu'aucun ne soit cannibale, ou qu'il réalise un film de loup-garou qui est montré comme étant un monstre maudit. Comme l'écrit Rick Altman, le film d'horreur et le thriller sont deux genres qui dépendent de l'expérience du

¹⁰⁶ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., p.167.

¹⁰⁷ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., p.166-169.

¹⁰⁸ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir.], *Joe Dante*, Ibid., p.23.

¹⁰⁹ KROHN Bill [dir.], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.62.

¹¹⁰ KROHN Bill [dir.], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.63.

spectateur, plutôt « que le contenu filmique, car c'est précisément de l'augmentation de la sensation du spectateur que dépend la logique générique.¹¹¹ » Ensuite, il cite l'introduction du film *Frankenstein* (James Whale, 1931) qui prévient que ce film va les terrifier. Un début qui peut rappeler les films de William Castle ou le personnage de Lawrence Woosley dans le film *Panique sur Florida Beach*.

Joe Dante souhaite, à travers ce genre, surprendre le spectateur. Comme l'écrit Rick Altman, l'horreur et le fantastique permettent de transgresser les valeurs de la société américaine¹¹². Où l'interdit, selon la politique américaine, devient réel par l'imaginaire : « ils sont nos cauchemars collectifs », selon Robin Wood¹¹³.

b) Les thématiques de l'horreur

Au sujet des films réalisés par les cinéastes américains, il est possible d'identifier dans le cinéma moderne des années 1980 des thématiques des films d'horreur et fantastique. Robin Wood catégorise quelques thèmes qui s'unifient par la notion de la famille. « le Monstre comme être humain psychotique ou schizophrène », « la vengeance de la Nature », « Satanisme, possession diabolique, Antéchrist », « L'enfant comme objet terrifiant », « Cannibalisme ».¹¹⁴ C'est depuis le succès de *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960) que les studios de Hollywood reconnaissent le fantastique comme un genre qui peut être localisé en Amérique¹¹⁵. Auparavant, il y a seulement le cinéma comme celui des giallos italiens qui filment le fantastique. Par ailleurs, Joe Dante reconnaît les influences italiennes dans les éclairages du film *Hurlements*¹¹⁶.

Les cinéastes comme Tope Hooper ou George A. Romero montrent les monstres de l'Amérique¹¹⁷. Souvent, il y a la volonté de rompre avec le modèle de l'*American way of life*. Joe Dante décortique une banlieue paranoïaque dans *The Burb's*, il y a la génération qui craint la bombe atomique dans *Panique sur Florida Beach*, mais aussi un gouvernement xénophobe, et proche du discours de *Dr Folamour*, dans *The Second Civil War*. Chaque film de Joe Dante peut s'identifier par les thématiques retenues par Robin Wood. Cependant, ils

¹¹¹ ALTMAN Rick, *Film/genre*, Ibidem, p.153.

¹¹² ALTMAN Rick, *Film/genre*, Ibid., p.155.

¹¹³ LAFOND Frank [dir.], *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Op.cit., p.16.

¹¹⁴ LAFOND Frank [dir.], *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Ibid., p.23.

¹¹⁵ LAFOND Frank [dir.], *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Ibid., p.27.

¹¹⁶ KROHN Bill [dir.], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.60.

¹¹⁷ KATSAHNIAS Iannis, « *Les nouvelles jeunesse situationnistes* », ibidem., p.36-37.

sont détournés par lui. Il n'exploite pas un thème de la même manière que les autres cinéastes. Il supprime le cannibalisme dans *Vote ou Crève* (2005), les militaires morts veulent seulement voter contre le gouvernement qui a déclenché la guerre. Il joue sur les codes, les détourne et les requestionne. Le cinéaste filme les angoisses profondes des spectateurs dans la société américaine.

Selon Frank Lafond, Joe Dante cite les films américains des années 1950 parce que celles-ci lui ont apporté « les germes d'un (r)éveil politique et social »¹¹⁸. Durant la décennie 1980 la nostalgie reaganienne est apparue et certains cinéastes, comme Joe Dante, ont repris les thématiques de la décennie 1950 pour développer une critique de la politique américaine.

c) L'horreur fantastique chez Joe Dante

Lorsque *L'Etrange Créature du lac noir* (Jack Arnold, 1954) est sorti aux Etats-Unis, le studio Universal qualifie ce film de science-fiction alors qu'elle ne l'est initialement pas, mais c'était pour tirer parti des succès des monstres d'Universal, et d'une redéfinition de la science-fiction¹¹⁹. Ceux-ci ont influencé peut-être l'imaginaire de Joe Dante. Le spectateur devant *Hurlements* ou *Gremlins* est surpris lorsqu'il est confronté à des images qui confrontent plusieurs genres.

Par exemple, le film *Hurlements* « n'a pas été lancé sur ce thème [le loup-garou], mais comme un film d'horreur. Le slogan dit : « Imaginez que la pire de vos peurs devienne réalité. », sans indiquer de quelle terreur il s'agissait.¹²⁰»

Le gros plan sur Kevin McCarthy dans le film *L'Invasion des profanateurs de sépultures* apparaît plusieurs fois dans la filmographie de Joe Dante, pourquoi cette image horrifique apparaît dans ses films ? Dans les *Looney Tunes passent à l'action* (2002), il y a le même personnage que le film original de 1956 qui se retrouve devant la caméra de Joe Dante. Il y a subitement dans la scène, un passage en noir et blanc, l'emploi du même acteur, et de la même réplique : « ils sont déjà là ». Comme le mentionne Frank Lafond, Joe Dante transpose la même scène comme si ce personnage est enfermé dans une boucle qui se transpose de film en film¹²¹. Dans *Gremlins*, le plan original apparaît à la télévision de Billy, ce qui annonce l'apparition des œufs des gremlins et leurs invasions. Joe Dante est marqué par ce plan et le retransmet sur ses personnages, car comme l'écrit Frank Lafond il s'agit

¹¹⁸ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Op.Cit., p.162.

¹¹⁹ ALTMAN Rick, *Film/genre*, Ibid., p.78.

¹²⁰ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.58.

¹²¹ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., p.87.

d'une « piranhoïa ». C'est une peur de son enfance qui est resté ancré dans le souvenir du cinéaste¹²². Ce regard caméra et le cri d'alerte du personnage a des échos spécifiques dans son cinéma. A la fois clin d'œil cinéphile et le traumatisme d'un souvenir cinéphile. Même si le film est de 1956, Joe Dante retransmet un cauchemar universel, intemporel avec ce gros plan. Il crée un jeu avec le spectateur. Celui-ci connecte les films aux autres. Ce qui différencie peut-être Joe Dante des autres cinéastes, c'est sa capacité à transmettre la comédie et l'horreur par la citation.

3) Des artistes de la même génération : un point de vue d'auteur

a) Paul Verhoeven et David Cronenberg : une vision non-américaine

Paul Verhoeven est un cinéaste néerlandais qui projette une vision d'une Amérique violente. Par exemple, dans *Spetters* (1980), il a une volonté de « montrer ce qui ne l'était pas auparavant ! »¹²³. C'est un film violent et marquant parce que l'artiste s'inspire de sa jeunesse, il a une volonté de transgresser les règles. Pour Joe Dante, c'est par la frontière brisée entre le réel et le cartoon qu'il rompt les codes. Comme le jeune Anthony dans *La Quatrième Dimension*, « je manipule les gens autant que lui, à ceci près qu'ils rentrent chez eux le soir et qu'ils sont payés pour.¹²⁴ » Paul Verhoeven apporte une même nuance dans ses messages que Joe Dante, « c'est un peu comme de dire que toutes ses choses sont terribles, mais que leur vision nous permet de les prévenir¹²⁵. » A l'instar d'un non-américain comme Terry Gilliam et Stanley Kubrick, Paul Verhoeven suppose qu'il y a une certaine provocation qu'Hollywood recherche dans ses nouveaux cinéastes¹²⁶. Comme pour Joe Dante qui bouscule la limitation de l'âge avec les *Gremlins*, Paul Verhoeven renverse les restrictions d'âges avec *Robocop*, *Total Recall* et *Starship Troopers*. Il apporte aussi des thèmes peu vus à Hollywood, comme le sexe et la violence¹²⁷. Par ailleurs, il n'apporte pas tant d'importance au genre de la série B. Le lien entre Joe Dante et Paul Verhoeven est limité, puisque lui-même relève plus le talent de la technique que l'esthétique des productions de Roger Corman¹²⁸.

David Cronenberg est un cinéaste canadien qui partage des points communs avec Paul Verhoeven comme les thématiques sur les corps, mais aussi pour sa manière de filmer

¹²² LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., p.122.

¹²³ BOUINEAU Jean-Marc, *Le petit livre de Paul Verhoeven*, Spartorange, 1994, p.25.

¹²⁴ KROHN Bill, *Joe Dante et les Gremlins d'Hollywood*, ibid., p.88.

¹²⁵ BOUINEAU Jean-Marc, *Le petit livre de Paul Verhoeven*, Ibidem, p.26.

¹²⁶ BOUINEAU Jean-Marc, *Le petit livre de Paul Verhoeven*, Ibid., p.32.

¹²⁷ BOUINEAU Jean-Marc, *Le petit livre de Paul Verhoeven*, Ibid., p.34.

¹²⁸ BOUINEAU Jean-Marc, *Le petit livre de Paul Verhoeven*, Ibid, p.63.

contre « *l'establishment* ». Les héros n'en sont pas et « rien de précieux n'y est perdu puisque rien ne possédait de valeurs »¹²⁹ Dans le cinéma de Joe Dante, celles-ci sont présentes. Par exemple, l'anti-militarisation de *Small Soldiers*, le merchandising dans *Gremlins 2*, la xénophobie des banlieues dans *The Burbs*. A travers des thèmes sociaux, il y a une critique de la société américaine. David Cronenberg repousse aussi les limites de ce qui est initialement visible dans les films de Hollywood, les mêmes que Paul Verhoeven¹³⁰. Des thèmes qui sont aussi omniprésents dans la série B. Les productions de Roger Corman montrent une politique qui diffère de celle d'Hollywood. Joe Dante prolonge la même que le producteur, plutôt que celle des deux cinéastes. Notamment, ils se questionnent sur la place de l'individu à l'ère de la décennie 1980, sur la technologie (*Videodrome*) et l'identité individuel (*Total Recall*). Robin Wood admet qu'« offrir un film comme *Videodrome* à un public qui ne demande rien de plus que Lucas et Spielberg, c'est un acte qui commande une certaine admiration¹³¹ ».

Le style de Joe Dante s'inspire d'un cinéma de la décennie 1950 avec des thématiques modernes. Durant les années 1980, à l'instar des deux cinéastes, sur le monde américain, Joe Dante introduit une vision artistique différente du cinéma hollywoodien. Cependant, contrairement aux deux cinéastes, Joe Dante voit à travers les yeux d'un américain, ce qui le rapproche des frères Coen.

b) Les frères Coen : une représentation d'un genre différent de Joe Dante

Joel et Ethan Coen ont la particularité d'utiliser les mêmes genres cinématographiques que Joe Dante, « la parodie et le fantastique sont deux composantes essentielles de l'esthétique coenienne, même si la deuxième est atomisée dans la structure profonde de la représentation¹³² ». Dans le cinéma de Joe Dante, le fantastique est omniprésent par la présence des monstres et des créatures. Selon Frédéric Astruc, il y a des points communs entre le monde de Disney et les frères Coen. Il y a une théorie qui dévoile la présence des sept nains de *Blanche Neige et les sept nains* (David Hand, 1937) dans le film *Fargo* (1996) par les archétypes de quelques personnages¹³³. Il y a aussi la présence du

¹²⁹ HANDLING Piers & VERONNEAU Pierre [Dir], *l'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, Editions du Cerf, 1990, p.209.

¹³⁰ HANDLING Piers & VERONNEAU Pierre [Dir], *l'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, Ibidem, p.212-213.

¹³¹ HANDLING Piers & VERONNEAU Pierre [Dir], *l'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, Ibid., p.202.

¹³² ASTRUC Frédéric, *le cinéma des frères Coen*, Editions du Cerf, 2001, p.10.

¹³³ ASTRUC Frédéric, *le cinéma des frères Coen*, p.155.

dessin de Tex Avery dans *Arizona Junior* (1987), « le scénario se détache nettement du dessin animé pour flirter notamment avec la satire sociale, [...] certains attributs de la mise en scène y font directement références.¹³⁴ » Comme analysé en première partie, Joe Dante intègre les références de dessins animés dans son cinéma, comme Chuck Jones et Frank Tashlin. Les cinéastes ont ainsi les mêmes références, ils développent un style qui retransmet une nostalgie d'un autre type de cinéma américain. Cependant, les frères Coen admirent la série A plus celle de la série B, la mise en scène s'approprie un genre comme le film noir dans *Miller's Crossing* (1990). Les frères Coen réinventent un certain classicisme, puisque leurs références sont issues du cinéma hollywoodien durant leur âge d'or¹³⁵. Quant à lui, Joe Dante se réfère au cinéma de série B.

Pour conclure, ils ont la même idée de mélanger les genres en un seul film. *Fargo* est une comédie et un film noir.¹³⁶ « Je prends tous les films au sérieux, et aucun film au sérieux.¹³⁷ », Le cinéaste rend hommage aux films en les projetant dans ses films. Les frères Coen écrivent et mettent en scène des films avec l'intention de placer le spectateur en tant que tel. Joe Dante filme à travers les yeux d'un cinéphile car le cinéma a une place importante dans son univers. Tandis que celui des frères Coen présente une forme classique, avec l'intention de parodier un genre sous une forme subtile. Par exemple, le fantastique est présent dans leur filmographie, mais elle n'est jamais montrée frontalement, « stimulant à la fois la mémoire du spectateur et sa faculté à dépasser la simple représentation¹³⁸ ». Le spectateur des frères Coen est transposé dans un univers classique hollywoodien, alors que Joe Dante a « une volonté permanente de jouer avec le spectateur, de déjouer ses capacités de lecture. [...] Ne deviennent-ils pas, [...], des spectateurs-personnages ?¹³⁹ ».

Les cinéastes cités forment un groupe qui réussit à imposer des films d'auteurs dans un cinéma hollywoodien. Le choix des acteurs montre une des grandes différences avec les réalisateurs précédemment cités. Joe Dante n'a pas un casting américain qui est le même qu'à Hollywood. Pour les autres cinéastes, durant la décennie 2010, leurs films ont des acteurs/actrices connus américains (*Maps to the stars* de David Cronenberg en 2014, *Ave Cesar !* des frères Coen en 2016) ou français (*Elle* de Paul Verhoeven en 2016). Joe Dante

¹³⁴ ASTRUC Frédéric, *le cinéma des frères Coen*, Ibid., p.159.

¹³⁵ ASTRUC Frédéric, *le cinéma des frères Coen*, Ibid., p.160.

¹³⁶ ASTRUC Frédéric, *le cinéma des frères Coen*, Ibid., p.162.

¹³⁷ KROHN Bill [dir.], *Joe Dante et les Gremlins d'Hollywood*, p.29.

¹³⁸ ASTRUC Frédéric, *le cinéma des frères Coen*, Ibid., p.190.

¹³⁹ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, ibid., p.105.

pense qu'il ne croit pas « aux anarchistes qui font des films avec des grandes stars »¹⁴⁰. Le casting de Joe Dante comporte des acteurs fétiches comme Dick Miller, Kevin McCarthy, ou Bruce Dern. Des acteurs qu'il admire lorsqu'il écrit en tant que critique¹⁴¹. Ceci renforce d'autant plus les liens entre son cinéma et celui de la série B. Et lorsque ce ne sont pas les personnages-humains, ce sont les monstres de la décennie 1950 qui apparaissent dans différents longs-métrages. Par exemple, la scène dans la zone 52 dans *Les Looney Tunes passent à l'action*. Ceux-ci sont aussi importants que les hommes. Ils ont parfois plus d'humanité que les personnages-humains. Par exemple, Wak dans *Explorers* (1985) est un extraterrestre qui ne veut pas venir sur Terre parce que les humains projettent une vision criminelle sur eux (*La guerre des mondes* de Byron Haskin en 1953). L'homme peut transporter sur lui de la méchanceté, Joe Dante tourne en dérision ceci dans ses films (*Panique sur Florida Beach*, *Second Civil War*, *Small Soldiers*, *Vote ou Crève*). C'est notamment à travers le cinéma de la série B que Joe Dante met en scène une politique américaine paranoïaque.

¹⁴⁰ BOCCIA Luigi [dir.], Joe Dante. *Master of Horror*, Ibid. - chapitre *Gremlins*.

¹⁴¹ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, ibid., p.24.

DEUXIEME PARTIE - De la Maison-Blanche à Hollywood, un cinéaste face à une politique des images

I. Une projection de l'Amérique par un enfant des sixties

1) l'Amérique et sa projection paranoïaque

a) Une peur générationnelle : « *who is the dreamer ?* »

Comme évoqué dans la première partie, Joe Dante retransmet la peur d'une époque, celle qui appartient à la méfiance dans la culture américaine. Cette paranoïa est apparue après l'assassinat de John F. Kennedy. Un événement qui marque l'impact médiatique d'une génération. La télévision des années 1960 a une conséquence dans la vie des jeunes américains. Joe Dante grandit avec les projections des « *matinee* », mais aussi les classiques fantastiques retransmis à la télévision. « Derrière toutes ces choses, à l'époque, il y avait la peur de la fin du monde, l'idée qui nous était inculquée à l'école, à la maison, partout, que chaque minute pouvait être la dernière. »¹⁴². Cette peur provient des images retransmises sur les écrans et qui a comme origine une tension politique croissante, « les films fantastiques reflètent spontanément certaines attitudes symptomatiques du malaise collectif¹⁴³ ». Dans le cinéma américain il y a une collectivité chamboulée, traumatisée, défaite, qui provient d'une peur inconsciente. Ainsi, les films comme ceux de William Castle ont pour objectif de terrifier parce qu'il joue sur la peur omniprésente des jeunes américains. Joe Dante sait que les films peuvent interpeller une génération de spectateurs. Il utilise alors l'impact que joue l'actualité, tout comme les cinéastes John Carpenter, John Landis et David Lynch. Joe Dante exprime l'idée en 2007, lors d'une interview télévisée, que « l'émergence des films hardcore d'horreur provient des temps trouble de notre histoire [américaine] ». Pour Joe Dante et les autres cinéastes, il s'agit d'une possibilité de réaliser des films qui apportent une critique de la société et de la politique.

The Movie Orgy a le symptôme de Wak¹⁴⁴, elle traverse toute la filmographie de Joe Dante. Les images d'archives permettent un recul sur la nostalgie et une critique d'une

¹⁴² KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, ibid., p.29.

¹⁴³ GUIDO Laurent, *Les peurs de Hollywood*, ibid., p.8.

¹⁴⁴ Nom donné par Frank Lafond dans *L'art du je(u)*.

pensée politique. Ceux-ci lui permet d'évoquer les problèmes d'une époque et de faire réagir le public. En faisant référence au passé, par notamment la télévision et les médias, Joe Dante questionne une imagerie actuelle et une politique des images.

b) Des décennies qui filment une Amérique perdue

Les studios d'Hollywood influencent une vision de l'Amérique. Joe Dante s'éloigne ainsi d'un genre comme le western, car « il ne nous parlaient pas d'une façon aussi personnelle que ces films [séries B] même ringards, sur l'apocalypse »¹⁴⁵. Joe Dante ne provient pas d'une génération qui grandit seulement avec les images d'un John Wayne à l'écran de cinéma ni à la télévision. Le cinéaste évolue en voyant l'actualité à la télévision, comme lorsque le président parle des menaces des missiles nucléaires dans *Panique sur Florida Beach*. A l'écran de cinéma, ils sursautent devant des hommes fourmis qui pourchassent les humains. C'est une guerre qui marque la décennie des années 1970, qui impacte ainsi l'imaginaire des années 1980 sous l'ère de la présidence de Ronald Reagan.

Wes Craven réalise *La dernière maison à gauche* (1972), et Peter Watkins *Punishment Park* (1971). Les deux films apportent une psychologie d'après-guerre du Vietnam¹⁴⁶ puisqu'ils témoignent de la violence de ces événements historiques. A l'instar du parallèle écrit par Jean-Baptiste Thoret sur le film de Michael Cimino *Voyage au bout de l'enfer* (1978) et John Ford pour *La Prisonnière du désert* (1956). Les deux longs-métrages ont des récits similaires : un personnage principal qui tente de ramener « un personnage perdu dans l'Autre monde et de le ramener sain et sauf à la civilisation. »¹⁴⁷ Entre 1956 et 1978, les Etats-Unis ont vécu une psychologie troublée, qui va marquer les décennies qui suivent (*L'échelle de Jacob* en 1990 d'Adrian Lyne en est un exemple). Le mythe du héros de western n'existe plus durant la décennie 1970. A la manière du studio Hammer, le cinéma de genre américain en 1970 déjoue les codes de la censure et des attentes. Il propose des films contre la politique actuelle américaine. En 1980, avec l'arrivée de Ronald Reagan, il y a une prolongation inattendue d'une vision similaire aux années 1950, qui devient visible avec un média nostalgique. Les studios d'Hollywood produisent les films contre la guerre de Vietnam (comme celui de Michael Cimino, ou *Rambo* de Ted Kotcheff (1982)), puisqu'ils ont la volonté d'être contre l'émergence d'une politique contemporaine. Ainsi, Anatol Lieven écrit que les films comme ceux-ci peuvent remettre en question le mythe

¹⁴⁵ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.29.

¹⁴⁶ THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 1970*, Cahiers du Cinéma, p.292-293.

¹⁴⁷ THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 1970*, Ibidem, p.354-355.

américain.¹⁴⁸ Joe Dante remet en question la nostalgie des années 1950 dans *Panic sur Florida Beach* tout en s'interrogeant sur la politique et la guerre américaine. Sa fascination pour les films d'horreur et de science-fiction lui permet de trouver une nouvelle mise en scène qui mélange modernité et subtilité. Ce qui rejoint l'idée exprimé par Noël Carroll qui analyse la dualité entre le dégoût et le plaisir du spectateur devant la projection cinématographique (notamment l'apport des inversions du rôle du monstre)¹⁴⁹. Il est possible de faire référence aussi à l'enfance de Joe Dante. En effet, il joue et il insiste sur l'horreur car il pense qu'il y a toujours un message important caché derrière. Cet attrait pour l'horreur vient de son enfance puisqu'il se force lui-même à finir la projection de la séance du film *Tarantula* (Jack Arnold, 1955) alors qu'il est terrifié. Comme les Américains qui s'accrochent devant l'actualité lors de l'assassinat de John F. Kennedy, où l'écran de télévision projette un moment d'effroi et de terreur. Les films de Joe Dante projettent une pensée politique, notamment une vision critique de la consommation des images par les médias. Les thèmes comme la communauté (*Hurlements*), la banlieue (*The Burbs*), l'apocalypse (*Panique sur Florida Beach*, *Gremlins*), démontrent une vision proche des films des années 1970 étudiées par Robin Wood (celle de remettre en question les images et les mythes américains) et ceux de la série B.

Ce sont les images qui vont inspirer les cinéastes et au-delà de filmer une histoire, il s'agit de faire découvrir une expérience. Selon Joe Dante, la télévision « c'était un souvenir et non une véritable expérience. »¹⁵⁰. Les cinéastes des années 1970 filment une décennie perdue et une déclinaison de la gloire américaine. Les années 1980 essayent de s'inscrire dans une nouvelle positivité. En outre, comment Joe Dante réussit-il à s'inscrire dans cette nuance entre les deux décennies ?

2) Les médias : une guerre des images

a) une histoire de transmission des images par les médias

Cette nouvelle pensée est évoquée par la communication. Selon Charles Tesson, dans *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, le personnage de Gizmo dans *Gremlins* s'éduque via l'image d'un autre film. C'est une idée soutenue par Frank Lafond, notamment sur l'apport du jeu entre le spectateur et le personnage du film. En copiant la figure de Rambo

¹⁴⁸ BENEZET E. & COURMONT B., *Hollywood Washington, comment l'Amérique fait son cinéma*, Armand Colin, 2007, p.52.

¹⁴⁹ GUIDO Laurent, *Les peurs de Hollywood*, Ibid., p.11.

¹⁵⁰ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Op.Cit., p.77.

dans les *Gremlins 2*, Gizmo imite le personnage et la culture moderne qu'il représente. Il sert de modèle pour Gizmo.¹⁵¹ Il est possible de faire un lien entre la frontière de la fiction et du réel. Dans le premier film, il y a une imitation de Clark Gable faite par Gizmo. Dans sa suite, il s'agit d'une figure de film d'action sous l'ère de Ronald Reagan. La référence n'est plus la même, tant pour l'époque que pour la génération ciblée. Frank Lafond analyse « l'opposition thématique idéalisation/réalité¹⁵² » dans les références que place Joe Dante, mais il s'agit aussi d'un choix thématique. Les deux films sont séparés de quelques années, pourtant, il y a une impression d'une autocritique dans ce choix. Ceci s'explique aussi par le changement d'époque. Par le choix de Clark Gable, il s'agit d'imiter une icône et Gizmo sauve Billy grâce à cette acquisition par l'image. Cependant, l'image de Sylvester Stallone dans *Rambo II* à travers un écran de télévision, et donc, visible des enfants, semble être une auto-parodie de la précédente référence et une critique d'un changement télévisuel. C'est une projection via l'écran de télévision des mythes actuels. Joe Dante l'a actualisé ici avec l'image de Sylvester Stallone qui remplace celle de Clark Gable, donc il représente symboliquement une nouvelle icône. Hollywood joue avec les mythes pour que le spectateur suive un modèle. Par exemple, Gizmo imitant Rambo¹⁵³. Sylvester Stallone défend l'idée qu'il ne veut pas que Rambo soit associé à une politique américaine, d'abord parce que le personnage n'appartient pas à l'armée, et qu'à la fin du film, il critique l'Amérique¹⁵⁴. Tout comme lui, Joe Dante utilise un personnage de fiction pour relever de l'action, de l'humour et avec une touche supplémentaire de cynisme, car Gizmo devient, grâce à l'écran de télévision, un personnage humain. La télévision américaine ne diffuse pas que du cinéma (comme lorsque Joe Dante était jeune) ; elle est intégrante au cinéma pop culture. Michel Cieutat aborde la télévision par le prisme de la vision du spectateur face au cinéma d'action et de « la crédibilité de l'image une fois que cette dernière est retransmise par la télévision et enregistrée sur pellicule cinéma ».¹⁵⁵

Joe Dante a conscience que l'écran de télévision est omniprésent pour sa génération ; et que celle des années 1980 a encore plus d'écrans chez soi. Peut-être que les images peuvent devenir dangereuses pour la société, comme le démontre le pouvoir d'Anthony dans *La Quatrième Dimension* (1983), qui lui permet d'inclure des dessins animés dans la réalité.

¹⁵¹ LAFOND Frank, *l'art du jeu*, Ibid., p.82.

¹⁵² LAFOND Frank, *l'art du jeu*, Ibid., p.84.

¹⁵³ BATICLE Vincent, « A travers le petit écran : de la citation à la reprise », in *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent*, COLLECTIF, L'Harmattan, 2012, pp.202-203.

¹⁵⁴ GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, *Le cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien* p.292.

¹⁵⁵ GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, *Le cinéma des années Reagan*, p.111.

Il n'y a plus de frontière puisqu'il fait rentrer le personnage de sa sœur à l'intérieur de l'écran de télévision¹⁵⁶. L'écran de télévision n'est plus simplement une projection chez Dante, elle est une porte ouverte vers un autre monde.

b) Transfert d'un discours de Dante

A la manière de Gizmo se transformant en Rambo, Joe Dante questionne l'importance de la compréhension d'une image et de sa réception. La télévision peut permettre l'hommage visuel, comme le monstre de Frankenstein dans *Small Soldiers* qui se voit dans le film éponyme. Elle peut être un transfert. Cependant, il y a un changement d'utilisation de l'écran de télévision par rapport à la décennie 60. « Si vous regardiez un film tout seul à la télévision, vous aviez l'impression qu'il n'était destiné qu'à vous »¹⁵⁷. La présence de l'écran de télévision dans ses films est très souvent là pour diffuser des films, mais elle peut aussi diffuser le monde médiatique. Dans *Hurlements*, la journaliste se transforme en loup-garou dans le plateau télévisé. La terreur surnaturelle devient anodine chez les spectateurs de Joe Dante. Ils n'y croient pas lorsqu'ils voient la scène de transformation, parce qu'ils vivent derrière un écran de télévision qui leur propose quotidiennement des « *soap opera* », feuilletons, où tous « les archétypes d'Hollywood se transposent sur le petit écran.¹⁵⁸ ». Il y a un détachement entre l'image réelle et fictionnelle. Comme l'analyse ensuite Pierre Berthomieu, tous les genres deviennent classiques, similaires et codifiés, et les studios engagent les mêmes acteurs. Par les séries télévisées, le spectateur est habitué à un certain type d'image. Comme dans *Hurlements*, Joe Dante filme la réaction du public, celui-ci pense que tout n'est qu'une fiction. Il se passe un même événement de réception entre l'image et le spectateur dans *Second Civil War*. « La confusion entre information et spectacle est si totale que toute différence a presque disparu »¹⁵⁹. Ce qui est présent dans la filmographie de Joe Dante, c'est la présence de la communication entre les images et comment celles-ci sont comprises. Elles sont très présentes et ce sont généralement des films de série B ou européens qui sont cités. Ce sont des images qui permettent à Joe Dante de développer une réflexion sur les images contemporaines à travers celles du passé. Sa réalisation et sa supervision sur la série *Eerie Indiana* relèvent cette

¹⁵⁶ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid, p.134.

¹⁵⁷ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid, p.77.

¹⁵⁸ BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des voyants*, Op.cit., p.416.

¹⁵⁹ KROHN Bill, *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.cit., p.142.

importance de la nostalgie du fantastique dans les feuilletons américains, notamment aussi par une mise en abîme des images modernes.

3) Un rêve américain : une idéologie dantesque durant une politique Reagannienne

a) l'individu : « self-made-man » ou rêveur ?

Les cinéastes ne sont pas les seuls qui touchent les spectateurs à travers leurs longs-métrages. Lorsque Ronald Reagan est élu président des Etats-Unis, c'est tant pour son image d'acteur que celle de la « médiation » qu'il réussit à toucher le public. Car, lors des élections, l'image du politicien devient plus importante que le reste de sa campagne¹⁶⁰.

Ce qui est très présent à Hollywood c'est l'idéal américain : « le self-made-man »¹⁶¹. Comme le souligne Robin Wood, il est possible d'analyser les films comme ceux de George Lucas ou la série des *Rocky*, sous l'angle des « *Reaganite entertainment* » avant que Ronald Reagan ne soit président¹⁶². C'est probablement une réponse directe à une politique spectacle que le cinéma hollywoodien de la décennie 1980 développe par une nostalgie du « rêve américain ». Est-ce que ce mythe est présent chez les personnages du cinéma de Joe Dante ? Dans les films de Hollywood, cette utopie est exploitée dans plusieurs films tel qu'*Alien, le huitième passager* (1979, Ridley Scott) avec le personnage du capitaine Ripley ou *La Fièvre du Samedi Soir* (1977, John Badham), le personnage de Tony Manero. Comme il est expliqué par Michel Cieutat, le héros reaganien est celui qui prolonge le mythe du « *self-made-man* ». ¹⁶³

Les personnages de Joe Dante sont rarement joués par des acteurs aussi célèbres que ceux de la franchise *Rocky* ou *Aliens*. Par ailleurs, excepté *Gremlins*, Joe Dante ne réalise jamais une suite de film. Les seuls acteurs qu'il réemploie sont ceux qui ont eu une carrière dans la série B, et qui n'incarnent pas une figure héroïque. Les héros dans les films de Joe Dante sont des spectateurs de leurs propres films. A l'instar de Gizmo, ou dans *L'Aventure intérieure* (1987), Tuck Pendelton apprend à vivre différemment grâce à Jack Putter. Miniaturisé dans le corps de ce dernier, Pendelton permet à Joe Dante de former une passerelle entre la fiction et le réel. Comme pour Tuck Pendelton, le spectateur du film

¹⁶⁰ VINCENT Bernard, *Histoire des Etats-Unis*, Flammarion, 2016, p.395.

¹⁶¹ GIMELLO-MESPLOMB Frédéric [dir], *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien*, Op.Cit., p.153.

¹⁶² WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, Op.Cit., p.144.

¹⁶³ GIMELLO-MESPLOMB Frédéric [dir], *le cinéma des années Reagan*, Ibid., p.154-155.

devient un « spectateur actif pour devenir acteur de sa propre vie. »¹⁶⁴. L'utilisation des citations et des références dépassent le simple clin d'œil car elle devient l'image d'un discours. L'individu chez Joe Dante est celui qui voit à travers les images et qui ne la consomme pas en tant que spectateur : il est actif devant l'image. C'est un contre-exemple du « self-made-man » qui présente un archétype idéal. Les héros dans le cinéma de Joe Dante ne deviennent pas meilleurs par eux-mêmes à la fin du film, puisqu'ils sont très souvent en équipe : de la famille (*Gremlins*), des voisins (*Burbs*), des deux (*Small Soldiers*). Il n'y a pas un héros dans le cinéma de Joe Dante, il y en a plusieurs. Ainsi, ils ont davantage une conscience de leurs fautes individuelles que le simple personnage principal du cinéma hollywoodien, où « le héros reaganien est un [...] homme généralement ordinaire auquel l'Américain moyen peut s'identifier.¹⁶⁵ ». Il est celui qui devient le héros (le « *common man* »). Malgré un événement fantastique ou catastrophique, il y a toujours quelqu'un pour sauver la situation.¹⁶⁶ Chez Joe Dante : « Les gens veulent être partie prenante du film. Ils acceptent de changer de position dans le film si c'est pour une bonne raison. »¹⁶⁷ L'individu fait face à un événement qui bouscule sa vie quotidienne américaine, alors que le cinéma des années Reagan montre un exemple héroïque à suivre. Comme Rocky qui est une figure optimiste venue de loin et qui est reconnue par son grand succès, car selon le point de vue de la politique américaine la réussite est accessible à tous¹⁶⁸.

Dans le cinéma de Joe Dante, il n'y a pas un spectateur mais plusieurs. Il ne catégorise pas un film pour un public précis, et comme le dit Joe Dante : « rien ne s'est passé comme nous l'espérions. C'est largement dû à l'argent, au fait que pratiquement tout appartient à une poignée de multinationales¹⁶⁹ ». Ses films ne suivent pas l'exemple d'un individu qui suit un modèle de « self-made-man », mais plutôt celui d'un individu qui rêve, imagine, et apprend grâce aux images du passé. Les spectateurs ont conscience de leur rôle devant un film de Joe Dante, celui de prendre le recul et être surpris ; afin de dépasser la frontière de l'illusion du réel pour proposer un anti-héros, plus qu'un exemple à suivre.¹⁷⁰

b) Une banlieue charmante à La vi[[ll]e est belle

¹⁶⁴ BATICLE Vincent, « Invasion of the Movies snatchers – Expériences transfilmiques du cinéma cinophile de Joe Dante », in L'Ecran-Palimpseste, I/Numéro 12, 2011, pp.322-324, « du film au réel ».

¹⁶⁵ GIMELLO-MESPLOMB Frédéric [dir], *Le cinéma des années Reagan*, Ibid., p.160.

¹⁶⁶ BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain*, Op.Cit., p.142-143.

¹⁶⁷ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit., p.129.

¹⁶⁸ GIMELLO-MESPLOMB Frédéric [dir], *le cinéma des années Reagan*, Ibid., p.158-159.

¹⁶⁹ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.135.

¹⁷⁰ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.129-130.

Gremlins utilise des décors ressemblant à *La Vie est belle* de Frank Capra (1946), et il s'inspire du récit narratif de ce même film. Le personnage de Billy vit dans une banlieue similaire à celle proposé par Capra mais ce lien s'arrête sur l'apparence. Et comme l'analyse Frank Lafond, le personnage de Billy vit dans un environnement superficiel et qui « incarne un idéal reaganien dépourvu de réelle existence. »¹⁷¹ Joe Dante réalise un film avec des gremlins qui envahissent la ville factice, et même plus encore, le Mogwai vole la vedette au protagoniste Billy. Le rêve américain est présent seulement par son artificialité. Alors que le système Hollywoodien prône une « supériorité du système américain »¹⁷², Frank Capra ou d'autres réalisateurs travaillent sur l'attachement qu'ils ont pour le système démocratique américain, où « l'ennemi est déjoué, la brebis galeuse expulsée, l'ordre règne de nouveau et le citoyen américain peut dormir tranquille. »¹⁷³. Pendant la postproduction, les producteurs du film *Gremlins* veulent supprimer les monstres parce qu'ils sont trop effrayants pour le public¹⁷⁴.

La fin heureuse est comme celle de *La Vie est belle*. Cependant, les ennemis ont un esprit farceur, enfantin, qui joue sur l'appréciation des monstres pour les spectateurs¹⁷⁵. A l'instar des films de série B, Joe Dante a un regard nuancé sur les apparences, notamment celle sur la banlieue superficielle, celle sur le protagoniste (est-ce Billy ou Gizmo ?) et celle des monstres (un esprit enfantin et destructeur à la manière d'un dessin animé, et non comme *Alien*). Les films qui ont marqué Joe Dante comme *Tarantula* ou *L'invasion des profanateurs de sépultures* présentent des humains envahis par des êtres monstrueux souhaitant prendre leurs places. Avec *Blade Runner* (1982, Ridley Scott), *Terminator 2* (1991, James Cameron), *Robocop* (1987, Paul Verhoeven), les films présentent la science-fiction des années 1980. Les films transgressent une nouvelle règle, celle du monstre qui veut avoir des émotions humaines¹⁷⁶. L'altérité des deux (l'humain et l'inhumain) est rejointe chez Joe Dante dans sa filmographie. Les gremlins du premier film ressemblent plus à ceux qui envahissent la ville, et qui ont des comportements humains sans avoir d'émotions. Lors du deuxième film, le gremlin obtient plus d'émotion et explique sa propre condition lors d'une interview. Au-delà de présenter des gags, Joe Dante inscrit dans son univers

¹⁷¹ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.166.

¹⁷² Titre d'un chapitre du livre : BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain*.

¹⁷³ BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain*, Ibid., p.123

¹⁷⁴ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., p.168

¹⁷⁵ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Ibid., p.168

¹⁷⁶ AMIEL Vincent & COUTE Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Klincksieck, p.129-133

cartoonesque une idéologie qui ne met pas en valeur l'individu, ni celle reaganienne. A l'instar de John Carpenter et Paul Verhoeven, il met en scène un point de vue nuancé sur l'idéologie hollywoodienne américaine. Les apparences de la petite ville modèle de Frank Capra n'existent pas dans la vie réelle, et comme Joe Dante l'exprime lors d'une interview : « C'est là où j'ai passé la plupart de ma vie. C'est un univers que je connais, et j'ai un point de vue arrêté sur lui. »¹⁷⁷

II. Des politiques et des médias paranoïaques : une communication apocalyptique

1) Le spectateur a des multiples facettes

a) Le rôle du spectateur : passif ou méfiant ?

Selon Edgar Morin, le cinéma éveille chez le spectateur un état mental « primitif », il prend l'exemple de Georges Méliès¹⁷⁸. Le cinéaste français joue sur la conscience du spectateur à être trompé. Est-ce que cette facilité, qu'à le cinéma d'influencer la manière de penser du public, est utilisé par le système Hollywoodien pour transmettre une idéologie américaine ? Alors que certains réalisateurs proposent un divertissement, où le spectateur glisse dans un état quasiment endormi et donc sa conscience est peu claire. Joe Dante fait l'inverse puisqu'il a besoin de jouer avec le spectateur et donc qu'il soit réveillé. En utilisant les jeux de références entre ses films (l'autocitation), Joe Dante réussit à éveiller le spectateur. Selon le cinéaste, « quand nous parlions de tout cela, il y avait une dimension sociale. »¹⁷⁹ Le spectateur doit être conscient de son état, et donc, sur le moment où il est en train de visionner un film. Ce dernier a conscience de son rôle d'observateur et d'acteur. « Si le public avait conscience de la présence d'un produit fabriqué, il en déduirait logiquement que le contenu peut aussi être fabriqué. »¹⁸⁰ Joe Dante, par son rôle de cinéaste, montre au spectateur qu'il est devant un film. Celui-ci s'interroge ainsi, devant les films de Joe Dante, sur les différentes clés de lectures possibles qui s'offrent à lui. Alors que le système hollywoodien trompe l'œil du spectateur, Joe Dante déstabilise le public à travers ses images, afin qu'il perde tout repère entre le film et la réalité, et en particulier dans *Gremlins 2*, car :

¹⁷⁷ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.165.

¹⁷⁸ BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain*, Ibid., p.21.

¹⁷⁹ LAFOND Frank, *Joe Dante, l'art du je(u)*, Ibid., p.78.

¹⁸⁰ BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain*, Ibid., p.38.

« dans le premier film, il s’agissait d’images empruntées, tandis que dans celui-là, j’ai pu créer les images. »¹⁸¹

Selon lui, « Le spectateur élabore constamment des opinions en regardant, ce qui rend très important le facteur de la surprise.¹⁸² ». Joe Dante laisse aux spectateurs le temps de prendre conscience que les images sont des illusions. Ceci est amené par la manière dont il réalise ses films. En s’imaginant être le premier observateur ciblé par ses images, cela lui permet de se mettre à la place du spectateur, car, comme il l’exprime : « je me suis toujours efforcé de rendre les choses aussi personnelles que je le pouvais, sans aliéner mes employeurs [Il éclate de rire.] »¹⁸³ A l’inverse, le cinéma hollywoodien crée des images d’illusions. Par exemple, les films qui utilisent des images d’archives (reconstitués ou non), et donc présentant des faits existants mêlés à celle de la fiction : *Les Hommes du président* (1976, Alan J. Pakula), *Raisons de la colère* (1940, John Ford)...¹⁸⁴ . Par les images et la projection, le spectateur crée un statut d’observateur actif, il est vigilant dans le cinéma de Joe Dante.

b) John Carpenter : le héros face au Mal

A quel niveau de méfiance, le spectateur se trouve-t-il durant une projection d’un film de Joe Dante ? Pour répondre à cette question, il est intéressant d’étudier l’exemple d’un autre cinéaste iconoclaste : John Carpenter. Comme l’écrit Luc Lagier & Jean-Baptiste Thoret, les personnages de fiction de ses films ont parfois comme ennemi le cinéaste lui-même¹⁸⁵ . Ceci rappelle l’exemple de la sous-partie précédente, où le spectateur est lié directement au cinéaste. Les regards caméras chez Joe Dante permettent, en effet, un échange entre le spectateur et le personnage¹⁸⁶ . Selon John Carpenter, il élabore un discours qui dépasse la frontière de la fiction, comme dans *Invasion Los Angeles* (1988). Ce cinéaste américain indépendant partage le même point de vue de Joe Dante sur l’industrie du cinéma et de la télévision américaine des années 1980, qui sont touchés par la présidence de Ronald Reagan et donc par : « Un capitalisme que l’on retrouve aujourd’hui à tous les niveaux de la

¹⁸¹ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.128.

¹⁸² KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.130.

¹⁸³ LAFOND Frank, *L’art du jeu(u)*, Op.Cit., p.13.

¹⁸⁴ BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain*, Op.Cit., p.37.

¹⁸⁵ LAGIER Luc & THORET Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, Dreamland, 1998, p.142 ; ils citent les exemples des héros de *They Live* et *L’Antre de la Folie*.

¹⁸⁶ Frank Lafond analyse dans *L’art du jeu* cet aspect dans un chapitre sur les regards-caméras – celui-ci est cité et analysé dans une prochaine sous-partie.

société et qui nie finalement l'individu »¹⁸⁷. Dans *Invasion Los Angeles* (1988), le personnage principal, John Nada, fait face à une révélation qui change son existence. Il se rend compte que les extraterrestres ont acquis le pouvoir secrètement. Grâce à des lunettes de soleil, il peut les reconnaître et commence ainsi une poursuite, qui n'est pas sans rappeler *L'invasion des profanateurs de sépultures*, dont John Carpenter en fait une référence.¹⁸⁸ Le personnage de John Nada se révolte contre sa société. Le spectateur suit un personnage qui s'amuse en tant que protagoniste conscient d'une situation qu'il le dépasse et qu'il souhaite briser. Joe Dante et ses *Gremlins* de retour en 1990 montre une situation similaire. Les gremlins montrent une génération pessimiste envers le cinéma, la technologie et surtout sur une période, pour Joe Dante, qui est « particulièrement absurde et propice à la satire¹⁸⁹ ». A l'inverse des aliens de John Carpenter, les gremlins ne deviennent pas des caméléons invisibles aux yeux des humains. Ils sont plus instinctifs et ils portent aussi des caractéristiques humaines. Ils démontrent une satire du capitalisme, comme l'exprime le « *brain gremlin* » dans le film.

A la fin des années 1990, *Small Soldiers* est une critique de l'armée. Les figures des soldats sont programmées pour faire la guerre à un peuple pacifiste. Tandis que *The Burb's*, montre la population d'une banlieue paranoïaque, qui craint de se faire tuer petit à petit par des nouveaux voisins. Les personnages portent tous un regard méfiant ou intrigué sur les autres, les Gorgonites, les Klopek (*Burb's*). John Carpenter capte aussi la paranoïa et la satire de la société afin de briser un quatrième mur avec le spectateur.

Pour Joe Dante, par ses personnages qui sortent d'un monde proche de la bande dessinée (comme *Mad* ou les *Looney Tunes*). Jean-Baptiste Thoret décrit le monde de John Nada comme provenant d'un cartoon¹⁹⁰. Il n'y a plus de frontière entre le réel et la fiction. David Morin-Ulmann développe l'idée que John Carpenter est un cinéaste qui ne critique pas seulement la politique de Reagan, mais à travers un film de science-fiction, il expose une réponse à toutes les valeurs qu'elle apporte : « la politique est le prétexte de l'action, son decorum ; c'est « l'hollywoodisme », le prétexte de la forme et/ou du business. »¹⁹¹ C'est là

¹⁸⁷ LAGIER Luc & THORET Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, Op.Cit, p.50.

¹⁸⁸ LAGIER Luc & THORET Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, Ibid., p.51.

¹⁸⁹ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.126.

¹⁹⁰ LAGIER Luc & THORET Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, Ibid., p.142.

¹⁹¹ GIMELLO-MESPLOMB Frédéric [dir], *le cinéma des années Reagan*, p.274.

aussi un point commun avec Joe Dante, le point de vue pessimiste qu'il apporte sur le cinéma hollywoodien où les spectateurs sont passifs. « Le propre du mal est de résorber toute extériorité, de ramener à sa pure indétermination toutes les singularités, d'anéantir le fragile équilibre des différences. »¹⁹² Lorsque John Carpenter filme un monstre invisible et pourtant présent dans *The Thing*, celui-ci remplace le corps humain, il l'imité et il cause ainsi une peur chez l'autre : est-ce qu'il est présent ou non ? L'esprit de communauté face à l'individualisme se retrouve aussi dans le cinéma de Joe Dante, excepté qu'il ne représente pas le mal et le bien comme le réalise John Carpenter : il complexifie ses personnages. Leurs points communs dans leurs filmographies se reflètent à travers leur point de vue sur le cinéma américain, mais aussi la transformation des mythes américains par une politique reaganienne.

c) Le regard de l'enfant : la méfiance des images

Comme John Carpenter, Joe Dante n'a pas l'ambition de critiquer une politique ou celle de son gouvernement. Son ambition réside essentiellement à apporter une satire, de manière divertissante, sur des sujets qu'ils l'ont marqué. C'est un enfant du cinéma qui grandit en connaissant l'importance du pouvoir des images, « l'imaginaire est le ferment du travail de soi sur soi et sur la nature à travers lequel se construit et se développe la réalité de l'homme »¹⁹³. Cette citation d'Edgar Morin situe le travail de l'imaginaire qu'exploite Joe Dante dans son cinéma. Lorsque le cinéaste évoque le film *Them !* de Gordon Douglas (1954) à Bill Krohn, il exprime une nostalgie à ne plus ressentir les émotions qu'il ressentait enfant et qu'il ne peut plus jamais avoir la même expérience.¹⁹⁴ Edgar Morin étudie l'expérience différente entre la salle de cinéma et la télévision. L'homme dans la salle de cinéma est un « sujet passif à l'état pur ».¹⁹⁵ Il est dans une nouvelle position, entre un rêveur et un éveillé, il est d'autant plus réceptif à ce qu'il voit. L'expérience de rêve pour Joe Dante en tant qu'enfant l'a tellement marqué, qu'il s'exprime en citation. Son obsession pour le cinéma, et notamment pour le dessin animé où il n'y a pas de règle, lui a construit un syndrome : celui du « Syndrome de Wak ». C'est Frank Lafond qui a formulé ce syndrome dans son ouvrage. La frontière entre le réel et la fiction est affranchie par les nombreuses références présentes à l'écran, et donc les images qui influent sur l'expérience du réel : « il

¹⁹² AMIEL Vincent & COUTE Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Op.Cit., p.137.

¹⁹³ MORIN Edgar, *le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit, 1985, p.173.

¹⁹⁴ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, p.26.

¹⁹⁵ MORIN Edgar, *le cinéma ou l'homme imaginaire*, Ibidem, p.82.

ne s'agit pas de soutenir que l'œuvre de Dante n'entretient aucun lien direct avec la réalité – c'est tout le contraire. »¹⁹⁶ L'imaginaire visible par l'écran de télévision ou celle du cinéma, apporte à Joe Dante des expériences similaires à la réalité.

Il réalise en 1982 un segment du film *La Quatrième Dimension*, produit par Steven Spielberg et John Landis. La jeune femme, Helen Foley, ramène Anthony à sa famille dans une maison isolée. Elle découvre qu'Anthony les emprisonnent et les contrôlent grâce à ses pouvoirs. De surprise en surprise pour Helen, tout semble se destiner vers une direction catastrophique. Finalement, l'histoire finit en « *happy end* » pour elle et Anthony : elle devient la professeur de l'enfant aux pouvoirs psychiques. Comme l'analyse Alvaro Pita, ce segment repose sur une thématique traditionnelle sur maîtriser ses envies, ses désirs et apprendre que ceux-ci n'apportent pas forcément le bonheur. Anthony a besoin d'un parent pour contrôler son pouvoir et ce segment présente une particularité intéressante : la télévision construit l'éducation de l'enfant. Anthony crée des nouveaux parents pour conserver un schéma parental, cependant l'éducation est véhiculé par lui¹⁹⁷. La télévision de la décennie 1980 est très présente dans les foyers, il est possible de se poser ainsi la question de l'importance des images. Tout comme Anthony, Joe Dante grandit avec les dessins animés et la télévision. Il connaît l'importance des images dans la conception de l'éducation. Joe Dante ne démontre pas qu'Anthony est un monstre, au contraire, il nécessite de modérer son pouvoir car il peut apporter du bien. Charles Tesson relie ce segment avec Gene, l'enfant dans *Panique sur Florida Beach*. Comme si Anthony serait devenu Gene entre les deux films. Il ne regarde plus l'écran de télévision mais les films aux cinéma. Charles Tesson crée un parallèle entre le directeur du cinéma qui est accro à l'actualité avec les médias (Robert Piccardo) alors que le jeune Gene est comme le cinéaste. « Joe Dante lui préfère la salle de cinéma. L'écran a une fonction de masque. Il cache la réalité et permet au spectateur de l'oublier ». ¹⁹⁸ Wak est un mélange des deux enfants, comme le souligne Frank Lafond, il est l'extra-terrestre qui croit aux images des terriens. Comme Anthony qui croit à ses plaisirs, et brise la fiction par le dessin animé. Wak voit à travers les images un amour et une méfiance pour les terriens. Comme Gene qui voit à travers l'expérience cinématographique une nouvelle manière de rêver, tout en étant terrifié. Lorsque Joe Dante dit à Bill Krohn qu'il

¹⁹⁶ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.52

¹⁹⁷ PITA Alvaro, *Joe Dante en el limite de la realidad*, Applehead Team, 2021, p.227

¹⁹⁸ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.17

voit *The Burb's* comme un film qui est pour les adultes mais aussi aux enfants, il propose un film qui passe par le regard de l'enfant :

« Bill Krohn - *The Burbs* a le même sujet qu'*Explorers* : des gens donnent libre cours à leur imagination...

Joe Dante - ... et sont finalement déçus. »¹⁹⁹.

Entre réalité et imagination, le spectateur s'amuse et il frissonne, il est vigilant face aux images qu'il perçoit. Joe Dante ne critique pas seulement la politique de Ronald Reagan, mais une manière de contrôler avec les images.

2) Le spectateur face aux politiciens et aux médias

a) La représentation du politicien par Joe Dante

Dans les films de Joe Dante, l'archétype du personnage de politicien apparaît plusieurs fois sous différents aspects. En tant que maire dans *Piranhas*, deux fois dans la Maison-Blanche (*The Second Civil War & Vote ou Crève*), et même en image d'archive avec l'apparition du président Kennedy dans *Panique sur Florida Beach*. Dans le cadre du film *The Second Civil War*, et celui de *Vote ou Crève*, la politique au gouvernement est républicaine. Dans la version commentée du deuxième film, le scénariste Sam Hamm explique ce choix parce qu'ils voulaient que le film terrifie les spectateurs car il n'y a que des républicains au gouvernement. La politique filmée chez Joe Dante est très souvent conservatrice, comme celle de Ronald Reagan ou George W. Bush, pour pouvoir mieux apporter la satire dans sa politique.

Comme pour l'individualisme du « *self-made-man* » ou de « *common man* », « le président hollywoodien doit être capable de résoudre des conflits graves, de ressouder la nation. »²⁰⁰ ; il est représenté comme un héros dans les fictions politiques, comme *Sept Jours en mai* (John Frankenheimer, 1964). Joe Dante détourne cette idée du politicien, elle devient plus présente après *The Burb's*, puisqu'il a la volonté de toucher d'une nouvelle manière le public, car il a envie d'évoquer des sujets plus adultes, mais aussi qui concernent les jeunes enfants.²⁰¹ Avec son ton satirique, ses personnages ont une portée sympathique. Joe Dante ne juge pas le personnage, mais les actes et les situations qui peuvent être engendrés à cause

¹⁹⁹ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.125.

²⁰⁰ BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain*, Op.Cit., p.127.

²⁰¹ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.125.

d'un effet d'engrenage. Notamment cacher le danger (*Hurlements* et *Piranha*) ou tenter de faire oublier l'événement en payant, contre le silence, les victimes à la fin du film (*Small Soldiers*). Dans les films politiques hollywoodiens, comme le remarque Anne-Marie Bidaud, il y a aussi une dénonciation de la politique véreuse et corrompue.²⁰² Comme le démontre l'histoire, certains moments télévisuels rappellent la fiction. Michael Rogin remarque que des dialogues de films de Reagan se retrouvent dans ses allocutions présidentiels²⁰³. Joe Dante s'en amuse probablement de cette anecdote, puisqu'il détourne cette scène (peut-être par coïncidence) dans le film *Second Civil War*. Les discours du président, joué par Phil Hartman, s'inspire d'Eisenhower mais ce sont des citations inventées. Ainsi, il cherche à être aimé à partir d'un modèle républicain.

Lorsque Ronald Reagan devient président des Etats-Unis après une décennie des années 1970, le « héros cartérien », comme l'écrit Pascale Fauvet, devient « l'anti-thèse du Rêve américain »²⁰⁴. Par exemple, *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola), *Marathon Man* (1976, John Schlesinger). Marqué par la guerre et par les scandales, le gouvernement de Jimmy Carter est l'opposé de celui de Ronald Reagan : « Ce qui est remarquable avec le héros reaganien, c'est la tendance qu'ont à la fois les médias mais aussi les spectateurs à confondre l'acteur et son rôle »²⁰⁵. Le président de Joe Dante (*The Second Civil War*) est un homme qui s'inspire d'autres présidents et d'une image conservatrice. Le président est plus cartérien que reaganien dans son film, il est convaincu d'être un héros pour sa nation. Tandis que le personnage cartérien est celui qui a reçu son pouvoir politique « d'une source extérieure, le héros reaganien ne doit son succès qu'à lui-même²⁰⁶ ». Le président dans le film souhaite être estimé par sa nation, c'est pour cela qu'il semble être réceptif aux ordres de son conseiller Jack Buchan. Celui-ci est un lobbyiste qui n'hésite pas à dire au ministre qui demande l'intérêt de l'engager : « je suis facilitateur politique ». Le président a besoin de conseil pour son image de politicien et de se représenter en héros pour la population. Comme Ronald Reagan qui mêle l'image du héros de série B à celui de président américain. A l'instar de la relation d'Hollywood et du gouvernement où ils ont une relation directe durant les années Reagan ; Jack Buchan (le lobbyiste) est celui qui essaie de connecter l'avis du peuple avec l'image du président pour le rallier à lui. Ce personnage de

²⁰² BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain*, Ibid., p.126-127.

²⁰³ BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain*, Ibid., p.24.

²⁰⁴ GIMELLO-MESPLOMB Frédéric [dir], *Le cinéma des années Reagan*, Op.Cit., p.157.

²⁰⁵ GIMELLO-MESPLOMB Frédéric [dir], *Le cinéma des années Reagan*, Ibid., p.159.

²⁰⁶ GIMELLO-MESPLOMB Frédéric [dir], *Le Cinéma des années Reagan*, Ibid., p.159.

Jack Buchan semble être inspiré de Jack Valentini. De président de la MPAA en 1966 à responsable de la publicité du gouvernement démocrate, il se fait appeler par la Maison Blanche pour « remédier à cette « crise d’image » en 1965 ». ²⁰⁷ Dans le film de Joe Dante, cette influence est portée par Jack Buchan (qui porte le même prénom que Valentini). Et c’est un cas où : « Les rouages du pouvoir sont désormais scénarisés dans les moindres détails [...] à multiplier les formules qui font mouche ». ²⁰⁸ Ceci rappelle les fausses-citations que cite le président à la télévision, et dont personne ne cherche à vérifier les sources. Mel Burgess (le chef de la chaîne d’information télévisée) dit qu’« Eisenhower était un orateur-né ». La satire de Joe Dante est de moquer le fond de la fausse citation (la vérité tisse la civilisation). Ainsi que de ridiculiser l’œil du spectateur passif (alors qu’il est le chef des informations, Mel Burgess ne cherche pas la source).

« L’Amérique de *The Second Civil War* est un pays fragmenté, parcellisé où règnent les lobbys et les communautés ethniques [...] De ce point de vue, *The Second Civil War* est une charge féroce contre l’évolution actuelle du cinéma américain, et il est clair que ce discours ne pouvait venir d’un film, au sens classique, mais plutôt d’un téléfilm. » ²⁰⁹

b) Des politiciens et des médias qui ne se communiquent plus

The Second Civil War est un film financé par HBO, sur une deuxième guerre civile qui débute par le gouverneur de l’Idaho qui refuse d’accueillir des enfants pakistanais à la frontière, alors que ceux-ci ont survécus à une explosion nucléaire. Ainsi, commence un ultimatum, lancé par le président, de 67h30 pour que le gouverneur change d’avis. La seconde guerre civile débute ainsi. La Maison-Blanche est filmée dans les coulisses. Pourtant, le choix artistique et de mise en scène se concentre essentiellement à utiliser le média par lequel il est visionné : la télévision. Les informations (ici la parodie de CNN), de Newsnet diffuse non-stop les différents événements qui se déroulent dans le pays.

Il y a la présence constante de la télévision dans toutes les pièces, autant dans les coulisses de la chaîne de télévision (News Net) que dans la Maison-Blanche. C’est un des seuls films de Joe Dante où les écrans diffusent seulement des informations. Pourtant, l’écran télévisuel est le média qui brise la frontière entre la télévision et le cinéma, « puisque les

²⁰⁷ BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain*, Op.Cit., p.96.

²⁰⁸ BENEZET Erwan & COURMONT Barthélémy, *Hollywood-Washington. Comment l’Amérique fait son cinéma*, Armand Colin, 2007, p.57.

²⁰⁹ LE FORESTIER Laurent, « Cinéma/Télévision, une fausse guerre territoriale. A propos de *The Second Civil War* (1997) de Joe Dante », in *Cinergon*, n°15, 2003, p.91.

journalistes de télévision ne cessent de faire du cinéma. [...] Mel, le directeur de la rédaction, incarne une sorte de metteur en scène omnipotent²¹⁰ ». Le spectateur du téléfilm semble regarder un tournage d'un film plus que les coulisses des informations. Joe Dante n'hésite pas à détourner les mécanismes des médias. Comme lorsque le président, durant son discours, veut interpeller le gouverneur Farley et dit : « Nul doute qu'il m'écoute ». Auparavant, dans le plan précédent, ce même gouverneur appuie deux fois sur la télécommande pour couper le son de la télévision et il reprend sa conversation avec son amante. Le cynisme vient de l'enchaînement des deux plans qui découle d'une réponse à ce que dit le président. Seul le spectateur du film sait que Farley ne l'écoute pas. Cela décrédibilise le discours du président.

Joe Dante perçoit ce film comme « un documentaire », et « sur la communication, et sur comment, même avec les moyens les plus sophistiqués que nous ayons jamais connus, il y a moins de communication.²¹¹ » La fin est presque apocalyptique, comme dans ses autres films. Cependant, la fin ne plaît pas au scénariste ni à la chaîne. Le monteur et le réalisateur remanient plusieurs fois le film parce que la chaîne le demande.²¹² Pourtant, Joe Dante réussit tout de même à apporter une fin cynique et satirique sur le monde journalistique et politique des années 1990, mais il était prévu d'être encore plus satirique. Dans l'extrait situé entre 50 min et 55 min, comment Joe Dante met en scène les coulisses des chaînes de télévision, la Maison Blanche et l'armée ?

Charles Buford, le major général qui gère 8 000 soldats, est appelé pour déployer ses troupes en défense, et il doit dialoguer avec la troupe mobilisée dans le camp d'Idaho. Une succession de plans en travelling avant et en contre-plongée montre les deux commandants qui se font face à face. Ils s'approchent sous une musique extra-diégétique militaire. Tandis qu'un autre plan filme le trio de journaliste qui capture de loin la scène. La scène semble montrer deux personnes qui se connaissent. Et la surprise vient des dialogues : « tarlouze », « pauvre merde » ... En signe de ponctuation, ils se lancent des injures. Effectivement, les deux personnages se connaissent et ils portent des rancœurs provenant de la Guerre de Golfe. Le champ/contre champ les filment à égalité ; et un plan en travelling se termine sur les deux en face à face. Ils sont séparés visuellement par le panneau de l'Etat de l'Idaho, qui signale une frontière, et donc deux états d'esprits. Ce plan rentre en contradiction avec ce qui se dit :

²¹⁰ LE FORESTIER Laurent, « Cinéma/Télévision, une fausse guerre territoriale. A propos de *The Second Civil War* (1997) de Joe Dante », Ibidem, p.94.

²¹¹ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit., p.142.

²¹² ALVARO Pita, *Joe Dante en el limite de la realidad*, Op.Cit., p.548.

ils ne parlent pas du tout du conflit actuel. Pourtant, c'est ce que pense les spectateurs qui regardent les informations, et voient de loin les deux commandants se parler. N'ayant pas le son, devant leurs télévisions, les spectateurs du téléfilm méditent sur l'image de cette scène d'échange entre deux commandants. Par exemple, le président dit : « Quelle dignité dans cette scène ! ». Après l'échange d'injure, la scène devient d'autant plus comique, car la surprise est que le spectateur a un point de vue omniscient. Il connaît le vrai dialogue entre les deux militaires.

Après un parallèle entre cette situation et celle de Lee et Grant après la guerre de Sécession, le président (en gros plan) évoque Lincoln qui « aurait attendu le rapport de Grant », la fierté de cette réplique est effacée par le personnage de Kevin McCarthy qui réplique que Lincoln serait mort à ce moment-là... Le président, de retour en gros plan sur lui, roule les yeux, et il dit « peu importe ». Il est montré plus mégalomane qu'héroïque. Joe Dante décrédibilise le président par cette réponse froide. Il imagine une discussion héroïque entre les deux commandants, alors qu'ils sont aussi montrés comme des enfants qui se disputent. Seul le spectateur réussit à comprendre le vrai impact de la scène entre les deux commandants.

Une transition marque une ellipse, les écrans brouillés du studio de la chaîne d'information retransmettent des flammes, des cris, des sirènes ; le plan en grue montre la surprise des employés, et surtout ils se sont tous endormis sur leurs lieux de travail. La première réaction du journaliste Alan Manieski est qu'il « espère que ça enregistre ». Soudainement, le spectateur est tout autant surpris que les journalistes de voir des flammes sur les écrans. Le premier dialogue n'est pas une interrogation, c'est : « Ils ont fait sauter Fort Alamo » répétés deux fois par Tricia Lee. Joe Dante montre l'événement par la caméra qui enregistre le reportage de la journaliste. Le spectateur du film devient le spectateur de l'information. Il y a une connexion entre les deux, et les deux se demandent ce qu'il se passe. Un court plan sur le régisseur ébloui par l'événement, ensuite, il y a un retour sur la journaliste et son caméraman. La caméra tremble, il y a de la fumée, des cris, « fini l'anglais, maintenant ». Il y a ensuite un dialogue sur Davy Crockett, et un bruit d'explosion, une journaliste annonce qu'il y a l'armée fédérale qui va vers l'Idaho.

Il y a une transition sur le dernier segment, cette fois-ci, sur le gouverneur de l'Idaho. Il regarde par la fenêtre, tandis que la caméra s'avance vers lui, la musique change de ton. Elle est calme comme la caméra mobile qui suit le conseiller du gouverneur. Ils sont réunis

dans le même plan, et succède sur un gros plan du gouverneur mélancolique qui rêve d'acheter une propriété. Lorsque son conseiller lui rappelle que l'armée arrive à la frontière, la caméra les sépare d'un champ-contre champ. Elle s'avance vers le gouverneur qui fantasme encore une fois. Le personnage déclare « ras-le-bol, de vos médias », et que si « Moïse, s'il s'était farci de ça, son peuple ne serait jamais sorti d'Egypte ! », en plongée, le spectateur aperçoit l'agacement du personnage, et cette référence biblique réinterprétée. Cet exemple qui démontre que les médias ont un pouvoir sur la décision des spectateurs, suivi du conseiller qui dit « On n'a pas le choix, la meilleure des armées ne vaut pas tripette sans la caution des médias ». La réalisation en champ-contre champ, oppose la plongée sur le gouverneur démuni, fatigué, et persuadé qu'il ne peut rien changer. Le plan sur le conseiller est en contre-plongée et le gouverneur apparaît lui aussi. Le conseiller n'a aucun pouvoir et lorsque le téléphone sonne, c'est pour le petit-déjeuner. Le gouverneur souhaite la même chose que d'habitude, dit d'une manière lessivée, et le conseiller rapporte l'information « des fajitas ». C'est d'autant plus comique, lorsque le plan précédant le gouverneur, qui est filmé en colère dit : « On te traitera de raciste si tu veux défendre ta culture ! ».

Joe Dante met en scène les coulisses de la chaîne de télévision, la Maison Blanche et l'armée en plaçant le spectateur en observateur. Ils sont liés par un segment qui présente un problème de communication et des maladresses comiques. Joe Dante filme les dialogues avec une caméra mobile, fluide, avec des travellings, gros-plans, inserts... Comme s'il filmerait un film d'action-politique (le montage est rapide, les scènes le sont aussi), tout semble sérieux alors qu'il s'agit du contraire : le président confiant et en même temps maladroit, les soldats qui se disputent comme des enfants, le gouverneur qui parle de problème de culture et qui demande des fajitas. Les maladresses ne sont pas seulement présentes pour critiquer une politique, mais aussi un système, comme celui du monde des informations.

Il y a deux facteurs sur la critique du monde journaliste, selon Alvaro Pita. La première est celle du sensationnalisme -la forme- gérée par CNN et la deuxième est l'information -le fond-, qui est donc la conséquence de la première. Par la volonté d'informer en quotidien, tout devient une communication sensationnaliste. « Nous sommes invités à donner notre avis sur des sujets qui, en réalité, nous viennent déjà étiquetées, des adjectifs (« impressionnant », « polémique », « malheureux », « scandaleux »...) chargés

d'idéologie.²¹³ » Pourtant, tous les journalistes ne sont pas dans le sensationnalisme dans le film, comme le démontre le personnage d'Edward Murrow qui est montré comme sage²¹⁴. Selon Joe Dante, « on pourrait dire qu'il n'y a pas de méchants dans ce film²¹⁵ » Le film caractérise un nouveau système qui se veut comme « une réponse, un remède, qui passerait par un retour [...] à la communication et à la proximité entre les peuples.²¹⁶ »

3) Politique de démilitarisation

a) Filmer une figure du refoulé : la paranoïa

Dans le début du film *Panique sur Florida Beach*, Dennis est en face de l'écran de télévision entrain de regarder un programme télévisé. Gene installe la table pendant que tout semble silencieux et calme. L'écran affiche subitement le mot : « Bulletin ». Et la voix du président américain rentre dans le foyer des Loomis. Cette interruption provient d'un vécu de Joe Dante. Celui-ci, durant l'interview *Paranoïa en fourmi vision* de Michael Henry Wilson, exprime un choc qui est resté omniprésent. Alors que les enfants à la fin de *Hurléments* pense que toute la transformation de la journaliste en loup-garou apparaît en trucage. Chez les Loomis de *Panique sur Florida Beach*, ils sont ancrés dans une réalité qui semble sérieuse et apocalyptique. Une réalité proche du cinéaste, puisque Joe Dante à apporter ses propres dessins fait durant son enfance sur les murs de la chambre de Gene. Cela permet de reconstituer un souvenir autant nostalgique que réel. Ed Naha ajoute l'élément de la crise du missile dans le scénario pour ancrer le spectateur dans une réalité proche de celle des Américains de la décennie 1960. Comme l'analyse Gabe Klinger, l'aîné dans le film ne sait pas quoi répondre à son petit frère : « vont-ils nous bombarder ? ». Il est partagé entre le mensonge, donc lui dire le même discours que ses professeurs ou l'honnêteté de lui avouer qu'il ne sait pas tout autant que lui.²¹⁷ Ils sont constamment sous la paranoïa d'une peur d'une situation imprévisible. Joe Dante l'explique comme étant un ressenti psychologique de l'époque²¹⁸.

Dans *Panique sur Florida Beach*, soit les adultes terrifiés comme le personnage de Robert Picardo qui crée un bunker dans son cinéma, ou soit ils « gardent les yeux ouverts »

²¹³ ALVARO Pita, *Joe Dante en el limite de la realidad*, Op.cit., p.552.

²¹⁴ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir.], *Joe Dante*, Op.Cit., p.128.

²¹⁵ KROHN Bill [dir.], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit., p.143.

²¹⁶ ALVARO Pita, *Joe Dante en el limite de la realidad*, Ibid., p.555.

²¹⁷ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir.], *Joe Dante*, Ibid.,127.

²¹⁸ WILSON H. Michael, *Paranoïa en fourmi vision : entretien avec Joe Dante*, 31min21, Carlotta, 2011.

comme Lawrence Woosley. Le cinéma étant le lieu de survie, « on sublimait nos peurs en allant voir des films de reconstitution »²¹⁹. Dans l'interview, Joe Dante qui exprime la peur d'un pays qui n'a jamais été envahi mais qui a la sensation de bientôt le devenir. Il y a un traumatisme omniprésent pour le cinéaste mais pour aussi les personnes qui l'ont vécu. Lors de la scène où les enfants se couvrent les bras et attendent la fin de l'alerte à la bombe, « certains membres de l'équipe flippaient en voyant revivre cet épisode de leur enfance ».²²⁰ La meilleure arme pour lutter contre cette paranoïa est le cinéma. Certaines personnes prient dans une église pour vaincre une peur, Joe Dante exprime ce même sentiment pour le cinéma qui lui permet d'avoir « un rituel qui a supplanté la religion. »²²¹.

Pour Joe Dante, la lutte contre la paranoïa est possible par le cinéma. Notamment par le regard du personnage sur le monde qui l'entoure, qui permet de délaissier une peur.

b) Paranoïa : l'horreur partagée

Dans *Panique sur Florida Beach*, les deux enfants regardent la bande-annonce du film de Lawrence Woosley, ils sont subjugués par l'homme-fourmi et la présence à l'image du cinéaste qui les avertit de l'horreur qu'ils vont partager. Joe Dante filme cette peur en un jeu entre les écrans et les regards. Comme le spectateur, les deux enfants voient à travers un écran de cinéma. Selon Frank Lafond, cet échange de regard est partagé entre le spectateur et les deux enfants. Par le jeu de montage, le spectateur est trompé par le film qui les terrifie. Joe Dante passe du faux-film *Mant* à la réaction des deux enfants pour mettre le film « sur le terrain d'une démonstration du fonctionnement et du rôle de la peur induite par l'expérience cinématographique »²²². Frank Lafond l'exprime ainsi avec l'ambiguïté des images reçus. Entre la paranoïa réelle du jeune Dennis terrifié car il est très réceptif aux plans, et celle amusée de Gene l'aîné qui cherche avant tout à être effrayé. Le cinéma permet de réunir les spectateurs au même endroit, avec un ressenti d'être terrifié, car en sortant de la projection ils savent qu'ils sont sauvés et qu'il ne s'est rien passé. Cette perception n'est peut-être pas la même dans le cinéma de Joe Dante. Dans le film, les hélicoptères démontrent une nostalgie exprimée par les spectateurs sur l'Amérique, où le cinéma et l'armée :

« Bill Krohn : [...] servaient le Bien.

²¹⁹ WILSON H. Michael, *Paranoïa en fourmi vision : entretien avec Joe Dante*, Ibid.

²²⁰ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.136.

²²¹ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.136.

²²² LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Op.Cit, p.117.

Joe Dante : [...] je ne suis pas certain que la salle de cinéma d'aujourd'hui ne soit pas devenue la même chose que l'hélicoptère. »²²³.

Dans les films de Joe Dante, il n'y a pas de valorisation de la guerre ni celle de la nostalgie. La scène des hélicoptères n'annonce pas un futur parfait pour l'Amérique, car la musique extra-diégétique *The Lion sleep tonight* fait écho à la guerre du Vietnam²²⁴. Le spectateur connaît le futur de ses personnages et il a une avance sur lui. Quatorze ans plus tôt, Francis Ford Coppola filme lui aussi des hélicoptères. La scène finale de Joe Dante semble répondre au début d'*Apocalypse Now* (1979). La musique de Wagner remplacé par The Tokens. Les deux films apportant un point de vue sur la guerre du Vietnam. En 1993, Joe Dante fait rappeler aux spectateurs la guerre qui a marqué la population américaine des années 1970. Lorsque Francis Ford Coppola est interrogé par l'équipe des Cahiers du Cinéma à la sortie de son film, il ne voit pas seulement un film à grand budget sur la guerre du Vietnam, mais « je voulais faire un film qui se passe pendant la guerre du Viêt-nam à propos des grandes questions posées par cette guerre [...] Des questions plus vastes... philosophiques²²⁵ ». Avec un budget estimé à plus de 28 millions de dollars, il fait partie des films de superproductions des années 1970 aux côtés de George Lucas et Steven Spielberg. Le système est considéré par King Vidor « comme des hommes d'affaires, et non comme des hommes de spectacle²²⁶ ». Une idée retransmise chez Joe Dante par le personnage de Lawrence Woosley. D'une même manière que Joe Dante, Francis Ford Coppola s'interroge sur la morale de cette guerre, et comment celle-ci peut transformer les hommes ? Notamment, comme lorsque Dennis Hopper dit la phrase « Je suis Américain », elle doit « être comprise comme une profession de foi. »²²⁷. Selon Joe Dante, la guerre provient aussi de l'intérieur du pays, où les citoyens paranoïaques ont peur d'un éventuel bombardement.

Joe Dante ne reconstitue pas une guerre comme Francis Ford Coppola. Sa meilleure arme de critique de la guerre est par le ressenti d'une époque. Le spectateur n'a pas besoin d'explosion à l'étranger, ni d'ennemi, car avec sa trilogie, Joe Dante filme un problème de l'intérieur. L'enfance des années 50 (*Panique sur Florida Beach*), la guerre civile intérieure (*Second Civil War*) et un patriotisme paranoïaque (*Small Soldiers*). Les trois ont une critique

²²³ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit, p.137.

²²⁴ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit, p.136.

²²⁵ SAADA Nicolas, *15 ans de cinéma américain : 1979-1994*, Ibid., p.18.

²²⁶ BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain*, Ibid., p.60.

²²⁷ BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain*, Ibid., p.121.

sur la politique intérieure américaine, ils questionnent la mythologie américaine²²⁸. Comme l'analyse Frank Lafond, Joe Dante transgresse les règles classiques pour communiquer avec les spectateurs. Comme lorsqu'il est marqué par le plan de Kevin McCarthy qui crie aux spectateurs de partir dans *L'Invasion des profanateurs de sépultures*. Joe Dante pense que « ce type de regard possède beaucoup de force et c'est pour ça que je n'ai jamais répugné à l'utiliser, même quand ce n'était peut-être pas approprié.²²⁹ » Dans ce même chapitre, Frank Lafond analyse les deux plans finaux d'*Hurlements* et de *Piranhas*, et il emploie l'expression « piranhoïa ». Dans le cas du film *Piranhas*, Barbara Steele regarde directement la caméra et elle dit qu'il n'y a plus aucun danger. Cependant, c'est le contraire, les piranhas sont encore en vie et le spectateur le sait. Celui-ci doit être attentif « que le danger, invisible, se répand à présent dans le monde entier ». ²³⁰ Comme Frank Lafond l'analyse, cette peur provient aussi d'un message politique contemporain. Celui des mensonges du gouvernement, « dans une dénonciation de la guerre sale menée au Vietnam par l'armée américaine ». ²³¹ Le spectateur est aussi méfiant que les personnages de fiction. Barbara Steele ment en regardant à travers l'écran des médias, et ainsi brise la frontière de la fiction et de la réalité. « Nous venions d'apprendre que l'armée avait dépensé beaucoup d'argent pour gazer des gens dans le métro [...] On a fourré ce genre de chose dans le film » ²³², cette anecdote devient des monstres tueurs dans *Piranhas*.

La « piranhoïa » se voit par les regards caméras. A l'instar de Kevin McCarthy dans *L'Invasion des profanateurs de sépulture*, la peur est encore plus présente que si Joe Dante filme une scène de guerre réaliste. Elle se déroule par la suggestion et les regards. La meilleure arme pour Joe Dante pour évoquer ce qu'il pense de la politique, et la civilisation américaine c'est le miroir brisé avec le quatrième mur, entre l'écran qui projette la fiction et la réalité. Cependant, Joe Dante ne souhaite peut-être pas confondre la réalité et la fiction, comme notamment les reconstitutions des scènes de guerre. En 1984, Darryl Zanuck est invité au 40 ans du débarquement parce « qu'il a produit *Le Jour le plus long* qui reconstitue cet événement » ²³³. La fiction dépasse la réalité. Joe Dante sait qu'il fait partie d'une génération de cinéaste qui fut réceptif des images, créant « une expérience directe et

²²⁸ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir.], *Joe Dante*, Ibid., p.127.

²²⁹ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.114.

²³⁰ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.124.

²³¹ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.125.

²³² KROHN Bill [dir.], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.57.

²³³ BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain*, Ibid., p.24.

complète de la réalité. »²³⁴. Un cinéaste va lui permettre de faire l'expérience de l'antimilitarisme : Samuel Fuller.

c) Samuel Fuller : le cinéma ne peut pas recréer la violence de la guerre.

D'après le dialogue de Samuel Fuller dans le film *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), « le film c'est comme un champ de bataille, c'est l'amour, haine, action, violence, mort... en un mot, l'émotion²³⁵ ». Pour John Belton, les films de guerre ont cette forme décrite par Samuel Fuller, et « être le seul capable de maximiser le spectacle ».²³⁶ *J'ai vécu l'enfer de Corée* (1951), *Au-delà de la gloire* (1980), ... Les films de guerre, toujours selon John Belton, « que nous gagnions ou perdions la bataille, les films sont là pour nous permettre de gagner la guerre »²³⁷. Ainsi, il suppose qu'Hollywood a une volonté d'explication, « pour nous inspirer, d'une part, à y combattre et, d'autre part, à protester contre elles. »²³⁸. Samuel Fuller est un des soldats envoyé pour combattre au débarquement de Normandie. Comme l'écrit Martin Scorsese, Samuel Fuller est aussi un cinéaste qui a fait des films pour Hollywood, mais il a développé un style personnel malgré qu'il soit ancré dans ce système, et cela inspire Scorsese et d'autres réalisateurs à suivre ce mouvement d'indépendance malgré qu'il vît dans le monde hollywoodien²³⁹ : « les studios sortaient des films « sans risque » comme on vend des saucisses. »²⁴⁰. Ceci peut rappeler la démarche de Joe Dante, qui lui aussi essaie d'instaurer son propre style malgré un travail qu'il exerce pour Hollywood. Dans un documentaire, réalisé par la fille de Samuel Fuller, différents acteurs/actrices, réalisateurs lisent l'autobiographie du cinéaste : « *A third face* ». Certains l'ont connu, comme ce fut le cas pour Joe Dante. Il travaille avec lui lors d'un montage d'un de ses films et il est inspiré par son cinéma. Il a une volonté d'être proche de lui, comme il le reconnaît lui-même.²⁴¹ Dans le documentaire, celui-ci lit un passage qui n'est pas illustré avec des images d'archives, mais des dessins. Il s'agit d'une histoire vécue par Samuel Fuller, qui montre la paranoïa que subirent les soldats durant la guerre. Un soldat italo-américain ne croit pas l'histoire d'une Sicilienne qui fut blessé, violenté ; et il la suppose de

²³⁴ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.128

²³⁵ Dialogue dans le film *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard en 1965.

²³⁶ BELTON John, *American cinema, american culture (seconde version)*, McGraw-Hill Companies, 2004, p.200.

²³⁷ BELTON John, *American cinema, american culture (seconde version)*, Ibidem, p.222.

²³⁸ BELTON John, *American cinema, american culture (seconde version)*, Ibid., p.223.

²³⁹ NARBONI Jean & SIMSOLO Noël, *Il était une fois... Samuel Fuller, préface de M. Scorsese*, Ramsay, 1990, p.11

²⁴⁰ FULLER Samantha, *A Fuller Life*, Carlotta, 80 min, 2013 - toutes les citations du documentaire sont reprises de la traduction du sous-titre.

²⁴¹ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Op.Cit, p.128.

se faire prétendre comme victime parce qu'elle serait complice avec le gouvernement italien. « Nous suspicions tout et tout le monde »²⁴². Il est intéressant de noter que ce passage lu par Joe Dante joue sur les axes de méfiance, de paranoïa et comment « la psychologie est une arme, en temps de guerre. »²⁴³, il s'agit ici d'une question aussi sociale et culturelle. Comment un italiano-américain se méfie des Italiens de Sicile sous l'occupation d'un gouvernement fasciste ? Il s'agit aussi, à travers cette anecdote, d'une même volonté entre les deux cinéastes : l'égalité.

Comme dans *Small Soldiers*, le personnage principal se rend compte que les gorgonites se font attaquer par des soldats américains paranoïaques, parce qu'ils sont programmés pour faire la guerre contre ce peuple. Cette inscription cérébrale est si intense qu'elle en devient cynique par sa forme : des jouets. Ce qui paraît être inoffensif et divertissant est en réalité violent. Notamment par la déraison et la fureur de soldats qui sont des oppresseurs contre les gorgonites. Le film n'en devient pas violent, car les protagonistes souhaitent du pacifisme.

III – Une politique horrifique

1) Le film de genre contre la parano

a) L'altérité : Le mal c'est l'autre

Le film d'horreur, comme l'écrit Olivia Chevalier-Chandeigne, comporte un discours politique qu'elle découpe en trois grandes parties.²⁴⁴ Pour Robin Wood, il analyse l'intérêt sociologique des questions des minorités présentes dans les films. Noël Carroll apporte aussi les mêmes idées, tout en appuyant un propos sur l'horreur qui terrifie et qui donne envie de regarder. Cependant, comme le souligne Laurent Guido, qui reprend les réflexions des deux chercheurs : tous les films d'horreurs des années 1970 ne peuvent être interprétés de cette manière. Certains le sont car ils ont utilisé des discours politiques qui ont une place omniprésente dans leurs films (Romero, Hopper, Carpenter...). Cependant, tous les films « n'est donc pas intrinsèquement réactionnaire. »²⁴⁵ Ce sont quelques réalisateurs qui

²⁴² FULLER Samantha, *A Fuller Life*, Ibidem.

²⁴³ FULLER Samantha, *A Fuller Life*, Op.Cit.

²⁴⁴ CHEVALIER-CHANDEIGNE Olivia, *La Philosophie du cinéma d'horreur. Effroi, éthique et beauté*, Ellipses, 2014, p.8.

²⁴⁵ GUIDO Laurent [dir], *Les peurs de Hollywood*, Ibid., p.12.

apportent ainsi, dans le cinéma de genre, un point de vue sur la politique qui montre ainsi une paranoïa des américains sur des minorités. Comme analysé par Joshua David Bellin, et repris par Laurent Guido, cela provient d'une crainte américaine sur des peuples extérieurs, comme les communistes ou venant de l'intérieur, comme « (l'Indien, le Noir, l'immigrant, le prolétaire...) ». ²⁴⁶ Ceux-ci sont souvent analysés et ils sont mis en parallèle avec les monstres qui apparaissent durant les années 1950. Cette recherche accentue un propos politique apparaissant durant une décennie qui va forger une nouvelle direction : celle du questionnement des Américains. Comme Robin Wood l'analyse dans son chapitre *The American Nightmare*, (qui inspire beaucoup d'historien du cinéma), les films indépendants sont remis en question. Comme écrit plus tôt, l'état actuel du spectateur durant un film est entre l'état de rêve et d'éveil, le spectateur est divertit mais il partage, dans ce cinéma de genre, l'idée « simple des films fantastiques : ils sont nos cauchemars collectifs. ²⁴⁷ » Dans son chapitre 5 dans *Hollywood from Vietnam*, Robin Wood décrit la société américaine comme étant celle d'une culture qui forge des répressions, cela dès l'enfance. Employant ainsi la psychanalyse pour évoquer l'idée d'une répression des thèmes : la sexualité, la bisexualité, la sexualité, la créativité de la femme, et ainsi que celle de l'enfant. La première étant celle qui va créer « de la frustration, de l'anxiété et la névrose de notre culture ». ²⁴⁸ Les autres procèdent d'une même idée que celle précédemment écrite. Ce concept va introduire ainsi « l'altérité », un terme remployé notamment par Eric Dufour, notamment pour analyser les films de John Carpenter, comme *The Thing*. Ce thème est repris dans la filmographie de Joe Dante. Puisque celui-ci s'inspire de cette idée qui va apparaître dans les films fantastique et d'horreur qu'il regarde enfant. La liste élaboré par Robin Wood est reprise par Joe Dante pour ses films.

Le premier thème est la relation des autres dans une société capitaliste « caractérisé par le pouvoir, la dominance, la possessivité, la manipulation : l'extension dans les relations du principe de propriété. » ²⁴⁹ Il s'agit notamment de la relation de l'homme et de la femme qui est décrite, mais celle-ci est aussi une figure de l'altérité, comme étant celle « autonome et indépendante qui est refusé ». ²⁵⁰ Robin Wood cite le film *Sisters* de Brian De Palma (1972), et *La Féline* de Jacques Tourneur (1942), Robin Wood démontre aussi la place

²⁴⁶ GUIDO Laurent [dir], *Les peurs de Hollywood*, Ibid., p.17.

²⁴⁷ LAFOND Frank [dir], *Cauchemars américains*, Ibid., p.16.

²⁴⁸ WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam... from beyond*, Ibid., p.65.

²⁴⁹ WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam... from beyond*, Ibid., p.66.

²⁵⁰ WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam... from beyond*, Op.Cit., p.66.

dominante du patriarcat. Comme le démontre plus tard Joe Dante dans les films *Runaway Daughters*, *Gremlins*, *Small Soldiers*... Frank Lafond apporte une analyse construite sur Lynn (la mère de Billy) dans *Gremlins* qui, à l'inverse du scénario, devient non plus une épouse, mais une héroïne guerrière lors d'une séquence qui rappelle le sous-genre du slasher²⁵¹. Et celle-ci est répétée deux fois dans *Small Soldiers*, lorsque Marion Fimple relance les balles de tennis en feu contre les figurines de soldats, ou encore Chirsty qui se bat contre ses poupées. Comme l'analyse Frank Lafond, « les films de Dante fourmillent d'exemples de femmes d'action [...] de femmes qui ont un comportement d'ordinaire codé comme masculin²⁵² ». Il y a évidemment un héritage provenant de Roger Corman au sujet des femmes, qui lui « joue sur les deux tableaux. Dans son égalitarisme très particulier, il présente le fétiche dans toute sa gloire, puis le déboulonne pour ceux qui veulent y voir de plus près.²⁵³ » Joe Dante propose ce jeu dans son film *Hollywood Boulevard*, une production Roger Corman. Cependant, lorsqu'il réalise les films et les téléfilms, ses rôles féminins jouent toujours un rôle égalitaire avec l'homme, et même elles surpassent les attentes codées des films hollywoodiens, comme celles qui se battent, qui agissent. Alors que le père est souvent absent : « Le rôle des femmes dans les films de Dante acquiert d'autant plus d'importance ».²⁵⁴ Le cinéma d'horreur « cherche à donner une image à ce qui était jusque-là exclue du cinéma »²⁵⁵. *Attack of the 50 Foot Woman* (1958), dont Joe Dante reprend l'exemple dans le documentaire *Paranoïa en fourmi vision*, est un des premiers exemples d'une figure de femme qui est « plus importante et moins stéréotypée au sein de la société ».²⁵⁶ De *La Féline* de Jacques Tourneur à *Burying the ex* (2014) de Joe Dante, les films d'horreur remettent en question l'altérité et la figure de la femme parmi la société. Celle-ci, comme écrit par Robin Wood, fut réprimée parmi d'autres, comme l'enfant ou des groupes ethniques.

Dans l'esprit de Roger Corman ou Brian de Palma, les femmes dans les films de Joe Dante ont toujours eu des rôles égaux aux hommes. Il a toujours souhaité « avoir des personnages féminins intéressants parce que les actrices le sont presque plus que les acteurs à l'écran. »²⁵⁷ La femme zombie de *Burying the ex* qui est trompée comme *La Féline*. *La*

²⁵¹ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.170.

²⁵² LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.173.

²⁵³ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.196.

²⁵⁴ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.175.

²⁵⁵ DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Presses Universitaires de France, 2006, p.46.

²⁵⁶ GUIDO Laurent, *Les peurs de Hollywood*, Ibid., p.97.

²⁵⁷ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Op.Cit, p.171.

Guerre des sexes (Joe Dante 2006) montre des hommes qui tuent les femmes à cause d'un virus. Les hommes sont représentatifs de ceux qui angoissent, enfantins, maladroits, et créent leurs propres paranoïas. Puisque dans les films d'horreurs depuis les années 1980 avec des films comme *Alien*, les femmes ont les mêmes codes que ceux attribués aux hommes. Ceux-ci sont ainsi remis en question.

b) Un lointain hommage à Hitchcock

Le film qui a une nouvelle approche du film fantastique et de l'horreur, c'est le film *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock. Un film qui sera mis en parallèle sur cette sous-partie avec : *The Burb's* de Joe Dante. Comme il est exprimé par Alvaro Pità, le film d'Hitchcock n'est pas comparé avec celui de Joe Dante. Tant par le visuel que l'approche technique du tournage (improvisation de la part des acteurs...) ; il est plus souvent comparé avec l'épisode « The Monsters are Due on Maple Street » dans la série *La Quatrième Dimension* (1960) que le film d'Hitchcock.²⁵⁸ Comme le souligne Robin Wood, au-delà de la peur de l'autre, il y a aussi la figure du refoulé qui se compose, en cinq thèmes dont l'un est « Le Monstre comme être humain psychotique ou schizophrène »²⁵⁹. Parmi les films cités dans cette catégorie, il y a celui d'Alfred Hitchcock pour *Psychose*. Tous ces films sont « dans une période de crise et de désintégration culturelles extrêmes, qui seules offrent la possibilité d'un changement radical et d'une reconstruction. »²⁶⁰ C'est ainsi l'idée de la figure de « La Famille », selon Robin Wood, qui ressort des films fantastiques et d'horreur.

Dans le film *The Burb's* se trouve l'idée de la reconstruction par la famille. Pour autant, les références d'Hitchcock ne sont pas celles qui ont été les premières voulues par la reprise du scénario : « ils [le studio] le regardaient comme un hommage à Hitchcock, même si je pensais que ce n'était pas vraiment le cas. [...] La sottise des personnages venait des acteurs : je suppose qu'ils éprouvaient un certain plaisir à jouer des cow-boys, ce qu'ils faisaient d'une certaine manière. »²⁶¹ C'est par un effet étrange, du sentiment de la rue recréer par le studio avec des maisons anciennes d'anciens films comme *The Mummy's Tomb* (1942, Harold Young) que l'effet manoir sur une colline peut rappeler celle de *Psychose*. Une maison qui n'est pas isolée mais qui a l'air de l'être par son architecture gothique, et son apparition dans le générique, sous la musique de Jerry Goldsmith renforce cette idée

²⁵⁸ PITA Alvaro, *Joe Dante en el limite de la realidad*, Ibid., p.421.

²⁵⁹ LAFOND Frank [dir], *Cauchemars américains*, Ibid., p.23.

²⁶⁰ LAFOND Frank [dir], *Cauchemars américains*, Ibid., p.24.

²⁶¹ LAFOND Frank [dir], *Les monstres de Mayfield Place*, Ibid., p.12.

d'étrangeté, et semble être une lointaine référence, pour le spectateur, de la maison de Norman Bates, qui est comme son ombre. Cependant, Joe Dante pense réellement que les références à Hitchcock s'arrêtent sur le choix de tourner en studio, et « c'est une histoire à l'ancienne mode, et si l'on veut parvenir à évoquer Hitchcock, c'est comme ça qu'il faut le faire. »²⁶² Pour autant, Frank Lafond crée un parallèle avec *Fenêtre sur cour* (1954), sur les références multiples du scénario au film d'Hitchcock. Même si selon Joe Dante, son film ne ressemble pas à celui de *Fenêtre sur cour*. Dans le récit, du début à la fin, « *Rear Window* est un chef-d'œuvre de construction, [...] Mon film n'avait aucune chance d'être comme ça. Je jouais la mélodie avec un seul doigt. »²⁶³ Cependant, dès le scénario, Dan Olsen souhaite s'en rapprocher avec son titre original : *Bay Window*, rendre hommage au film *Rear Window*.²⁶⁴ L'idée originale est transformée par Joe Dante en des multiples références qui ne proviennent pas d'un réalisateur, mais d'une période.

Le film mélange les genres. Comme l'exprime Frank Lafond, entre le film de Hitchcock et celui de Joe Dante ils « ont aussi en commun de placer d'emblée l'accent sur le rôle important que joue le décor. »²⁶⁵ Comme un personnage, le décor permet au récit de se construire. Comme le décrit Frank Lafond, les maisons décrivent un univers d'une banlieue paranoïaque dans *The Burb's*, et dans *Fenêtre sur cour*, celui d'un voyeurisme psychologique. Même si la volonté de Joe Dante, pour ce film, n'est pas de ressembler ni d'imiter un film d'Hitchcock, puisqu'il souhaite prolonger les références à plus qu'un film, et surtout il souhaite réaliser un film « plus élégiaque ; la version définitive est plus frénétique ». ²⁶⁶ Pour donner suite aux projections tests, le film doit être remonté pour sa fin et son humour. Même si le film semble être dessin animé avec un ton amusé sur le voyeurisme, il est obligé de retourner la fin du film, qui montre Tom Hanks se faire tuer par un Klopek, ainsi renfermant une note moins triste pour une fin plus heureuse. Mais est-ce vraiment le cas ? A l'instar du regard caméra lancé par Norman Bates, dans *Psychose*, le mal n'est plus à l'extérieur américaine, elle est à l'intérieure même du cadre. Elle n'est plus hors-champ, comme l'exprime Jean-Baptiste Thoret « elle désactive la fonction classique du hors-champ, jusque-là dépositaire d'une menace toujours extérieure, un-american. »²⁶⁷ Et comme il l'écrit aussi, dans « le cinéma américain des années 70 », et citant Gilles Deleuze : « la

²⁶² KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.125.

²⁶³ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.124.

²⁶⁴ LAFOND Frank [dir], *Les monstres de Mayfield Place*, Ibid., p.58.

²⁶⁵ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.180.

²⁶⁶ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.123.

²⁶⁷ LAFOND Frank (dir), *cauchemars américains*, Ibid., p.44.

redéfinition fut l'enjeu capital, est celle du possible. »²⁶⁸ Même si le regard caméra de la fin de *The Burb's*, « instaure un sentiment de connivence avec le public. »²⁶⁹ En partageant un sourire avec lui, le public n'oublie pas toute la structure du récit qui l'enveloppe dans une même paranoïa partagée avec les hommes du film.

c) La psychose dans la banlieue américaine

« Je crois que c'est une grande satisfaction pour nous d'utiliser l'art cinématographique pour créer une émotion de masse »²⁷⁰ En parlant d'émotion, comme étant le sujet principal de l'expérience, Alfred Hitchcock confirme l'intérêt premier de sensibiliser le spectateur. Comme Joe Dante le réalise aussi, et même si le sentiment n'est pas le même entre les deux films, il y a l'idée d'interagir avec le public. Notamment en deux points : celui de la masculinité et la construction du Mal. D'abord, les hommes sont montrés comme étant ridicule face à leur paranoïa. C'est peut-être une volonté de la part de Joe Dante de ne pas représenter des hommes virils comme dans les « *blockbusters* » des années 1980, où il y a « la réconciliation familiale sous l'autorité retrouvée du père, qui vient répondre à une situation initiale de déséquilibre conjugale ou générationnel. »²⁷¹. Dans *The Burb's*, le personnage de Tom Hanks semble sauver la situation comme dans les récits classiques, puisqu'ils ont raison sur leurs voisins tueurs. Cependant, durant tout le film, Joe Dante capte des situations maladroites, des gags qui dévirilisent Ray, Art et Rumsfield, et accentue ainsi une paranoïa exubérante. Le film n'est pas filmé à la manière d'une enquête hitchcockienne, le spectateur ne ressent pas une sueur froide face à la menace des voisins. Cependant, c'est avec l'esprit du dessin animé (dans la réalisation, l'écriture...) que Joe Dante renforce l'humour et le drame, la vérité et la paranoïa des hommes.

Tandis que Carol, la femme de Ray est « par contraste du côté de la mesure, de la raison »²⁷² Dans *Psychose*, le rôle de la figure de la famille est aussi présent. Cependant, le mal est intérieur, il provient de la projection de la mère. Dans le cas de *Psychose*, « la confusion des genres de Norman est reflétée par la « masculinité » de Marion et Lila Crane ».²⁷³ Ce qui est analysé ainsi par Noël Carroll, dans *Psychose*, qu'« il est Nor-man : non comme homme, ni comme femme, mais les deux. Il est le fils et la mère. Il est ce qui est

²⁶⁸ THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Cahiers du Cinéma, 2006, p.72.

²⁶⁹ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.120.

²⁷⁰ TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, Gallimard, 1993, p.241.

²⁷¹ GUIDO Laurent, *Les peurs de Hollywood*, Ibid., p.18.

²⁷² LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.193.

²⁷³ KENDALL R. Phillips, *Projected fears*, Op.cit., p.75.

vivant et mort. Il est à la fois la victime et le coupable. »²⁷⁴ Ce qui marque la décennie, c'est le traumatisme de la guerre du Vietnam. Ce qui remet en question la société et la figure de l'homme. Joe Dante détourne comme un épisode Hitchcockien. Comme pour accentuer la parodie du héros reaganien. Cependant, les deux réalisateurs souhaitent pour leurs films qu'ils fassent réagir le spectateur, et cela peu importe le médium. Joe Dante tourne son film comme si c'était un film de télévision. « Cela m'est égal si l'on pense qu'il s'agit d'un petit ou grand film. [...] J'ai pensé m'amuser en faisant une expérience ».²⁷⁵ Lors du tournage improvisé, Joe Dante souhaite aussi s'inspirer d'une expérience. L'improvisation des acteurs a permis cela. Dans les récits, il y a la même construction du Mal. Celle qui est isolée du monde rural, dont Bill Krohn cite Carol Clover et son « The Terrible Place ». C'est la maison isolée qui faut éviter. Cela n'est pas sans rappeler *Psychose* d'Alfred Hitchcock, et qu'on retrouve souvent dans les films de Joe Dante, par exemple, la maison des Klopek dans *The Burb's*.²⁷⁶ Et cela n'est pas sans évoquer une citation d'Eric Dufour : « Le film d'horreur est comme le cauchemar, c'est-à-dire la répétition du même. »²⁷⁷

Chez Joe Dante, les films se concluent parfois sur une fin heureuse, mais le sentiment chez le spectateur est de ressentir une fin ambiguë. Ou une fin qui n'en est pas une. Puisqu'il s'agit d'un sentiment d'un événement fini, mais qui a la possibilité de revenir. Tout comme le regard caméra de Norman Bates, dont Joe Dante voulait reproduire l'effet dans le dernier plan de *Piranha*.²⁷⁸ La volonté première d'Hitchcock « de faire hurler le public »²⁷⁹, même si comme l'exprime Eric Dufour, l'un des exploits de ce film est de proposer une surprise pour les spectateurs, puisqu'il s'agit d'un long-métrage qui n'a pas été vendu sous le genre de l'horreur.²⁸⁰ *The Burb's* semble être une comédie, mais il s'agit aussi d'une attaque à une « société américaine [qui] est entièrement [...] autour de la croyance en un Autre monstrueux (criminel, satanique ou vampire) ». ²⁸¹ A la fois victime et bourreau, Ray, Art,... sont révélateurs d'un nouveau symptôme, celui de la paranoïa de l'Autre, et de la figure du refoulé « dépeint dans la banlieue américaine comme monde dystopique ». ²⁸² Que les habitants aient raison ou non, le spectateur devant le film ressent l'ombre schizophrénique de Norman Bates

²⁷⁴ NOEL Carroll, *The philosophy of horror*, Taylor Francis, 1989, p.39.

²⁷⁵ TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, Ibid., p.241.

²⁷⁶ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Ibid., p.87.

²⁷⁷ DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Ibid., p.57.

²⁷⁸ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.126.

²⁷⁹ TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, Op.Cit, p.241.

²⁸⁰ DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Ibid., p.59.

²⁸¹ LAFOND Frank [dir], *Les monstres de Mayfield Place*, Ibid., p.109.

²⁸² LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.200.

dans cette comédie noire. Joe Dante ne fait effectivement pas un hommage à Hitchcock. Les choix techniques, scénaristiques, musicaux sont différents. Cependant, il prolonge, dans une comédie post-reaganienne, les thèmes de la figure de la famille, analysé par Robin Wood, et qui exprime comme son titre de chapitre « le cauchemar américain ».

Après la figure de la famille déconstruit dans les films fantastiques, notamment par la masculinité et la paranoïa américaine, il s'agit ensuite, dans une dernière sous-partie, d'évoquer une politique, pour reprendre le titre de Jean-Baptiste Thoret : des zombies.

2) Être zombie ou ne pas être zombie ?

a) La guerre : les vivants contre les figures de l'horreur

En reprenant l'exemple d'Harun Farocki « Le point vue de la guerre » dans « Trafic », numéro 50, Violeta Kovacsics fait un parallèle avec l'épisode *Vote ou crève* de Joe Dante (2005). Celle-ci reprend les termes écrites par Farocki, où elle évoque la réponse surprenante de l'armée au sujet de l'absence des photos de cadavres tués durant la guerre du Golfe de 1991. Selon Kovacsics, « Dante, nous montre précisément ce que Farocki a identifié comme manquant dans « les images de guerre opérationnelles » : les cadavres ». ²⁸³ Dans son film, ceux-ci se lèvent et ils souhaitent voter contre la politique qui a déclaré une guerre. Dans le commentaire audio du scénariste dans le DVD du film, il donne les raisons qui les ont amené à travailler sur ce sujet. Par la production de la série, ils ont une carte blanche sur la liberté artistique et scénaristique. Il est intéressant de rapprocher le long-métrage de George A Romero *Le Jour des morts-vivants* (1985) avec celui de Joe Dante : les deux sont antimilitaristes, et donc politique. Mais ils n'exploitent pas de la même manière le sujet. Celui de George Romero sort en 1985, il prolonge deux films sur le genre du zombie : *La Nuit des morts-vivants* (1968), *Zombie* (1978). Tous comportent une critique différente sur l'Amérique. Dans *Le Jour des morts-vivants* il s'agit d'« une critique de l'ère reaganienne et du conformisme moral ». ²⁸⁴ Tandis que Joe Dante fait face à l'actualité d'une guerre déclarée sous la présidence de George W. Bush et, comme le soulève Alvaro Pità, celle-ci est une réponse contre le terrorisme durant les événements de 2001. Cette guerre apporte, au fur et à mesure des années, des découvertes sur les mensonges d'état comme les soldats morts sans photos, comme l'a écrit Farocki. Cependant, il y a des patriotes américains qui « ont soutenu l'invasion, à leur tour poussé par les médias de masse et le désir de

²⁸³ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Ibid., p.152.

²⁸⁴ DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Ibid., p.153.

« contre-attaquer », en quelque sorte, la tragédie qui s'est produite à New-York. »²⁸⁵ Les deux cinéastes démontrent ainsi deux manières de filmer l'armée. L'un montre des militaires qui vont peut-être être plus cruels que les zombies, tandis que l'autre, filme les militaires face à un cauchemar politique. Pour Joe Dante, il évoque ainsi les médias et le gouvernement. Le scénariste Sam Hamm et lui travaillent sur une nouvelle de Dale Bailey « Death & Suffrages »²⁸⁶, et cette réadaptation permet de questionner le genre des zombies, et cela même si George A. Romero l'a au préalable fait.

Une des grandes différences est la quasi-absence de gore pour le film de Joe Dante. Alors que pour George A. Romero, qui a déjà fait les deux films de zombies, il s'agit d'un renouvellement au sein d'une industrie qui s'est adaptée au gore ; et dont même George A. Romero tente de s'adapter, avec sa série *Creepshow*²⁸⁷. Comme l'analyse Philippe Rouyer, le gore démontre, au-delà du divertissement, une politique dans ses films. Et notamment, *Le Jour des morts-vivants* qui démontre un antimilitarisme, avec l'apparition d'un capitaine, du nom de Rhodes, qui représente « ce soldat glorieux que Romero croque avec un humour très noir »²⁸⁸. Philippe Rouyer poursuit avec le gore de la scène où le soldat meurt déchiqueté par les zombies. George Romero démontre une critique du soldat reaganien, qui cette fois meurt sous les mains des zombies. Il est vaincu par son orgueil et sa propre arme militaire, car il se fait tirer dessus par le zombie Bub (un zombie soldat qui développe une personnalité). Et le salut militaire de Bub renvoyé à Rhodes confirme l'approche du réalisateur à filmer, durant cette scène, un duel entre le héros reaganien et le zombie où les rôles sont inversés. Bub se venge du traitement qu'il reçoit. Jean-Marie Samocki se pose ainsi la question « la lutte contre les morts-vivants est-elle une guerre ? »²⁸⁹, et ainsi se pose la question de plusieurs camps.

Sous l'apparence d'une masse, pour reprendre le terme de Pascal Couté, le personnage du zombie chez George Romero ne se distingue pas d'une individualité. Mise à part les survivants (qui ont une individualité), la meute ne développe pas une volonté de survie mais : « Traquer les zombies, les détruire impitoyablement dans la joie de la chasse constituent le but réel des milices, des militaires, des motards, des mercenaires. »²⁹⁰.

²⁸⁵ PITA Alvaro, *Joe Dante en el limite de la realidad*, Op.Cit., p.664.

²⁸⁶ PITA Alvaro, *Joe Dante en el limite de la realidad*, Ibid., p.664.

²⁸⁷ THORET Jean-Baptiste (dir), *Politique des zombies : l'Amérique selon Georges Romero*, Ellipses, 2007, p.94.

²⁸⁸ THORET Jean-Baptiste (dir), *Politique des zombies*, Ibidem, p.135.

²⁸⁹ THORET Jean-Baptiste (dir), *Politique des zombies*, Ibid., p.82.

²⁹⁰ THORET Jean-Baptiste [dir], *Politique des zombies*, Ibid., p.150.

Si Bub salue Rhodes avant de mourir, ce n'est pas seulement pour venger les meurtres commis sur les zombies, mais aussi pour démontrer une victoire militaire d'un camp. Le soldat vaincu par un autre. Sous l'effet humoristique, le soldat reaganien est mis sous un angle nouveau chez George A. Romero. Comme l'écrit Olivier Schefer, il y a l'idée d'un lieu caché avec la présence du cimetière, où les zombies reviennent de sous-terre et ils « n'apportent pas de bonne nouvelle [...] la mort ne meurt pas, ne passe pas, tout revient pour hanter le monde. »²⁹¹ Pour Joe Dante, le zombie revient avec l'espoir. Tout d'abord, il joue sur tous les codes élaborés, notamment par George A. Romero. Les analyses sur les zombies démontrent un aspect de la société culturelle minoritaire qui n'a pas de territoire, et comme l'écrit Pascal Couté, « tout mort-vivant est susceptible de faire d'un homme un nouveau mort-vivant qui à son tour devient vecteur de contamination »²⁹². Mise à part à la fin, où le frère de David Murch le tue pour le rallier à leur cause : les zombies ne contaminent personne d'autres. Il y a une scène gore où Kurt Rand meurt sous la main d'un zombie, mais elle est indépendante du mouvement des autres zombies et elle s'exprime par la colère de ne pas vouloir être manipulé. La politique du zombie chez le cinéaste, comme l'écrit Dusan Rebolj, étant qu'il « donne aux zombies la volonté et un message, à son tour une autre affirmation d'espérance – non moins inhérente à la condition humaine que son horreur et sa destructivité.²⁹³ » Joe Dante ne montre pas une violence des images (notamment le gore) parce qu'elle provient d'une guerre où les images des soldats morts ne sont pas visibles.

Leurs absences dans les médias, comme le rappelle Sam Hamm dans le commentaire audio c'est ce qui les a inspirés la scène où les zombies se relèvent des caissons en aluminium. En secret, ils sont débarqués durant la nuit, sans qu'aucun reporter ne puisse photographier les cadavres. Une scène difficile pour Joe Dante, puisqu'il a du mal à la tourner les zombies des jeunes soldats se relevant, car c'est une « image forte »²⁹⁴. Toute la guerre se fait par l'élection. Les zombies veulent voter contre le gouvernement actuel, et les politiciens républicains essaient de trouver une alternative contre leurs voix, notamment comment les atteindre. Au-delà de l'idée de démilitarisation, pour Joe Dante, c'est une réponse au silence des médias sur les morts des soldats en Irak, et une autre à Hollywood qui n'évoque pas non plus le sujet.²⁹⁵

²⁹¹ SCHEFER Olivier, *Figures de l'errance et de l'exil*, Ibid., p.58.

²⁹² THORET Jean-Baptiste [dir], *Politique des zombies*, Ibid., p.143.

²⁹³ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Ibid., p.104.

²⁹⁴ Propos recueillis de Sam Hamm dans le commentaire audio *Vote ou Crève* de Joe Dante (2005).

²⁹⁵ PITA Alvaro, *Joe Dante en el limite de la realidad*, Ibid., p.667.

b) La famille et la politique : réécrire l'histoire. Peut-on vraiment voter ?

Dans l'interview « La marche des morts », Joe Dante dit que le film parle de lui-même : « je ne veux pas me lancer dans un débat, tout est dans le film. J'ai mon idée sur les événements. Les gens seront d'accord avec moi ou non. Mais je pense que le film parle de lui-même ».²⁹⁶ Une des critiques récurrente sur le film est le non-respect du code du genre des zombies. Comme décrit plus tôt, la masse des zombies sont identifiables, ils n'attaquent pas les humains, ils ont un message explicité. Pourtant, le film de Joe Dante représente les fondements des films d'horreurs initiés par George A. Romero, Jacques Tourneur ou Abel Gance. Pour celui-ci, comme écrit par Olivier Schefer, il démontre que « Joe Dante renoue surtout avec le thème ancien de l'invocation du mort durant un conflit [...] Abel Gance réalise un des premiers réquisitoire contre la guerre²⁹⁷ ». Tandis que, comme l'exprime Kendal R. Phillips, le film de George A. Romero (*La Nuit des morts-vivants*) démontre dans un film de série B « un style quasi-documentaire de filmer dans *Night* qui rend l'horreur d'autant plus graphique et immédiate²⁹⁸ ». Ainsi, il évoque la guerre du Vietnam, mais comme souligné par Jean-Marie Samocki, ceci relève aussi de l'apparence du mort vivant qui provient d'une prise de conscience réel, tel qu'Hiroshima ou Auschwitz-Birkenau, et donc : « Le film de genre devient alors le récit éprouvant de la conquête de la lucidité. »²⁹⁹ Joe Dante ne filme pas seulement des morts-vivants soldats se relevant pour voter, mais ils prolongent ceux du XXème siècle. Les noms des réalisateurs sur les pierres tombales donnent « l'idée d'un retour des morts tués à la guerre qui prolonge une certaine forme du cinéma de guerre et d'horreur. »³⁰⁰ Il n'évoque pas seulement un retour, ni un silence qui mérite d'être entendu, mais un camp des humains qui ne font rien pour les aider. Comme Joe Dante le filme durant une scène où un mort-vivant évoque une souffrance lorsqu'il parle.

Dans *The Second Civil War*, *Small Soldiers*, et ici *Vote ou Crève*, ce ne sont pas les monstres qui créent l'apocalypse. Ce sont les soldats dans *Small Soldiers* ou la politique, l'armée et les médias dans *The Second Civil War* et *Vote ou crève*. Cependant, comme le souligne Olivier Schefer, « la famille ne sauve pas de l'histoire, elle en est le plus terrifiant noyau de névrose »³⁰¹. Au-delà, de la névrose familiale, il s'agit aussi de la réception des spectateurs. Comme le souligne Adrian Martin, le cinéma de genre développe un message

²⁹⁶ Traduction reprise des sous-titres français.

²⁹⁷ SCHEFER Olivier, « Homecoming, répondre à l'appel », in La Furia Umana/11, 2011, texte en ligne.

²⁹⁸ KENDALL R. Phillips, *Projected fears*, Ibid., p.82 ;

²⁹⁹ THORET Jean-Baptiste [dir], *Politique des zombies*, Ibid., p.83.

³⁰⁰ SCHEFER Olivier, « Homecoming, répondre à l'appel », Ibidem.

³⁰¹ SCHEFER Olivier, « Homecoming, répondre à l'appel », Ibid.

politique qui risque de n'être compris que par les amateurs du genre, « tandis que la majorité des autres spectateurs passent à côté et continuent de consommer le film suivant le précepte conventionnel classique. »³⁰² Il évoque ici un discours politique discret pour les autres films, mais dans *Vote ou crève* il est concret. Les spectateurs se révèlent virulents face à cet épisode, comme l'exprime Joe Dante³⁰³. Pour lui, c'était une manière de répondre à l'actualité, et non une volonté de retransmettre une idéologie politique. C'est une réponse au silence des médias.

La figure maternelle apparaît deux fois dans le film. Celle qui pose la question de l'importance de cette guerre, et qui remet en doute celle-ci ; tandis que la deuxième est celle qui cache un secret. Enfant, David Murch tue son frère. Celui-ci est un ancien soldat de la guerre du Vietnam, « le secret de famille qui sera levé vers la fin de son film [...] et le mensonge d'Etat sont indissociables. »³⁰⁴ Ce qui est rejoint par l'analyse de Robin Wood, dont on retrouve quelques motifs de la famille qui crée l'angoisse, la peur, le crime. Un mal omniprésent qui évoque « la dissolution de l'état social »³⁰⁵, et pour reprendre la citation de Hobbes : « il vaut mieux tuer l'autre avant et de peur qu'il vous tue »³⁰⁶. De peur de perdre, les républicains truquent les votes des zombies, et débute ainsi une révolte de tous les soldats morts durant toutes les guerres. Malgré un film à petit budget, le dernier plan est apprécié par son scénariste « pour son côté ringard et patriotique, et on est aussi ringards et patriotiques que l'histoire qu'on raconte.³⁰⁷ » Comme écrit par Robin Wood : « Le motif du doppelgänger révèle que le Monstre est l'ombre de la normalité. »³⁰⁸ Le refoulé dans ce film n'est pas celui qui veut voter contre la politique qui l'a fait engager dans une guerre, mais celui qui se trouve envahi de doute, comme pour David Murch. Celui qui fait le vœu, à la fois comme étant le docteur Frankenstein et son monstre. Celui-ci n'est pas celui que le spectateur suppose être, comme l'a réalisé George A. Romero. La politique dans *Vote ou crève* représente la paranoïa, la peur, et l'angoisse de tout perdre, à cause des mensonges pour avoir du pouvoir. Lors d'un entretien avec Jean-Baptiste Thoret, George A. Romero répond que son film *Land of the dead* (2005) est une réponse post-11 septembre. Il évoque ainsi une tentative « de maintenir un certain niveau de vie, mais autour de nous, c'est le

³⁰² THORET Jean-Baptiste [dir], *Politique des zombies*, Ibid., p.123.

³⁰³ PITA Alvaro, *Joe Dante en el limite de la realidad*, Op.Cit., p.664.

³⁰⁴ SCHEFER Olivier, « Homecoming, répondre à l'appel », Op.Cit.

³⁰⁵ DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Op.Cit., p.157.

³⁰⁶ DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Ibid., p.157.

³⁰⁷ Commentaire audio du scénariste Sam Hamm dans *Vote ou Crève* (2005).

³⁰⁸ LAFOND Frank [dir], *Cauchemars américains*, Op.Cit., p.18.

chaos. Il y a une armée de zombies dehors, mais chacun fait comme s'ils n'existaient pas. »³⁰⁹

³⁰⁹ THORET Jean-Baptiste [dir], *Politique des zombies*, Op.Cit., p.204.

TROISIEME PARTIE – *Them!* : Un cinéaste à l'encontre de la politique des cinéastes hollywoodiens

I. Parallèle avec Spielberg : *The Shadow Man*

1) Deux visions de cinéastes

a) La télévision : un prolongement de leur politique du cinéma ?

Steven Spielberg et Joe Dante sont des réalisateurs qui réalisent leur passion commune, cependant ils ont une politique du cinéma qui diffère. Tout d'abord, le média de la télévision les rapproche et les dissocie artistiquement. Il y a un film qui réunit les deux cinéastes, qui est une adaptation télévisuelle d'une série de leurs enfances : *La Quatrième Dimension*, le film de John Landis, Steven Spielberg, Joe Dante, et George Miller, c'est un hommage à la série télévisée de Rod Sterling. Celui-ci est un ancien soldat durant la Seconde Guerre mondiale. C'est un scénariste qui écrit des histoires qui mêlent les angoisses américaines et le post-traumatisme de la guerre. La révolution pour le petit écran c'est sa volonté de réinventer les codes narratifs et visuels des séries : « tout baser sur les personnages et leurs réactions »³¹⁰. Celles-ci sont nouvelles pour les productions télévisuelles, comme « les peurs, les désirs [...] ainsi que les enjeux sociaux et politiques. »³¹¹ Steven Spielberg est le premier qui réalise un épisode la série *Night Gallery* (1970-1973), écrite par Rod Sterling. Le cinéaste débute sa filmographie par la télévision. Par les séries télévisées/feuilleton comme *Columbo* qui est programmé par le studio Universal. Steven Spielberg réalise des épisodes de plusieurs séries jusqu'à qu'il commence à réaliser *Duel* ; il a toujours souhaité faire du cinéma.³¹² Comme l'écrit Richard Schickel, dès son plus jeune âge, Steven Spielberg filme avec son 16 mm. Tandis que Joe Dante dessine et il développe un œil de cartooniste. Il est comme Anthony dans le segment qu'il réalise pour *La Quatrième Dimension*. L'un observe l'époque, tandis que l'autre rêve de filmer. Pour le film *La Quatrième Dimension*, la réadaptation cinématographique des épisodes de la série télévisée est différente entre chaque cinéaste. Joe Dante veut retranscrire l'esprit de la série, et non créer un « *remake* » des épisodes de Rod Sterling³¹³.

³¹⁰ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.87.

³¹¹ PITA Alvaro, *En el limite de la realidad*, Ibid., p.205.

³¹² SCHICKEL Richard, *Steven Spielberg, Une rétrospective*, Editions de La Martinière, 2012, p.22.

³¹³ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.77.

Comme l'écrit Iannis Katsahnyas, pour les Cahiers du Cinéma : « Il [Steven Spielberg] a commencé par mettre en scène des enfants illuminés, irradiés par la lumière bleutée de l'écran télé [...] puis à l'aide de Tobe Hooper, de Joe Dante, et de Robert Zemeckis, il a libéré les monstres. »³¹⁴ La télévision permet aux cinéastes des années 1980 une nouvelle approche des images, mais aussi une nouvelle perception des angoisses et des obsessions américaines. En outre, *58 minutes pour vivre* (Renny Harlin, 1990), le film a la volonté d'action et d'attraction qui provient d'une réponse à la nouvelle consommation des images, notamment celle de l'actualité et des médias. Cet événement se retransmet jusqu'à l'écran de cinéma, créant ainsi « la production de spectaculaire. [...] Et tandis que des cinéastes comme John Carpenter, Joe Dante ou Tim Burton tendent une paire de lunettes noires au spectateur lui permettant d'identifier le virus du mal ».³¹⁵

Pour les deux cinéastes, la télévision est un média qui prolonge leur univers cinématographique. Steven Spielberg produit et développe la série *Amazing Stories* (1985), tandis que Joe Dante est consultant pour *Eerie Indiana* (1991-1992). Les deux cinéastes ont deux projets qui montrent un point de vue artistique qui se diffère. Le premier élément est leur impact créatif sur le développement d'une série. Lors de la production de la série *Amazing Stories*, c'est un nouvel exercice pour Steven Spielberg, il en est le « *showrunner* ». Ainsi, il propose des synopsis et des idées originales qui succèdent au genre anthologie hérité de Rod Sterling et d'Alfred Hitchcock. Cependant, selon Joe Dante, il y a des problèmes importants durant la conception de la série. Notamment par les scénaristes qui ne souhaitent pas se détacher des genres de Steven Spielberg : « Ils faisaient des versions serviles de ses idées. »³¹⁶ A l'instar du narrateur de *La Quatrième Dimension*, l'axe principal d'*Amazing Stories* est la réunification de la famille. Notamment, comme le montre le générique, devant l'écran de télévision. Selon Steven Spielberg, celle-ci prolonge une tradition, celle des histoires racontées par le père ou la mère durant les années 1930.³¹⁷ Les images permettent de narrer une nouvelle manière les histoires pour les enfants. Comme l'écrit Elvis Mitchell, *Amazing Stories* signe le renouveau des séries anthologies, et comme pour *La Quatrième Dimension*, Steven Spielberg souhaite que des nouveaux jeunes réalisateurs, comme Joe Dante, puissent réaliser des épisodes de la série télévisée. Cependant, ceux-ci voient la

³¹⁴ KATSAHNIAS Iannis, « Les nouvelles jeunesses situationnistes » in Cahiers du cinéma, numéro 435, 1990, p.36.

³¹⁵ KATSAHNIAS Iannis, « Les nouvelles jeunesses situationnistes », Ibidem, p.37.

³¹⁶ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit., p.81.

³¹⁷ PITA Alvaro, *Joe Dante En el limite de la realidad*, Ibid., p.326.

télévision « que les programmes d'informations : les nouvelles et les documentaires. »³¹⁸ Tandis que, durant les années 1950, les cinéastes consommaient les films. Le programme télévisé de Steven Spielberg a un coût d'une production d'un film pour chaque épisode de 30 minutes. Il souhaite proposer une histoire moderne avec une nostalgie des séries télévisées. Les histoires sont promises comme originales. Cependant, les critiques sont globalement déçues, car les épisodes n'ont pas de profondeur inattendue. Comme pour Jeff Harvis, il remarque une simplicité dans la structure narrative. Et certains cinéastes se sont « désolidarisés de l'esthétique et des « voies idéologiques de leur patron » ». ³¹⁹ L'obsession pour Steven Spielberg pour les contes et la tradition familiale lui coûte l'esthétique de sa série³²⁰. Tout comme ce fut le cas pour le film *La Quatrième Dimension* qui s'inspire des épisodes classiques. Joe Dante pour sa réalisation de l'épisode de la série *La Cinquième Dimension* (le reboot lancé par Steven Spielberg en 1985), « [la série] était bien meilleur grâce aux histoires »³²¹. Cependant, lorsque Steven Spielberg est producteur sur les films, Steven Spielberg réussit à « deviner ce qui plaît au public et ce qu'il ne comprend pas. [...] C'est absolument le contraire de l'artiste dans sa tour d'ivoire. C'est un communicateur. »³²²

Selon Bill Krohn, pour Joe Dante, la réalisation et son rôle pour la série *Eerie Indiana*, concluent la vague des auteurs à la direction d'une série télévisée des années 1990 : la série « a donné à cette « Nouvelle Vague » plus que douteuse son « four » le plus mémorable.³²³ » Le cinéaste a conscience que la télévision est plus regardée qu'un film au cinéma. Donc elle touche différemment la mémoire des spectateurs : « Avoir sa propre émission, c'est comme avoir sa place au firmament de la télévision, ce qui est une récompense en soi »³²⁴. Comme le reconnaît Bill Krohn, malgré sa critique sur la série, celle-ci se démarque grâce aux thématiques de Joe Dante qui amplifie les scénarios. Même s'il n'est pas le créateur de la série, il prolonge sa fascination pour les maux d'une société républicaine anxieuse qui est représentée par une banlieue américaine ayant des histoires fantastiques.³²⁵ En tant que consultant, il accompagne les réalisateurs qui prennent le relais entre chaque épisode. Mais il incorpore toute sa créativité par son discours politique et artistique. A l'instar du premier épisode de la série, où le réalisateur critique un modèle de

³¹⁸ MITCHELL Elvis, « Amazing Anthologies », in *Film Comment*, vol 21, n°110, pp.63-65.

³¹⁹ ALVARO Pita, *Joe Dante En el límite de la realidad*, Ibid., p.326-327.

³²⁰ ALVARO Pita, *Joe Dante En el límite de la realidad*, Ibid., p.327.

³²¹ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.81.

³²² KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.81.

³²³ KROHN Bill, « La télévision des auteurs » in *Cahiers du cinéma*, numéro 463, 1993, p.8.

³²⁴ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.137.

³²⁵ KROHN Bill, « La télévision des auteurs », Ibidem, p.9.

vie américaine. Comme l'analyse Frank Lafond, dans une banlieue « la culture d'entreprise, perçue comme source d'aliénation [...] et facteur d'uniformisation³²⁶ ». Selon Violeta Kovacsics, Joe Dante réalise *Eerie Indiana*, avec la même intention qu'*Amazing Stories*. Afin de proposer des anthologies des contes fantastiques. Cependant, la plus grande différence, provient du choix de conserver la même ville et les mêmes personnages dans chaque épisode.³²⁷ L'inspiration, décrit par Joe Dante, provenant plus de *Le Fugitif* (1963-1967) que *La Quatrième Dimension* (1959-1964).³²⁸

Il prolonge ses thématiques du cinéma (la politique, le dessin animé, etc.), *Amazing Stories* illustre l'ombre de Steven Spielberg puisqu'il développe seulement la production et l'idée principale, mais celle-ci n'est pas étoffée par les scénaristes. Quelle est l'image de l'Amérique dans les films de Steven Spielberg, est-elle la même lorsqu'il produit un film ?

b) Une autre politique de leurs cinémas : l'image de l'Amérique.

Bill Krohn, dans son article « Histoires de producteurs », dresse un constat sur l'état de Hollywood à l'été 1990. Il évoque le système de production de Larry Gordon et Joel Silver, mais aussi, celui de Steven Spielberg. Pour les premiers, il s'agit de produire des films d'action et des séries s'inspirant de comics. Ils en sont seulement producteurs. Cependant, Steven Spielberg emploie « des cinéastes qui partagent non seulement ses fantasmes, mais ses peurs. »³²⁹ Son rôle dans la production prolonge celui de réalisateur. Par exemple, Bill Krohn souligne que Robert Zemeckis réalise *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* (1988) parce que ceci permet à Steven Spielberg « de mener à terme son rêve de fusionner Walt Disney et Chuck Jones ». ³³⁰ Pour le cas de Joe Dante, il s'agit probablement de plusieurs peurs qui apparaissent dans l'ombre de son producteur, Steven Spielberg.

Dans l'entretien de 2017, Joe Dante décerne une différence de point de vue sur l'horreur entre lui et Steven Spielberg. Pour Jean-François Rauger, le cinéaste pense que l'introduction de la série B à la série A s'est produit grâce à Steven Spielberg avec *Les Dents de la mer* (1975). La science-fiction et le fantastique sont des genres marginalisés durant les années 1950-1960. Durant les années 1970, elles sont populaires parce que « la pop culture c'est de la culture ». ³³¹ Jean-Baptiste Thoret écrit qu'il s'agit de « redorer le blason » pour

³²⁶ LAFOND Frank, *L'art du je(u)*, Op.Cit., p. 11.

³²⁷ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Ibid., p.149

³²⁸ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.137.

³²⁹ KROHN Bill, « Histoires de producteurs » in Cahiers du Cinéma, numéro 435, 1990, p.30.

³³⁰ KROHN Bill, « Histoires de producteurs », Ibidem., p.30.

³³¹ RAUGER Jean-François, « Joe Dante à la Cinémathèque », in France Inter, 2017.

les enfants des années 1950 qui sont devenus cinéastes, donc George Lucas et Steven Spielberg réalisent des films qui propulsent les personnages dans « une Amérique triomphale et conquérante, dans laquelle la vie était belle ». ³³²

L'analyse de Robin Wood sur les films catastrophes des années 1970 permet aussi une lecture similaire sur *Les Dents de la mer*. Le film évoque la menace naturelle de la Terre, comme le séisme, les incendies, etc. Tous les personnages, comme Quint et Hooper dans *Les Dents de la mer* (qui sont pourtant opposés), se lient le temps d'un film pour éliminer un ennemi commun, à la manière d'une série B. Notamment avec le « désir de déloger à coup de canon la bestiole répugnante qui avait osé franchir les limites du cadre. » ³³³ Dans le film de Joe Dante, ce sont les piranhas qui créent la catastrophe. Il politise d'une autre manière son film. Comme l'analyse Frank Lafond, l'une des grandes différences entre les deux films est la morale finale. Pour *Les Dents de la mer*, le film finit avec les héros qui tuent le monstre et le maire reconnaît son erreur. Tandis que, dans *Piranhas*, contrairement à la promesse dite de Barbara Steele aux spectateurs, ceux-ci ne peuvent être rassurés. Puisqu'ils savent que les animaux tueurs ne sont pas morts. La peur est « renforcée par la dimension apocalyptique du carnage final et une fin ouverte. » ³³⁴ Contrairement à Steven Spielberg, Joe Dante a la volonté d'inclure des problèmes de l'époque : celle des années 1960, de la remise en question de l'armée, du gouvernement... Comme le souligne Frank Lafond, Joe Dante fait référence à « un bouleversement des valeurs associées aux films de science-fiction des années 1950. » ³³⁵ Comme Joe Dante l'exprime lui-même, il se détache de l'approche des *Dents de la mer* avec l'aide du scénariste John Sayles. Tandis que Joe Dante rajoute les références et les valeurs des séries B des années 1950, John Sayles lui fournit « les idées de gauche qui, de toute façon plaisaient à Roger [Corman] ». ³³⁶

Comme l'écrit Antoine de Baecque, durant les années 1950, il y a l'apparition de ce qu'il appelle les « fictions de crise. » ³³⁷ Et en 1970, celles-ci apparaissent d'autant plus vrai parce qu'il y a les angoisses liées aux problèmes intérieurs de la politique et de son armée. Et selon Antoine de Baecque, les images se produisent avec d'autant plus de violences. Pourtant, elles perdent leurs impacts psychologiques. « Comme le souligne ce recyclage

³³² THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 1970*, Op.Cit., p.45.

³³³ THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 1970*, Ibid., p.227.

³³⁴ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Op.Cit., p.125.

³³⁵ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.125.

³³⁶ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit., p.57.

³³⁷ DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Op.Cit., p.388.

cinéophile, aucune image n'y est pas nouvelle. Le mimétique, la reprise, la citation, constituent le mode théorique à la fois cognitif, narratif et fétichiste des temps présents. »³³⁸ Steven Spielberg reprend les valeurs de la série B, mais ils citent aussi les structures des films catastrophes qui l'ont inspiré, notamment avec l'utilisation du « *happy ending* ». Les personnages tuent leurs ennemis, et repartent avec l'illusion que tout est fini. Ce qui n'est pas le cas dans *Piranhas*. Il y a une volonté de donner une dernière surprise aux spectateurs. Le film ne répète pas la même fin que *Les Dents de la mer*. Joe Dante reconnaît en Stanley Kubrick (un cinéaste très apprécié aussi par Steven Spielberg) que c'est un cinéaste qui l'inspire parce que : « L'originalité est la qualité que j'estime le plus au cinéma. [...] Je devais faire, dans la mesure de mes moyens, la copie la plus originale possible d'un film.³³⁹ » En citant le film *L'Étrange Créature du lac noir* (Jack Arnold, 1954), Joe Dante démontre que *Les Dents de la mer* et *Piranhas* ont une même source. Mais pour le cinéaste il y a l'envie de réinventer les films d'horreurs classiques par une nouvelle modernité. Notamment, en incluant une politique de gauche des années 1970 dans un film catastrophe. Lorsque Joe Dante dit que Steven Spielberg a défendu *Piranhas* face aux plaintes du studio mère du film *Les Dents de la mer*, et qu'il le considérait comme un très bon film pour un plagiat de son film³⁴⁰ ; Steven Spielberg semble peut-être reconnaître et accepter cette nouvelle lecture du film de monstre aquatique.

Cependant, l'analyse démontre qu'il y a plus qu'une relecture d'une copie d'un film, mais un prolongement des précédentes réalisations hollywoodiennes. Joe Dante ancre ses propos politiques dans ses longs-métrages. Entre la peur de la catastrophe, et l'imaginaire paranoïaque, ce sont les personnages de leurs deux cinémas qui vont projeter les thématiques de leurs politiques cinématographiques.

2) Les personnages : modèles de deux cinéastes.

a) Le château de sable : le point de vue de deux cinéastes

Comme l'écrit Kyle Counts (reprise du livre « Die Spielberg-Factory » de Frank Schnelle), les deux réalisateurs perçoivent une même scène de deux points de vue différents. Si les cinéastes reconstituent une même journée vécue à la plage : « Spielberg construit un château de sable grandiose à plusieurs étages, et Dante se faufile par derrière pour le piétiner

³³⁸ DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Ibid., p.392.

³³⁹ KROHN Bill [dir], Joe Dante et les Gremlins de Hollywood, Ibid., p.57.

³⁴⁰ KROHN Bill [dir], Joe Dante et les Gremlins de Hollywood, Ibid., p.76.

pieds nus. »³⁴¹ Selon Michael Flintrop, il y a plusieurs phases d'influences de Steven Spielberg dans ses productions filmiques. La première est celle « des histoires d'enfants et de jeunes, confrontés à un monde fantastique et aventureux, qui se surpassent face au danger et les libèrent dans la vie d'adulte »³⁴² et ce thème est accentué par le nom prédominant du producteur dans le projet final, qui rend en second l'apparition de ceux des réalisateurs. A partir des années 1990, la deuxième est celle d'un producteur qui donne plus de liberté aux réalisateurs de ses productions.³⁴³ Pour les deux phases, Joe Dante insiste pour que l'influence de Steven Spielberg n'apparaisse pas (ou peu). Durant le tournage de *Gremlins* (1984), Steven Spielberg s'implique dans le film jusqu'à partir réaliser *Indiana Jones et le Temple maudit* (1984). Il change radicalement le scénario par sa volonté de garder Gizmo en héros principal, car il l'apprécie beaucoup, et peut-être avec l'idée de mettre en place un marketing sur cette créature. C'est ce qui transforme un film d'horreur à petit budget au film connu aujourd'hui.³⁴⁴ Joe Dante reconnaît la réussite du film par ce choix de Steven Spielberg. Cependant, par la suite, Joe Dante a une carte blanche lorsque Steven Spielberg ne peut plus s'impliquer dans ce projet. Lorsqu'il est en post-production, la Warner Bros veut couper la scène de Phoebe et son monologue (elle raconte son traumatisme durant un réveillon.) Steven Spielberg donne son dernier mot et il insiste pour qu'elle soit gardée, parce que Joe Dante lui demande de la conserver.³⁴⁵ Même si Steven Spielberg n'aime pas la scène, il accepte de conserver la scène pour le réalisateur des *Gremlins*.

Joe Dante, en 2009 durant le festival Amiens, revient sur la nostalgie des années 1980, qui selon lui, provient de celle des décennies des années 1950. Et comme il le souligne, il n'est pas possible de seulement copier une époque, puisque le monde évolue. Donc les films doivent suivre ce mouvement, malgré une nostalgie hollywoodienne :

« à vouloir refaire paresseusement ce qui a déjà été fait [...] [*Jaws*, etc] sont des versions ré-imaginées de films que les réalisateurs avaient vus dans leur jeunesse. Mais ils ne les ont pas juste recopiés, ils les ont importés à l'époque moderne et ils ont fait des films qui sont comme ces vieux films. »³⁴⁶

³⁴¹ Citation dans SCHNELLE Frank, *die spielberg-factory*, 1993, p.115 (reprise dans FLINTROP Michael & coll. [dir], *Joe Dante Spielplatz der Anarchie*, p.77).

³⁴² FLINTROP Michael & collectif [dir], *Joe Dante Spielplatz der Anarchie*, Ibid., p.78-80.

³⁴³ FLINTROP Michael & collectif [dir], *Joe Dante Spielplatz der Anarchie*, Op.Cit., p.78-80.

³⁴⁴ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.91.

³⁴⁵ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.79.

³⁴⁶ MERANGER Thierry, « FrankenJoe », Op.Cit., p.49.

Il n'est plus seulement possible de construire un château de sable, plus grand, plus monumental que leurs inspirations cinématographiques. Pour Joe Dante, il faut reconstruire tout le temps le château, selon ses valeurs de la série B et de la politique actuelle. Les personnages représentent cette même idée de château de sable.

b) L'archétype des personnages du cinéma hollywoodien

L'une des représentations des films de Steven Spielberg est la projection des mêmes archétypes de personnage. En outre, chez Joe Dante, ils n'ont pas la même réception. Pour *La Quatrième Dimension*, comme l'analyse Michael Flintrop, le segment filmé de Steven Spielberg est une bulle nostalgique paradisiaque pour les pensionnaires retraités, ils redeviennent des enfants, puis finalement, ils acceptent leurs âges. Tandis que pour Anthony et Helen Foley, dans le segment Joe Dante, l'apprentissage de la jeunesse se travaille dès le plus jeune âge. Il a une responsabilité qu'il doit maîtriser, comme un adulte. Le rêve des pensionnaires est en contraste avec l'enfance d'Anthony. Contrairement à l'apparence de la belle façade de sa maison : « ce n'est pas une belle vie (du moins pour les adultes) que promet l'épisode de Dante, mais plutôt un scénario d'horreur en contraste complet avec *Kick the can* [le segment de Steven Spielberg] ». ³⁴⁷

Comme le démontre Robin Wood, *E.T, l'extra-terrestre* (1982, Steven Spielberg) est un prolongement des films d'extraterrestres des années 1950, mais dorénavant, ils sont devenus gentils et ils se sont ainsi ancrés dans la nostalgie de la décennie 1980. Et donc, il n'est plus une analogie des anxiétés américaines et de l'étranger, l'extraterrestre est accueilli parce qu'il ne touche pas « la famille nucléaire et the American Way of Life, E.T est l'un des nôtres, il a juste l'air un peu bizarre. » ³⁴⁸ Contrairement au film *Gremlins* de Joe Dante, qui joue entre le bien et le mal par l'apparition de Gizmo, et donc qui démontre les anxiétés intérieures des américains sur les figures de l'Autre. Par ailleurs, ils sont renommés par Joe Dante et approuvé par Steven Spielberg comme étant des « *E.T* avec des dents ». ³⁴⁹

Avec *Explorers*, Joe Dante développe une différence de réception de la pop-culture sur ses personnages. Notamment avec l'idée qu'il n'est pas dans le même mouvement rêveur et religieux qu'*E.T* : « Ce que les gosses trouvent là-haut, c'est eux-mêmes ; où qu'on aille, rien ne vaut son chez-soi. » ³⁵⁰ Il y a une grande différence de réception de la culture des

³⁴⁷ FLINTROP Michael & collectif [dir], *Joe Dante Spielplatz der Anarchie*, Ibid., p.87-88.

³⁴⁸ WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam... and beyond*, Op.Cit., p.168.

³⁴⁹ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.79.

³⁵⁰ HENRY Michael, « Entretien Joe Dante » in Positif, numéro 449/450, juillet/août 1998, p.132.

années 1950 entre Joe Dante et Steven Spielberg qui s'aperçoit dans les personnages de leurs films. Vincent Amiel et Pascal Couté définissent une « planéité de ses personnages »³⁵¹ dans le cinéma des années 1980 de Steven Spielberg. Sans une complexité intérieure, toute la singularité de l'individu apparaît au spectateur. Puisqu'il y a un recours systématique au second degré, comme le démontre le jeu des références des films d'aventures des années 30, comme avec *Indiana Jones* : « un méta-film, instaurant une distance vis-à-vis du genre qui réduit celui-ci à l'état de matériau [...] à la limite un regard amusé ».³⁵² La culture n'est plus nécessaire, car le personnage est simplifié et les quelques éléments (chapeau, fouet, etc.) amènent une singularité seulement sur la forme. Le cinéma hollywoodien suit ce mouvement, mais sans retrouver le même style du cinéaste, comme le décrit Robin Wood : « Si les films de Spielberg sont d'une certaine manière plus intéressants que les Star Wars [...] [il y a] un besoin personnel de réconfort (que les films Star Wars vendent comme une marchandise), du désir de « croire » »³⁵³. Le schéma est repris par le cinéma hollywoodien, mais comme le souligne Joe Dante, à la sortie de *The Hole* (2009) : « Aujourd'hui le spectacle domine, d'où des personnages souvent archétypaux, mais je tente de revenir à une époque où le personnage importait. »³⁵⁴

Avec la même culture cinématographique, ils développent deux schémas différents. L'un inspire le cinéma contemporain hollywoodien (planéité, vitesse et second degré), comme défini par Vincent Amiel et Pascal Couté, tandis que l'autre cinéaste s'inspire des codes, et il développe une modernité avec le classique (d'où l'importance de la citation, et non du mimétisme). Les deux cas se retranscrivent dans l'importance d'une figure du spectateur : le patriarcat.

c) Le cas *Jurassic Park* & *Panique sur Florida Beach* : le patriarcat

Comme le souligne Joe Dante, lui et Steven Spielberg, sont nés dans le monde des banlieues américaines, ils développent ainsi des points de vue sur celles-ci.³⁵⁵ Comme l'analyse Michael Flintrop, Steven Spielberg filme la banlieue comme un lieu de départ. Cependant, c'est par l'aventure que les personnages se détachent de ce décor. Tandis que

³⁵¹ AMIEL Vincent & COUTE Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Op.Cit., p.31.

³⁵² AMIEL Vincent & COUTE Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Ibid., p.33.

³⁵³ WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam... and beyond*, Op.Cit., p.156.

³⁵⁴ KROHN Bill, « Eviter de refaire les erreurs du passé » In *Cahiers du cinéma*, n°647, juillet/août 2009, p.15.

³⁵⁵ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Op.Cit., p.165.

Joe Dante, « il l'esquise presque amoureuxment ses habitants. Même après le générique d'ouverture, *Gremlins*, par exemple, présente certains personnages principaux avec leurs bizarreries. »³⁵⁶ Ils restent ainsi dans la ville et l'aventure fantastique se vit dans celle-ci. L'un film un enfant qui se plonge dans un univers fantasmé avec *Jurassic Park* (1993, Steven Spielberg), où le fantastique est ancré dans le réel. Tandis que le deuxième enfant vit ses angoisses dans la réalité avec *Panique sur Florida Beach* (1993, Joe Dante).

La décennie 1990 marque une rupture de ton pour les deux cinéastes. Cela se démontre par une nouvelle maturité qui sera visible par la figure de la paternité et de l'enfance. D'abord le patriarcat, comme analysé par Michael Flintrop avec l'exemple de *La Couleur pourpre* (1985), qui suppose un renouvellement des films qui inspire Steven Spielberg. Il ne filme plus en second degré, mais il accepte de filmer des histoires moins divertissantes et qui comporte aussi une morale d'un « désir d'un monde meilleur une fois de plus – comme un film dans un film, pour ainsi dire. »³⁵⁷ A partir d'une citation de Joe Dante, Frank Lafond souligne pour le film *Runaway Daughters* (1994) que le cinéaste veut réaliser un remake qui semble provenir des décennies des années 1950, et non de la décennie 1990.³⁵⁸ Le patriarcat de l'époque n'est plus le même, mais il y a des vraisemblances. Comme auparavant souligné, le second degré est présent dans le cinéma spielbergien parce que les « blockbusters comportent rarement [...] un sous-texte politique, ou alors d'une manière suffisamment aseptisée pour ne choquer personne. »³⁵⁹ Pour Joe Dante, pour *Runaway Daughters*, il y a une volonté de rendre hommage au cinéma de série B et il apporte un contexte politique, comme dans *Panique sur Florida Beach* avec Cuba et la crise des missiles. Ce sujet n'est pas évoqué dans les films de superproductions.

Dans *Panique sur Florida Beach*, il y a « un rejet du patriotisme et d'ambiguïté. »³⁶⁰ Le père absent est temporairement remplacé par Lawrence Woosley, un réalisateur qui profite d'une situation pour transformer les peurs en attraction. Dans *Jurassic Park*, il s'agit de l'oncle des enfants : John Hammond. L'attraction devient une peur réelle puisqu'elle dépasse la frontière de l'imagination. Il est intéressant de noter, par ailleurs, que le projet *Jurassic Park* est refusé par Joe Dante, il trouve que le projet correspond mieux à Steven Spielberg. Cependant, le personnage de John Hammond n'est pas vu de la même manière

³⁵⁶ FLINTROP Michael & collectif [dir], *Joe Dante Spielplatz der Anarchie*, Ibid., p.83.

³⁵⁷ FLINTROP Michael & collectif [dir], *Joe Dante Spielplatz der Anarchie*, Ibid., p.85-86.

³⁵⁸ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.92.

³⁵⁹ AMIEL Vincent & COUTE Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Ibid., p.39.

³⁶⁰ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Op.Cit., p.126.

pour Joe Dante, il voit en lui une forme d'antagoniste³⁶¹. Alors que dans le film de Steven Spielberg : « En Hammond se mêle la rêverie merveilleuse du cinéma de Spielberg et la conscience de sa dégradation presque inéluctable. »³⁶² Par ailleurs, comme le souligne Cyrille Bossy, et il est intéressant de remarquer, comment le personnage de Hammond ressemble physiquement à l'ombre de Steven Spielberg des années 1990 : « Hammond, réalisateur du parc/film, est interprété par un réalisateur [...] Richard Attenborough, qui plus est un cinéaste barbu en chemisette... ne manque plus que la casquette ! »³⁶³ Pour Joe Dante, le réalisateur Lawrence Woosley de *Panique sur Florida Beach* ressemble à l'ombre de William Castle, qui est un rêveur et qui vient d'un autre temps. Les deux personnages (John Hammond et Lawrence Woosley) ont la même volonté de surprendre le spectateur, et de lui faire échapper ses angoisses des temps modernes grâce au cinéma « ou s'il veut ouvrir les yeux de ses spectateurs sur la continuité de la peur tant qu'elle reste ininterrompue »³⁶⁴. Le cinéma est comme une parenthèse qui enchante pour Steven Spielberg ou une leçon divertissante pour Joe Dante.

Comme le souligne Robin Wood, durant les années 1980, il y a la volonté de remettre en valeur la notion du père. Dans les années 1970, « le père, quant à lui, doit être aimé, accepté et respecté, même s'il est initialement inadéquat (*Kramer vs Kramer*) ou généralement déficient, désagréable ou monstrueux (*Tribute, The Great Santini*).³⁶⁵ » Il n'y a pas la même volonté de retranscrire la relation du patriarcat. Ils sont dupliqués pour Steven Spielberg (Hammond et lui) et ils sont associés pour Joe Dante (Lawrence Woosley et lui). L'un emmène le spectateur face au cinéma, l'autre le projette dedans ; à l'instar des enfants dans les deux films.

d) Les enfants dans les deux cinémas

Les enfants représentent une médiation avec les spectateurs. Ils jouent généralement un rôle principal durant le film. Comme déjà souligné, les blockbusters souhaitent attirer des spectateurs adolescents. Ceux-ci peuvent s'identifier aux personnages de Gene (*Panique sur Florida Beach*) ou Tim et Lex (*Jurassic Park*). Comme le souligne Robin Wood, l'identification des personnages est simplifiée dans les nouveaux films hollywoodiens. Depuis *Star Wars* (1977), il y a une volonté que la narration apporte des émotions, une non-

³⁶¹ PITA Alvaro, *Joe Dante En el limite de la realidad*, Op.Cit., p.525.

³⁶² BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des voyants*, Op.Cit., p.561.

³⁶³ BOSSY Cyrille, *Steven Spielberg, un univers de jeux*, Op.Cit., p.179.

³⁶⁴ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Ibid., p.136.

³⁶⁵ WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam... and beyond*, Op.Cit., p.153-154.

responsabilité importante (chez les enfants, par exemple) « ne vous inquiétez pas [...] [Georges Lucas] (ou Oncle Steven) vous prendra par la main et vous mènera au pays des merveilles. Certains dangers apparaîtront en chemin, mais n'ayez crainte, il vous ramènera aussi chez vous en toute sécurité »³⁶⁶. *Panique sur Florida Beach* est sorti en 1993, la même année que *Jurassic Park* de Steven Spielberg. Il est intéressant de noter comment apparaît les personnages enfants dans les deux films ? Avec leurs angoisses respectives et les désirs d'aventures que les enfants ont en 1993. Pour Steven Spielberg, il doit être plongé dans l'univers des images cinématographiques spectaculaires : « ces acteurs sont aussi des spectateurs, assis dans une salle pour une projection, qui entrent dans le film-parc par un portail »³⁶⁷. Les images de Joe Dante semblent venir d'un autre temps, comme reconstituer la projection d'un film devant un public. Les enfants de *Panic sur Florida Beach* rêvent et angoissent devant des films qui évoquent des craintes réelles, alors qu'elles sont imaginaires. Elles évoquent un état qu'entreprend le spectateur. Il n'est pas seulement un enfant, il partage aussi une expérience collective, Joe Dante dit qu'« autrefois, aller au cinéma, c'était comme se rendre à l'église ; aujourd'hui, cela reviendrait à fréquenter une salle de gym ».³⁶⁸

Le genre des deux films représente cette idée. *Jurassic Park* est film d'aventure pour la famille, où tous peuvent s'identifier à un personnage. Tandis que *Panique sur Florida Beach* est une comédie familiale qui représente une collectivité : la famille (malgré l'absence du père), les amis, ... Dans le film *Jurassic Park*, cela se démontre par rapport à la structure du mimétisme, « les personnages principaux deviennent des relais à l'écran du spectateur [...] voire [d'] un regard d'enfant apeuré, lorsque Tim et Lex sont coincés dans la Jeep³⁶⁹ ». Alors que le regard de Gene se porte sur le monde réel, sur la vie familiale inquiète, la paranoïa, et sa libération vient avec les images des monstres irréalistes. Le personnage sait que c'est du cinéma qu'il partage les mêmes émotions que les spectateurs de la séance. Abordant ainsi un mimétisme collectif. Comme l'écrit Frank Lafond, le travail du cinéaste est de surprendre les spectateurs, malgré ses connaissances cinéphilies, il doit être surpris autant que les personnages, « elle participe de l'élaboration d'un point de vue sur le monde, d'une volonté permanente de jouer avec le spectateur, de déjouer ses capacités de lecture. »³⁷⁰

³⁶⁶ WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam... and beyond*, Ibid., p.147.

³⁶⁷ BOSSY Cyrille, *Steven Spielberg, un univers de jeux*, Op.Cit., p.180.

³⁶⁸ LAFOND Frank, *art du je(u)*, Op.Cit., p.79.

³⁶⁹ BOSSY Cyrille, *Steven Spielberg, un univers de jeux*, Ibid., p.180-181.

³⁷⁰ LAFOND Frank, *art du je(u)*, Ibid., p.104.

Steven Spielberg a l'ambition de proposer des émotions fortes aux spectateurs durant la projection. Ainsi, à la sortie, ils sont « éblouis, stupéfaits, heureux et tremblant³⁷¹ ». Chez Joe Dante, comme le souligne Frank Lafond, le spectateur est conscient d'en être un, en même temps, il est aussi acteur du film avec les personnages, « dont la structure récurrente en échos, en poupées russes sépare autant qu'elle rapproche. »³⁷² Pour Joe Dante, l'identification se fait par l'enfant Gene qui souhaite revoir son père qui est au combat, mais aussi celui qui déménage, qui voyage grâce aux films, qui tombe amoureux et qui vit dans une société angoissée à cause de la Guerre Froide. Tandis que celui de Steven Spielberg, l'enfant Tim est sur une île avec des dinosaures, qui passe du rêve à l'enfer car il tente de survivre dans un parc où les monstres ont repris possession de la nature. La consommation des images change, donc la projection de l'enfance est différente. Joe Dante souhaite « conserver cet enchantement. Ce don de l'enfant qui a la faculté d'être émerveillé ou terrifié. Quelque chose de très puissant se produisait dans le noir et restait avec vous une fois que vous étiez sorti de la salle. »³⁷³ Il s'agit d'un cinéma d'attraction. *Jurassic Park* évoque un parc d'attractions où les dinosaures reprennent vie à l'écran ; mais le spectateur peut aller aussi dans un vrai parc d'attraction autour de l'univers du film.³⁷⁴ Pour l'enfant spectateur de 1993, il souhaite vivre dans un monde cinématographique, et cela explique l'insuccès la même année pour *Panique sur Florida Beach*. Parce que Joe « Dante avait intégré une critique sophistiquée sur la guerre dans l'histoire et qui nécessitait une connaissance, tandis que *Jurassic Park* offrait une explosion d'effets spéciaux sans aucun sous-texte signifiant ». ³⁷⁵

Pour finir, selon Cyrille Bossy, « Dante est influencé, Spielberg est inspiré. »³⁷⁶ Il y a effectivement une différence de réception de la pop-culture, de la culture cinématographique et aussi, une interprétation différente pour réaliser un film. L'axe de Joe Dante n'est pas seulement d'influencer, comme il est écrit par Frank Lafond : « Il maintient et même recherche activement un lien avec son spectateur ; il communique avec lui en semant sur sa route toutes sortes de signes et d'embûches. »³⁷⁷ Et comme il l'admet lui-même, le studio ne sait pas comment vendre un de ses films³⁷⁸. Dans *Panique sur Florida*

³⁷¹ LAFOND Frank, *art du je(u)*, Ibid., p.144 - reprise d'une citation in Le Point, n530, 15 novembre 1982.

³⁷² LAFOND Frank, *art du je(u)*, Ibid., p.144.

³⁷³ HENRY Michael, « Entretien Joe Dante » in Positif, numéro 1998, p.127.

³⁷⁴ BOSSY Cyrille, *Steven Spielberg, univers de jeux*, Ibid., p.233.

³⁷⁵ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Op.Cit., p.128.

³⁷⁶ BOSSY Cyrille, *Steven Spielberg, univers de jeux*, Ibid., p.199.

³⁷⁷ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.13.

³⁷⁸ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Ibid., p.224.

Beach, à travers les yeux d'un enfant, il s'agit de tendre un miroir amusé, une ironie politique, et en même temps de divertir sur les peurs d'une fin du monde.

II. FAIRE LA GUERRE : LES MAITRES DE L'HORREUR, L'APOCALYPSE DE L'AMERIQUE DECHU

1) La guerre apocalyptique

a) Samuel Fuller face à Hollywood des années 1980

Les spectateurs perçoivent le cinéma de guerre comme divertissant. Comme pour le personnage de Phil Hartman qui dit, dans *Small Soldiers*, que « les films sur la Seconde Guerre mondiale sont ses préférés ». Le divertissement dépasse l'impact du discours des images. Ce qui n'est pas le cas avec la filmographie de Samuel Fuller. C'est par l'émotion que la violence des images se dévoile. Tout d'abord, le cinéaste réalise ses films indépendants parce qu'il a un petit budget. C'est ce qui marque les cinéastes comme Martin Scorsese et Joe Dante. « Fuller pousse la réalité, à la limite de l'absurde et cela en devient plus réaliste... »³⁷⁹. Lorsque Samuel Fuller, jeune journaliste, se rend compte de l'importance des photographies, il ne pense pas qu'il filme avec un 16 mm « l'ouverture du camp [de Falkenau] à la demande de son capitaine [...] puis, le 9 mai 1945, l'enterrement des déportés morts. »³⁸⁰ Le regard du cinéaste, sur une guerre qu'il a vécu, permet aux jeunes générations de dépasser une reconstitution et « une violence émotionnelle³⁸¹ ». Comme le souligne Laurent Le Forestier, la politique qui apparaît dans ses films est mal réceptionnée par Hollywood. Il ne la comprend peut-être pas, parce qu'il s'agit peut-être d'une volonté de ne pas s'identifier à un personnage ou à une icône. Le réalisateur conseille « ses spectateurs à observer, écouter les arguments des uns et des autres afin de se faire une opinion par lui-même.³⁸² » Pour le cinéma, il réalise des films sur la guerre avec *Verboten!* (1959) Ou encore *Au-delà de la gloire (The Big Red One)* (1980). Il est optimiste pour un changement d'une société par l'individu. Le spectateur n'est pas simplement passif. Cette idée est rejointe par Joe Dante : « J'aime cette idée d'abattre les cloisons et de parler à la caméra. [...] Les gens

³⁷⁹ NARBONI Jean & SIMSOLO Noël, *Il était une fois... Samuel Fuller. Préface de M. Scorsese*, Op.Cit., p.10.

³⁸⁰ DE BAECQUE Antoine, *L'homme-caméra*, Op.Cit., p.83.

³⁸¹ NARBONI Jean & SIMSOLO Noël, *Il était une fois... Samuel Fuller. Préface de M. Scorsese*, Ibid., p.10.

³⁸² DENIEL Jacques & RAUGER Jean-François [dir], *Samuel Fuller. Le choc et la caresse*, Yellow Now, 2018, p.48.

veulent être partie prenante du film. Ils acceptent de changer de position dans le film si c'est une bonne raison. »³⁸³

Entre Joe Dante et Samuel Fuller, le jeu entre le spectateur et le cinéaste n'est pas similaire, car les expériences personnelles ne sont pas les mêmes. Il y a tout de même un point commun entre les deux cinéastes, c'est le choix de montrer les horreurs de la guerre. Pour Samuel Fuller, il y a un choc dans ses films, dans *Au-delà de la gloire* c'est celui d'assister « au plus grand crime de l'histoire »³⁸⁴ et comment dans le cinéma hollywoodien, le spectateur est affecté par cette violence. Une séquence l'exprime particulièrement. Il y a un champ/contre-champ sur un soldat américain et sur un soldat allemand. Ils ne sont qu'à quelques mètres, il y a une contre-plongée sur le soldat américain, puis après un silence, il tire une fois, puis deux, trois. Le plan reste sur lui, le spectateur est surpris par le réalisme de cette scène, où le soldat se métamorphose en une allégorie de la violence incontrôlée. Elle apparaît comme réaliste parce qu'elle est vécue par Samuel Fuller. Et selon lui, pour faire réellement sentir l'expérience de la guerre, il faudrait qu'on tire à travers l'écran sur le spectateur. Puis, d'une manière humoristique, pour plaisanter de cette réflexion, il suppose qu'il y aurait une baisse drastique de spectateur dans les salles³⁸⁵. Pour Joe Dante, c'est une leçon cinématographique, car elle apparaît ainsi dans sa filmographie. Il n'a pas fait la guerre, mais il mélange les images qu'il a vu enfant et il les retransmet aux nouvelles générations. Il mélange les attentes d'Hollywood avec un film comme *Small Soldiers* qui est divertissant, et pourtant, le fond est antimilitariste. Ses films sont mêlés de plusieurs réflexions, tout en gardant de l'optimisme. « Le spectateur élabore constamment des opinions en regardant, ce qui rend très important le facteur de la surprise. »³⁸⁶ Comme l'a retransmis Samuel Fuller au cinéma. Joe Dante divertit et il questionne les images qu'il projette aux spectateurs. Certains films ont besoin de plus d'attention que d'autres, comme il le reconnaît. Dans ces cas précis, il n'y a pas à débattre, par exemple, il « pense que le film [ici, *Vote ou crève*] parle de lui-même ».³⁸⁷

Tout comme Samuel Fuller, qui fait face à Hollywood (ou à J. Edgar Hoover !), contre une critique de sa vision singulière. Joe Dante filme par l'absurde qu'il voit dans

³⁸³ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit., p.129.

³⁸⁴ FULLER Samantha, *A Fuller Life*, Op.Cit.

³⁸⁵ FULLER Samantha, *A Fuller Life*, Ibid.

³⁸⁶ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.130.

³⁸⁷ MARTIN Perry, « La marche des morts. Une interview de Joe Dante », [documentaire] Anchor Bay Entertainment, Inc, 2006.

l'Amérique : « Je fais des films parce que je veux pouvoir m'exprimer, et si je ne peux pas, alors qu'est-ce que je fais ici ? »³⁸⁸ Et c'est notamment, par le cinéma, qu'il essaye de questionner le genre des films de guerre.

b) **Il faut sauver le soldat Ryan et Small Soldiers : la mise en scène**

A la sortie d'un nouveau montage qui « reconstruit » le film *Au-delà de la gloire*, Jean-Michel Frodon s'est interrogé sur ce remontage du film, et si celle-ci démontre réellement que la production a coupé certaines scènes pour rester dans les critères hollywoodiens. A cette critique, le critique répond que toutes ses questions proviennent du cinéaste et de ses propres choix. « Par manque réel ou par choix (on sait combien Fuller en était capable) »³⁸⁹. Cependant, le cinéaste met en scène l'horreur de la guerre. Celle-ci reste visible par les détails du quotidien d'un soldat. Et, notamment par son invisibilité : « Ce n'est pas de l'horreur. C'est quelque chose qui n'est pas là ! [...] Les gens qui s'occupent du camp [...] ont des petits cottages avec des jardins plein de fleurs rouges, jaunes, de toutes les couleurs... »³⁹⁰ Comment le cinéma hollywoodien met en scène les scènes de guerre, à l'instar de Samuel Fuller ? Régis Dubois répond à cette question, avec le parallèle entre *Le Jour le plus long* (Ken Annakin, Andrew Marton, Darryl F. Zanuck et Bernhard Wicki, 1962) et *Il faut sauver le soldat Ryan* (Steven Spielberg, 1998). Comment l'horreur peut devenir divertissant, et il prolonge ainsi un discours idéologique ?

Comme l'écrit Isabelle Marinone, dans le dossier *L'armée à l'écran*, Joe Dante, tout comme Paul Verhoeven, Stanley Kubrick, et Peter Watkins, ont une volonté d'apporter une lecture différente. Notamment dans des genres (comme la science-fiction) qui sont reconnaissables. Ils ont tous teintés d'humour noir les scènes de guerre qui paraissent être un jeu. Dans *Small Soldiers*, ce sont littéralement des jouets. Ils créent une lecture horrifique sous l'apparence d'un divertissement. Par exemple, dans ce film les soldats doivent éliminer un peuple parce qu'ils sont programmés pour cela. Ceci est montré comme l'engagement des jeunes dans *Starship Troopers*, qui sont en face d'ennemi extra-terrestre. Est-ce comme l'armée qui envoie les jeunes durant la guerre de Viêt-nam, ou celle en Irak ?³⁹¹

³⁸⁸ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Op.Cit., p.65.

³⁸⁹ FRODON Jean-Michel, « Au-delà de la « reconstruction » in Cahiers du Cinéma, jan. 2006, n°608 p.62

³⁹⁰ NARBONI Jean & SIMSOLO Noël, *Il était une fois Samuel Fuller...*, Op.Cit., p.115

³⁹¹ MARINONE Isabelle, « La fleur à la caméra. Le cinéma fantastique et de science-fiction classique désarmé » in *L'armée à l'écran*, numéro 113, 2004, p.217-225.

Sous l'apparence d'un divertissement, d'un choc des films de guerre, est-ce que Steven Spielberg suit ce même raisonnement à travers une reconstitution ? Comme l'explique Antoine de Baecque, la structure du film de Samuel Fuller *Verboten!* a l'apparence « d'un film d'horreur à l'envers : partir de l'effroi pour aller vers l'accomplissement, du mal vers le bien »³⁹² et il conclut ainsi sur l'importance du lien entre les archives et les images reconstituées par Samuel Fuller. Ce mal vers le bien apparaît chez Steven Spielberg comme peut-être une politique patriotique pour les soldats du débarquement. Comme le souligne Régis Dubois, « tout le discours d'*Il faut sauver le soldat Ryan* tend lui à lui célébrer le sens du sacrifice du common man américain »³⁹³ ; et ainsi il rappelle un « sacrifice au sens religieux du terme, au sens quasi-christique.³⁹⁴ » Pour Pierre Berthomieu, le film de Steven Spielberg propose une morale douteuse, « l'homme sauvé en vaut-il huit autres ? [...] Vaut-il la peine d'épargner une vie si le rescapé venait à être mauvais ? Le film s'achève sur l'hommage aux morts et l'espoir douloureux que tout cela ait du sens.³⁹⁵ » Comme le souligne David Morin-Ulmann, il conclut son article sur la définition d'un film d'action par sa définition, « le spectacle filmique coïncide avec l'époque et le plaisir du spectacle de la société.³⁹⁶ » Ce même plaisir lorsqu'il voit un film d'action de science-fiction comme *Independance Day* (Roland Emmerich, 1996) ou encore le film de guerre comme *Il faut sauver le soldat Ryan*. L'horreur des images se retranscrit en adrénaline pour les spectateurs post-reaganien. Puisque les médias proposent une réalité angoissante, et des images chocs, les studios hollywoodiens essaient de dépasser aussi cela. Comme le relate Alvaro Pita, avec les critiques sur *Small Soldiers*, l'un des problèmes de lecture du film est de réduire l'accès du film seulement aux enfants. Et donc ils ont relaté la violence du film comme dangereux.³⁹⁷

Gene Siskel & Roger Ebert abordent le film *Il faut sauver le soldat Ryan* comme un film qui reconstitue la guerre pour montrer la vraie expérience des soldats ; « ce n'était pas amusement comme avec John Wayne qui criait de lui suivre, c'était juste restez ici et essayez de survivre, et faites votre devoir. »³⁹⁸ Evoquant ce film avec ses idées, même s'ils ne le citent pas, c'est comme le souhaite Samuel Fuller, c'est-à-dire se mettre à la place des soldats

³⁹² DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Op.Cit., p.88.

³⁹³ DUBOIS Régis, *Hollywood. Cinéma et idéologie*, Sulliver, 2008, p.101.

³⁹⁴ DUBOIS Régis, *Hollywood. Cinéma et idéologie*, Ibidem., p.101.

³⁹⁵ BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des voyants*, Op.Cit., p.566-567.

³⁹⁶ GIMELLO-MESPLOMB Frédéric [dir], *Le cinéma des années Reagan*, Op.Cit., p.70.

³⁹⁷ PITA Alvaro, *Joe Dante En el limite de la realidad*, Op.Cit., p.585.

³⁹⁸ Siskel & Ebert on Saving Private Ryan, 1998, consulté sur Youtube.

dans leurs doutes et leurs peurs. Pour le film de Joe Dante, Roger Ebert évoque *Small Soldiers* comme un film violent. Dave Hickey apporte une réponse à cette critique. Au-delà des apparences, le film démontre la vision d'un artiste qui a grandi durant les années 1950, et « à la vaste gamme de dessins animés violents [...] [qui] « reconnaissait et soulageait » ses angoisses, et aussi les autres enfants, lorsqu'il s'agissait de la responsabilité d'adulte ». ³⁹⁹ Une théorie que soutient Alvaro Pita, qui démontre que « nous n'admettons l'archétype du combattant professionnel que lorsqu'il est de notre côté. » ⁴⁰⁰ Au-delà des jouets qui attaquent un peuple pacifique, il y a la volonté de démontrer la responsabilité durant le temps d'une guerre. Comme l'écrit Alvaro Pita, en projetant une scène de combat en miniature, elle « replace l'aventure dans un cadre quotidien [...] amplifie le sarcasme » ⁴⁰¹. Jonathan Rosebaum écrit que Joe Dante filme les scènes de combats de *Small Soldiers*, comme une réponse critique du film de Steven Spielberg. Il écrit que la violence de la guerre filmée par les cinéastes donne une morale tout en divertissant le spectateur : « les spectateurs sont forcés de réfléchir à leurs propres réactions devant ce qu'ils regardent [...] et de se demander dans quelle mesure ils sont les cibles de la satire. » ⁴⁰² Le réalisme et l'horreur de la guerre, comme écrit par Alvaro Pita, permet aux artistes de dépasser la frontière entre le réel par la fiction. Celle-ci est conditionnée par les attentes, notamment celle du spectaculaire. Joe Dante souhaite alors dépasser ce que le public attend. Il démontre par le sarcasme un patriotisme qui rend juste certaines actions militaires, notamment parce qu'ils ont des vêtements de soldat. Cela permet d'éviter au spectateur « de confondre fiction et réalité, de consommer les images à la légère ». ⁴⁰³ Certains critiques, comme Jonathan Rosebaum, ont démontré des clés de lecture envisagé par le cinéaste, cependant « je ne sais pas si cela a rendu heureux Steven Spielberg de savoir qu'il s'agissait d'un meilleur film [*Small Soldiers*] que *Saving Private Ryan* (1998). » ⁴⁰⁴

c) Sensibiliser le spectateur par les images

Comme le souligne Régis Dubois, le jeune Steven Spielberg voit des images chocs de la guerre du Vietnam dans l'écran de télévision. En 1990, la Guerre du Golfe ne montre aucune image choquante. *Il faut sauver le soldat Ryan* a une volonté de « « re-sensibiliser » les

³⁹⁹ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Op.Cit., p.130.

⁴⁰⁰ PITA Alvaro, *Joe Dante En el limite de la realidad*, Ibid., p.595

⁴⁰¹ PITA Alvaro, *Joe Dante En el limite de la realidad*, Ibid., p.596

⁴⁰² KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit., p.183.

⁴⁰³ PITA Alvaro, *Joe Dante En el limite de la realidad*, Ibid., p.600-601.

⁴⁰⁴ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Ibid., p.65.

nouvelles générations au drame de la guerre que les jeunes spectateurs ne connaissent qu'à travers les films d'action et les jeux vidéo »⁴⁰⁵.

La séquence qui est analysée se déroule en dernière partie du long métrage *The Second Civil War*. Pour donner suite à une mutinerie et à des assassinats filmés en direct ; le monde médiatique, politique, et militaire est devenu chaotique et instable. Le gouverneur de l'Idaho décide, pour donner suite à ses retrouvailles amoureuses avec la journaliste mexicaine, de déclarer sa succession le lendemain. Cependant, il y a un quiproquo, dit par le conseiller du président, entre le mot « succession » et « sécession » ; ce dernier déclare la guerre civile « en mode Lincoln ». Comment le segment représente le média de télévision comme une scène de film de guerre ?

Comme l'atteste Joe Dante, « je vois le jour, d'ici moins de dix ans, où ce film ressemblera à un documentaire. »⁴⁰⁶, à travers sa mise en scène, et le choix de son montage, la séquence débute par le mot « Action » dit par le président ; comme si celui-ci est le metteur en scène d'un film de guerre. Les plans qui suivent sont des plans courts sur des soldats en combat. Champ/contre-champ, gros plan, zoom, la caméra est en mouvement, tandis que le spectateur se retrouve plongé dans le combat. A l'inverse du film de Steven Spielberg, il ne regarde pas à travers l'œil d'un camp, d'un soldat comme Tom Hanks, mais à travers la caméra d'une télévision. Celle-ci n'est pas celle des journalistes qui courent se réfugier. Elle est celle de Joe Dante. Du spectateur qui est tellement habitué à ce vocabulaire télévisuel qu'elle empreinte à la séquence une nouvelle mise en scène d'une scène de combat. La musique de guerre accompagne les cris et les armes. La frontière entre le vocabulaire filmique et télévisuel est brisée. Le spectateur est celui devant la télévision et celui qui se trouve devant une projection filmique.

Les journalistes se trouvant dans la scène de combat sont piégés. Le personnage de Dick Miller, en gros plan, déclare aux autres journalistes « personne n'est immortel. Au boulot. » Par un montage parallèle, le spectateur est dorénavant dans les coulisses de la chaîne de télévision. Ils regardent les multiples écrans de télévision, ils assistent en direct à la mort d'un des trois journalistes. L'image retransmise est celle de la chaîne, car le logo apparaît en bas de l'écran. Les images de télévision et les images filmiques s'entremêlent, et ils divisent le spectateur sur ce qu'il voit de la caméra de Joe Dante, comme le drapeau

⁴⁰⁵ DUBOIS Régis, *Hollywood. Cinéma et idéologie*, Op.Cit., p.100.

⁴⁰⁶ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.142.

américain réparti en trois dans les coulisses des journalistes. Le travelling avant, sur Alan Manieski (Ron Perlman), qui rejette son chewing-gum (un symbole de la pop-culture américaine ?) comme son oubli du serment d'allégeance.

La séquence qui suit est celle où Jack, en plan rapproché, décide de ne rien dire sur l'erreur des deux mots. Le violon en extra-diégétique efface les sons des armes et sépare la frontière entre ce qui est du monde des médias et de la fiction. La transition se fait par le silence, par des plans courts sur des explosions, des hommes qui se battent avec des armes différentes. Une guerre civile, dont le spectateur ressent du chaos et une perte de repère. La musique extra-diégétique peut faire écho à ce qu'a dit Joe Dante : « Je m'étonne qu'on n'en soit pas encore à mettre de la musique sur les reportages.⁴⁰⁷ » Le panoramique qui montre les soldats morts est suivi d'un travelling qui prolonge ce plan, et il montre les journalistes qui regardent les images dans les bureaux. Le son des armes et des cris resurgisse et les images disparaissent pour laisser place au contre-champ sur les visages des journalistes en gros plan qui regarde les écrans de télévision accrochés au plafond. Ils sont filmés de haut en bas, et le plan se termine sur une contre-plongée sur Alan. Une sensation que l'homme est observé (la plongée) et observe (la contre-plongée) les écrans ; c'est l'ambiguïté de la morale du cinéaste. Joe Dante filme le résultat d'un problème de communication entre les médias et la politique. Ce plan démontre un point de non-retour, mais la réflexion de Mel, « pourquoi notre logo n'apparaît pas à l'écran ? », démontre, de la part de Joe Dante, un humour cynique. Il y a un détachement d'émotion (il est seul dans le plan, et le seul assis). Laurent le Forestier cite Godard pour définir le personnage : « Mel met de l'ordre dans le désordre ».⁴⁰⁸ L'émotion des scènes de combats, et des visages choqués, se transforme en lassitude pour Mel. Jim se lève et il souhaite rejoindre sa femme. Un choc qui est déjà du passé, car la vie quotidienne reprend le dessus : le sens de l'information (la question sur le logo) et le regret (Jim partant défaitiste), le film finit ainsi avec une voix off de Jim qui fait le lien entre art et média. Il conclut « en attendant, on fait ce que fait tout art : du foutu n'importe quoi. » Ce plan, en travelling avant, montre d'abord Jim qui se détache de ce qui est diffusé sur l'écran en passant devant celle-ci. La caméra remonte pour filmer les journalistes reprendre leurs travaux. Après le choc, il y a le réveil. Un détachement entre ce qui appartient au spectacle et ce qui est réel. « A la télévision, la réaction prime l'action et,

⁴⁰⁷ KROHN Bill [dir], Joe Dante et les Gremlins de Hollywood, Ibid., p.142.

⁴⁰⁸ LE FORESTIER Laurent, « Cinéma/télévision : une fausse guerre territoriale ? » in Cinergon, numéro 15, 2003, p.95.

par conséquent, l'immédiateté prime la durée. »⁴⁰⁹ Comme l'analyse Gabe Klinger, entre les deux films, celui de Steven Spielberg et celui de Joe Dante, le rapport final sur le drapeau ne symbolise pas la même chose. « L'une des images est teintée de contradictions, l'autre est un hommage tendre aux héros de la nation, tombés durant le combat. »⁴¹⁰

Lorsque Mel demande pourquoi le logo disparaît ? C'est comme lorsque Laurent le Forestier écrit que la caméra des journalistes donne une retransmission télévisuelle qui se transforme « comme « un téléfilm cinématographique », [...] épuisant sa correspondance avec l'Idaho de sa fiction, se laissant in fine envahir par l'assaut du cinéma.⁴¹¹ » Laurent le Forestier explique que « la télévision filme ce qui arrive aux autres tandis que le cinéma représente le moi réel de chacun⁴¹² ». En filmant ainsi une politique et des médias qui dramatisent les situations, et comme l'écrit Bertrand Tavernier « c'est cette culture du sensationnel qui va littéralement créer des conflits et des guerres, et les amplifier.⁴¹³ »

2) Les monstres et les humains : le grotesque

a) Slasher : un genre politique face à Hollywood

Lorsque dans *Panique sur Florida Beach*, la femme crie dans le faux-film *Mant!*, elle se retourne vers les spectateurs du film de Joe Dante, puis apparaît dans le public l'homme-fourmi. Dans le cinéma, les enfants sont terrifiés tandis que le spectateur est amusé. Pourtant, cet effet de surprise, d'image dans l'image (du film dans le film) qui dépasse ainsi la frontière de deux fictions apporte du grotesque, puisque la scène paraît amusante aux yeux du spectateur ; mais aussi elle rappelle le film d'horreur américain des années 1950. Le film tourné en 1990 évoque une période où le sang n'apparaît pas (ou peu) à l'écran américain. Alors que durant les années 1970, le genre du slasher sera prolifique, notamment avec John Carpenter. Pourquoi dans les films de Joe Dante, le grotesque a une importance dans le film d'horreur sanglant ? Comme expliqué ci-dessus, le sang n'apparaît pas dans les films américains des années 1950, à la place il y a du grotesque. Comme avec William Castle qui effraye ses spectateurs comme dans *Panique sur Florida Beach*. Le film de Joe Dante rappelle le grotesque de William Castle avec le sang « et la fausse tête coupée [...] est clairement désignée comme un artifice imaginé par les hôtes d'une maison prétendument

⁴⁰⁹ LE FORESTIER Laurent, « Cinéma/télévision : une fausse guerre territoriale ? », Ibid., p.93.

⁴¹⁰ BASKAR Nil & KLINGER Gabe, Joe Dante, p.136

⁴¹¹ LE FORESTIER Laurent, « Cinéma/télévision : une fausse guerre territoriale ? », Ibid., p.93.

⁴¹² LE FORESTIER Laurent, « Cinéma/télévision : une fausse guerre territoriale ? », Ibid.,101.

⁴¹³ TAVERNIER Bertrand, *Amis américains*, Op.Cit., p.904.

hantée pour effrayer leurs invités. ». ⁴¹⁴ Il n'y a pas la volonté d'être réaliste. Cependant, comme l'exprime Bill Krohn, le genre du slasher naît durant les années 1970 et celui-ci soutient que Joe Dante puise dans ses inspirations quatre motifs : « la nostalgie de la boue [...] il a commencé à faire les films lorsque ceux-ci explosèrent aux box-office [...] Piranha est une arnaque bon-marché de Jaws [...] les slashers sont avant-garde ». ⁴¹⁵

Comme l'écrit Bill Krohn, le slasher est partout dans le cinéma des années 1970, il devient populaire lors de la diffusion du film *Psychose*. Les cinéastes, comme John Carpenter et même Steven Spielberg travaillent sur le genre de l'horreur qui terrifie. Comme l'exprime Philippe Rouyer, si on reprend les films *Piranhas*, même *Gremlins* avec le gremlin explosant dans le micro-onde, le genre gore est le « royaume du faux et de l'illusion cinématographique, le gore revendique explicitement les artifices qui le constituent ». ⁴¹⁶ Toujours selon Philippe Rouyer, le spectateur devant un film, comme *The Thing* de John Carpenter (1982), le spectateur connaît les artifices et il sait que tout n'est qu'une fiction. C'est ce qui dépasse ainsi l'image du réel (notamment visible dans les médias). ⁴¹⁷ Pour New World, comme l'écrit Bill Krohn, le genre du slasher, dans les drive-in, permet de pouvoir montrer l'horreur, les allusions. Les ingrédients de ce genre sont détournés par Joe Dante dans *Hollywood Boulevard* lors d'une séquence du film : « entre l'expérience communautaire juvénile de Joe Dante pour les matinee du samedi, et les drive-in desservis par New World, où les gens sont soumis aux chocs sexuels et les attaquent dans l'intimité de leurs voitures. » ⁴¹⁸ Comme avec l'exemple de la séquence de *Panique sur Florida Beach*, où l'homme-fourmi envahi la salle de cinéma, le réalisateur filme une séquence mêlant la fiction dans une autre avec tous les ingrédients du genre, il la détourne avec humour dans ce film.

Comme l'écrit Philippe Rouyer, le mot « *splatter* » est employé par John McCarthy afin d'apporter une nouvelle dimension au genre, notamment avec l'apparition du film *Le Jour des morts vivants* de George A. Romero, elle est décrite comme plus grotesque. ⁴¹⁹ Comme l'écrit Bill Krohn, la web-série interactive *Splatter* de Joe Dante (2009) reprend ce terme, pour donner un nouveau sens parce qu'il « inaugure une nouvelle ère de spectacle

⁴¹⁴ ROUYER Philippe, *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Le Cerf/Corlet, 1997, p.32.

⁴¹⁵ BASKAR Nil & KLINGER Gabe (dir), *Joe Dante*, Ibid., p.76.

⁴¹⁶ ROUYER Philippe, *Le cinéma gore*, Ibid., p.14.

⁴¹⁷ ROUYER Philippe, *Le cinéma gore*, Ibid., p.14.

⁴¹⁸ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Op.Cit., p.82.

⁴¹⁹ ROUYER Phillippe, *Le cinéma gore*, Ibid., p.12.

d'interaction avec les images. [...] Dans les mains de Joe Dante, le slasher est une forme de cinéma expérimental. »⁴²⁰ Comme l'écrit Frank Lafond, sur les propos de Joe Dante : « L'idée d'influer sur les actions des personnages est amusante, mais vous ne pouvez le faire que d'une manière qui a été prédéterminée. »⁴²¹ D'après le scénariste Sam Hamm, pour le film *Vote ou Crève*, le choix de ne filmer qu'une seule scène de violence où un zombie attaque un humain c'est parce qu'ils trouvent ça presque « cathartique »⁴²². Alors que le genre avec Romero est « de filmer le cannibalisme au présent comme la manifestation la plus pure de la dynamique mortifère des forces sociales. »⁴²³ Joe Dante préfère souligner une violence seulement verbale avec un ton satirique, où ce sont les visages défigurés des soldats morts qui montre une violence physique. La force horrifique provient des êtres humains, comme lorsque le personnage de Robert Piccardo tire sur un zombie, parce que les scientifiques tentent de connaître ses faiblesses. Finalement, l'horreur dans la filmographie de Joe Dante, « traverse comme des virus qui passent dans le sang de ses films : les piranhas, les lycanthropes, les gremlins, les klopek et le virus extra-terrestre de *The Screwfly Solution* (2006) »⁴²⁴

Comme l'écrit Frank Lafond, dans l'introduction de *Hurlements*, Joe Dante filme un code du genre qui « laisse à penser que le film s'inscrit dans le cadre du slasher alors à la mode »⁴²⁵. Le spectateur est trompé, les acquis du genre sont remis en question. De l'horreur violente et grotesque, Joe Dante retranscrit le genre slasher partout dans ses films, mais ils s'immiscent et se camouflent à travers les mots (ou les maux) de ses personnages.

A l'instar des Gremlins, qui attaquent la banlieue américaine, il y a l'idée d'inviter le spectateur à découvrir des nouvelles perspectives d'horreurs : entre comique et horreur, entre dessin animé et grotesque horrifique. Avec John Landis, le spectateur peut voir un grotesque différent sur le même monstre : les loups-garous. Avec l'exemple de *Hurlements* et *Le Loup Garou de Londres*.

b) Hurlements et Le Loup-garou de Londres : deux films grotesques

⁴²⁰ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Ibid., p.88.

⁴²¹ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Op.Cit., p.158.

⁴²² HAMM Sam, *Vote ou crève* [DVD], commentaire audio, F.I.P, 2006.

⁴²³ THORET Jean-Baptiste [dir], *Politique des zombies : le cinéma de George Romero*, Op.Cit., p.75.

⁴²⁴ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Ibid., p.88.

⁴²⁵ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.158.

« Le sang, il y a autant de façons de le montrer que de réalisateur. »⁴²⁶ Filmer un film d'horreur indépendant, durant la décennie 1970-1980, tient d'un propos artistique et politique. Comme l'exprime Phillipe Rouyer, c'est lorsque débute la guerre du Vietnam qu'il y a « l'émergence d'une contre-culture [...] ceux des Romero, Carpenter et Cronenberg, évoquent l'hégémonie du corps sur l'esprit.⁴²⁷ » Le corps est métamorphosé, sous la caméra de John Landis et Joe Dante, il est transformé en homme loup-garou à l'année 1981. Avec l'aide de Rick Baker et Rob Bottin, les deux cinéastes prolongent un cinéma d'horreur des années 1970 ; avec une teinte d'humour, et un discours cinéphile. John Landis et Joe Dante, lors d'une interview, expriment le même point de vue sur l'idée de la figure du monstre : « Les meilleurs monstres du cinéma sont ceux qui convainquent le public qu'ils sont réels. [...] Les monstres mémorables ont la marque de leur créateur. »⁴²⁸ Comme le rapproche Pierre Berthomieu, lui et John Landis, proviennent de la figure du cinéma pop. A partir de l'expérimental, les cinéastes apportent une nouvelle approche filmique, « où le cinéma de genre agressif et sanglant devient formule : sa violence se mue en élément de complicité. »⁴²⁹ La mise en place du cinéma de genre installe des références précises d'actualités (comme pour *Piranhas* et ses références politiques).

Dans le cas de John Landis, il s'agit d'un cinéaste qui commence en tant qu'acteur, et réalise pour différents médias (notamment la radio, la télévision). Puis, comme l'écrit Pierre Berthomieu, il se façonne une nouvelle identité : entre humour et tradition, entre pop et violence. Ce qui représente le film *Le Loup-garou de Londres* c'est qu'il « renouvelle le genre par d'exceptionnels effets spéciaux (signés Rick Baker) et la greffe d'un ton comique décalé qui dissipe le tragique de la tradition »⁴³⁰. Pour le cas de Joe Dante, comme démontré par Dusan Rebolj, « la vie morale d'un loup-garou est soit une lutte éternelle contre ses pulsions meurtrières, soit un prélude au suicide. »⁴³¹ Comme exprimé par John Landis, la scène de transformation n'est pas la même dans les deux films. Le personnage de David dans *Le Loup-garou de Londres*, se transforme en étant terrifié, et il ne semble pas accepter sa condition, il « passerait de l'état d'homme sur deux jambes à celui de « chien de l'enfer » à

⁴²⁶ Citation BORIE Bertrand, « entretien » in L'écran fantastique, numéro 17, 1981 – reprise dans ROUYER Phillipe, *Le cinéma gore*, p.185.

⁴²⁷ ROUYER Phillipe, *Le cinéma gore*, p.174.

⁴²⁸ PONCET Alexandre et PENSON Gilles, « Conversation avec Joe Dante et John Landis », [DVD], in *Le Complexe de Frankenstein*, Freneticarts, 2017.

⁴²⁹ BERTHOMIEU Pierre, *Le temps des mutants*, Op.Cit., p.576.

⁴³⁰ BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des mutants*, Ibid., p.577.

⁴³¹ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, p.98.

quatre pattes. »⁴³². Contrairement à Eddie, dans *Hurllements*, qui accepte sa condition d'homme-loup et terrifie les autres personnages, « les loups-garous semblent pouvoir se transformer quand ils le veulent ou quand ils sont excités sexuellement. »⁴³³ Chez Joe Dante, d'abord, il utilise des thématiques de série B et du cinéma d'exploitation, qui provient notamment des productions de Roger Corman. Mais aussi le spectateur subit une transformation cartoonnesque, rappelant le film *Pinocchio* (Hamilton Luske, Ben Sharpsteen, 1940) : « Quand Lampwick se change en âne [...] c'est très bien fait, très dramatique, très effrayant et c'est une scène que personne n'oublie »⁴³⁴. Le film de Joe Dante démontre une différence de style entre les deux cinéastes. Par les références et l'humour, « le film de John a une image vraiment contemporaine et mon film était une sorte d'image rétro [...] Et son film était tellement une comédie très noire. »⁴³⁵

Ensuite, comme Joe Dante le précise, ils n'ont pas vécu dans le même milieu, ils n'ont pas la même vision d'un même film. Malgré les vraisemblances entre le genre de loup-garou et l'utilisation de la même technologie d'effets-spéciaux, les deux films retranscrivent deux discours différents. Par exemple, John Landis évoque le loup-garou comme une figure animalière, proche du chien. Joe Dante évoque l'apparence « des loups, comme dans les gravures anciennes. »⁴³⁶ Les deux films sont complémentaires ; ils exploitent deux horreurs différentes. L'un rappelle que l'homme monstrueux est maudit lorsqu'il devient un monstre, tandis que pour Joe Dante, il s'approche du discours du film *L'Etrange Créature du lac noir*, car « les grands monstres doivent conserver quelque chose d'humain. »⁴³⁷ Comme l'exprime Dusan Rebolj, dans le cinéma de Joe Dante, « les humains ont la capacité d'agir comme volontaires, des agents moraux, et parfois ses actions prennent une signification explicitement politique. »⁴³⁸.

Alors que le cinéma pop de Quentin Tarantino cite par un clin-d'œil ou il copie un style : « Les films d'un Joe Dante ou d'un John Landis regorgent ainsi d'extraits d'autres films, ludiquement placés, offerts à la reconnaissance des cinéphiles maniaques. »⁴³⁹ Cependant, comme l'exprime Frank Lafond, le cinéaste John Landis reprend les citations du genre loup-

⁴³² LANDIS John, *Créatures fantastiques et monstres au cinéma*, Flammarion, 2012, p.50.

⁴³³ LANDIS John, *Créatures fantastiques et monstres au cinéma*, Ibidem, p.50.

⁴³⁴ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit., p.61.

⁴³⁵ VALLAN D'AGNOLO Giulia, *John Landis*, M Press, 2008, p.186.

⁴³⁶ LANDIS John, *Créatures fantastiques et monstres au cinéma*, Ibid., p.62.

⁴³⁷ LANDIS John, *Créatures fantastiques et monstres au cinéma*, p.62.

⁴³⁸ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Op.Cit., p.95.

⁴³⁹ BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des mutants*, Ibid., p.581.

garou par « des références, des œuvres de fiction. [...] les personnages se transformant en spécialistes dès lors que Landis en éprouve l'envie. »⁴⁴⁰ Comme il l'écrit, le cinéma de John Landis s'approche plus de celui actuel de Quentin Tarantino que celui de Joe Dante. « Avec Hurllements, nous vivions dans une époque moderne où chacun possédait ce savoir. Et d'où leur venait-il ? Des films ! »⁴⁴¹ Par cette citation, Joe Dante exprime ainsi un point de vue d'un personnage évoluant dans un monde fictionnel. Il y a l'idée d'installer une enquête, et d'accompagner le spectateur avec les personnages : « avoir des personnages vivant dans le même monde que le public. »⁴⁴² Pierre Berthomieu évoque un héritage de la génération John Landis qui peut débiter de Robert Rodriguez à Edgar Wright. Et selon, lui « L'orgie pop constitue à la fois l'apogée de la culture anticlassique et la fusion entre cinéma et cultures de médias. »⁴⁴³ Chez Joe Dante, le cinéma pop n'est pas qu'une référence, elle investit le spectateur à développer la même relation des images qu'avec les personnages. Entre la fiction et la réalité : les monstres viennent du même monde. Les images développent ainsi des savoirs, comme le mythe du loup-garou. Les deux discours démontrent pour le spectateur, une nouvelle manière d'appréhender la relation avec les images. Chez Joe Dante, l'ironie et la satire s'approchent d'un thème commun : l'apocalypse.

III. Gremlins 2 : l'apocalypse crée le chaos de l'humanité

1) Apocalypse : panique à Clamp Company

a) La fin du monde : Joe Dante et les films indépendants

« Je ne me doutais pas alors que ces scénarios de fin du monde allaient se retrouver dans la plupart de mes films. Un groupe de gens, en général de la classe moyenne, est précipité dans une situation apocalyptique et doit se montrer à la hauteur. [...] C'est peut-être un legs des films à mutants et bestioles géantes de mon enfance »⁴⁴⁴

Lors d'un entretien donné à Nicolas Saada, Martin Scorsese décrit la transformation de Hollywood durant les années 1980 : « un cinéma qui met l'accent sur l'imaginaire, les effets spéciaux, l'action. [...] Il est devenu plus difficile de tourner un film personnel à

⁴⁴⁰ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Op.Cit., p.96-97.

⁴⁴¹ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.100.

⁴⁴² LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.101.

⁴⁴³ BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des Mutants*, Ibid., p.577-579.

⁴⁴⁴ HENRY Michael, « Entretien Joe Dante », Op.Cit., p.130.

Hollywood aujourd'hui. »⁴⁴⁵ C'est un ressenti aussi pour Joe Dante, qu'à partir des années 1980, les films deviennent de plus en plus difficile à financer. Grâce à l'aide de Steven Spielberg, il peut filmer *Gremlins*, mais comme il le rappelle lui-même :

« En fait, *Gremlins* est essentiellement la rencontre du *Blob* et de *La vie est belle*. Ce n'est pas un film aussi personnel que les gens l'imaginent. C'est mon plus grand succès, mais je suis beaucoup plus proche de *Gremlins 2* où j'ai pu faire tout ce que je voulais, alors que sur le premier j'interprétais les idées de quelqu'un d'autre. »⁴⁴⁶

Un univers qui a un présentateur de radio portant le même costume qu'*Indiana Jones*. Est-ce pour cela que la banlieue est la même que celle de *Retour vers le futur* ? Comme le souligne Frank Lafond, le premier *Gremlins* fait partie de la génération où l'idéologie reaganienne est tellement présente, que le président Ronald Reagan cite le film *Retour vers le futur* durant un discours⁴⁴⁷.

Dans les films des années 1970-1980, la nouvelle génération de cinéaste à Hollywood provient des productions Roger Corman. Celui-ci s'immisce dans les blockbusteur où « on est passé d'une esthétique des chocs, correspondant à la vie moderne [...] à une esthétique de la saturation, correspondant à la mondialisation contemporaine, celle des messages qui circulent à travers les réseaux. »⁴⁴⁸ Le cinéma d'exploitation s'est ainsi immiscé par le pouvoir économique, donc « le principe de l'exploitation immédiate dans le plus grand nombre de salles du pays. »⁴⁴⁹ La fin d'un cinéma où il n'y a qu'un seul écran ; comme le public des gremlins qui regardent *Blanche-Neige et les Sept nains* (David Hand, 1937). Par ailleurs, cette scène se conclut par une explosion dans la salle. Ainsi, rappelant la fin d'un temps où le cinéma à une seule salle, comme dans le film *Panique sur Florida Beach*. Bill Krohn écrit que c'est par le thème apocalyptique que Joe Dante a trouvé une liberté artistique à Hollywood. Tandis que d'autres cinéastes n'ont pas gardé cette valeur des séries B, Joe Dante filme d'une manière grotesque, une réalité avec ses problèmes et ses doutes dans son pays. Bill Krohn prend l'exemple de *The Second Civil War*, durant la scène de Robert Picardo qui cite « The Second Coming » de William Butler Yeats, pour démontrer que : « Il

⁴⁴⁵ SCORSESE Martin, *Mes plaisirs de cinéphile. Textes, entretiens, filmographie*, Cahiers du Cinéma, 1998, p.83-84.

⁴⁴⁶ HENRY Michael, « Entretien Joe Dante », Ibid., p.132.

⁴⁴⁷ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Op.Cit., p.165-166.

⁴⁴⁸ AMIEL Vincent & COUTE Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Op.Cit., p.40-41.

⁴⁴⁹ AMIEL Vincent & COUTE Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Ibid., p.40.

n'est pas jusqu'à la surabondance maniaque d'humanité [...] qui ne se dirige pas à sa façon vers une révélation. »⁴⁵⁰ C'est par l'humanité que le chaos naît, mais c'est aussi par elle, qu'elle peut se résoudre. Comme l'écrit Charles Tesson, c'est entre deux états d'esprit que le cinéaste Joe Dante arrive à démontrer que le spectateur ne doit pas croire aux images qui comportent des idées sur une politique d'illusion, et un divertissement purement sensationnel. Les personnages, comme les spectateurs, sont en face à « cette confusion entre l'ordre de la réalité et celui du cinéma est ce que racontent tous les films de Joe Dante. »⁴⁵¹

L'apocalypse, par la satire de *Gremlins*, se produit dans une petite société à « l'American Way of Life ». L'image du cinéma s'inclut dans la réalité et c'est par un monde fictif qui ressemble à un modèle reaganien, que les monstres apparaissent comme dans les films des années 1950. Les personnages doivent se sauver d'une situation catastrophique.

b) Réécrire l'histoire : La Guerre des mondes de Steven Spielberg et celle de Joe Dante.

Comme l'écrit François-Xavier Molia, les films-catastrophe développent un nouveau genre qui tend un miroir d'une Amérique qui a peur d'une fin des temps, tant social que politique : « [ils] formulent une pensée en réalité optimiste du désastre, présenté comme purge des maux de la société et prélude à sa réforme. »⁴⁵² L'auteur relate que le genre exploite des destructions humaines, comme les incendies, ou par la nature comme les séismes. Le genre catastrophe s'approche du genre d'invasion extraterrestre. Il y a un film qui inspire les deux cinéastes : *La Guerre des mondes* (Byron Haskin, 1953). Selon Pierre Berthomieu, Steven Spielberg s'est orienté vers « une sortie de trilogie de la maturité [...] ouvert sur la politique, la noirceur, le monde contemporain. »⁴⁵³ Cependant, comme il le souligne avec *Cheval de guerre* (2011), il semble qu'il prolonge le même schéma que ses films des années 1980. Pour citer Laurent Le Forestier, « pour Dante, un film est le terrain d'une rencontre entre une histoire et un regard sur celle-ci. »⁴⁵⁴ L'apparition de l'apocalypse apparaît chez Steven Spielberg comme une réponse aux attentats : « *La Guerre des mondes* était un film apocalyptique de l'après-11 septembre qui parle de la fin des temps. »⁴⁵⁵ Comme l'écrit Charles Tesson, le film *Explorers* commence avec un extrait télévisuel de *La*

⁴⁵⁰ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit., p.22.

⁴⁵¹ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.10.

⁴⁵² GUIDO Laurent, *Les peurs de Hollywood*, Op.Cit., p.130.

⁴⁵³ BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood, le Temps des mutants*, Op.Cit., p.142.

⁴⁵⁴ LE FORESTIER Laurent, « Cinéma/télévision : une fausse guerre territoriale ? », Op.Cit., p.92.

⁴⁵⁵ SCHICKEL Richard, *Steven Spielberg, Une rétrospective*, Op.Cit., p.225.

Guerre des mondes, la version de 1953, pendant que l'enfant, joué par Ethan Hawke, dort en rêvant de cette image fictionnelle. Le travail de la citation et le champ télévisuel lui permet « d'aborder dans ce récit [*Second Civil War*] des éléments de l'actualité, des questions géopolitiques et idéologiques que le cinéma laisse délibérément hors champ »⁴⁵⁶ Tout comme les médias vont façonner une nouvelle guerre civile, à la fin du film, lorsque Wak refuse de venir avec Ben et ses amis, parce qu'il apprend grâce aux images qu'il voit que les extra-terrestres ne sont pas accueillis sur Terre : « Joe Dante est avec lui. Comme Wak, il pense qu'on peut juger le comportement de l'humanité à travers son cinéma et qu'on doit tenir pour vrai ce que les fictions paranoïaques de l'Amérique disent de l'autre. »⁴⁵⁷

Pour Joe Dante, entre le désastre naturel (séisme, etc.) et les extraterrestres, ils proviennent de la même conséquence, car les Américains construisent des images inspirées de leurs peurs paranoïaques. Pourtant Wak est pacifique, il ne souhaite pas apporter une guerre mondiale. Et Joe Dante confirme une forme de lien au personnage de Wak à Frank Lafond ; puisqu'il le crée alors qu'il n'était pas prévu au scénario. Joe Dante dit que « ce ne sont pas des citations de la vie qui nous viennent mais toujours des citations de cinéma. »⁴⁵⁸

Le genre du film-catastrophe des années 1970 va se retransmettre dans une nouvelle vision de *La Guerre des mondes* de Steven Spielberg en 2005. Ils proviennent « d'un discours paradoxal, qui à la fois signale sa précarité de l'homme moderne face au monde qui l'entoure et consacre sa maîtrise. »⁴⁵⁹ Pour *La Guerre des mondes*, il y aussi une prise de conscience. Celle d'un pays qui constate une nouvelle fois les horreurs d'une guerre. Comme le rapporte Antoine de Baecque, les aliens ont causé une forme de miroir sur les américains, liés aux désastres qu'ils ont engendrés par la guerre, « elle est devenue une sorte d'Irak occupé par des troupes étrangères techniquement supérieur.⁴⁶⁰ » Steven Spielberg construit son film en ne suivant pas la même règle de l'individu qui sauve le monde comme dans *Armageddon* (Michael Bay, 1998) ou les films-catastrophes ; « c'est l'Amérique en guerre, mais l'ayant comme déjà perdue. »⁴⁶¹ Comme le relate Richard Shickel, l'adaptation du roman d'H.G Wells est différente des autres films, puisqu'elle place les personnages comme étant des humains qui ont « des échelons inférieurs à la hiérarchie sociale. »⁴⁶² Ils ne peuvent

⁴⁵⁶ LE FORESTIER Laurent, « Cinéma/télévision : une fausse guerre territoriale ? », Ibid., p.93.

⁴⁵⁷ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit., p.11-12.

⁴⁵⁸ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.52-53.

⁴⁵⁹ GUIDO Laurent, *Les peurs de Hollywood*, Ibid., p.131.

⁴⁶⁰ DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Op.Cit., p.434.

⁴⁶¹ DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Ibid., p.432.

⁴⁶² SCHICKEL Richard, *Steven Spielberg, Une rétrospective*, Op.Cit., p.227.

pas se sauver de la situation. La peur est ainsi omniprésente, et rien ne peut les sauver de cette attaque. Contrairement aux messages des films de science-fiction, et même les films-catastrophes où il « joue de la peur comme d'une protection éthique face aux soupçons d'immoralité que soulève le spectacle de la violence massive et des morts aveugles. »⁴⁶³ Comme l'écrit Antoine de Baecque, Steven Spielberg ne filme pas un héros, mais seulement un père de famille essayant de la sauver. Il n'y a pas d'issue proposée, contrairement aux films du genre. La panique englobe toute la population, qui perd son armée, sa politique, sa société.⁴⁶⁴ Les enfants d'*Explorers*, qui comprennent que les images terriennes renvoient à une peur de l'Autre, une forme de prise de conscience et de déception. S'inscrivant dans une période incertaine et angoissante, Steven Spielberg filme le père de *La Guerre des mondes* souhaitant protéger sa fille des horreurs de la guerre, il « n'a d'autre moyen que de lui bander les yeux. »⁴⁶⁵ Il essaye de lui préserver une innocence alors que pour Wak et les enfants, Joe Dante démontre un autre visage de l'Amérique. Ils sont des enfants en quête de rêves et qui voient une nouvelle manière leurs vies sur Terre : « il [Ben] n'a jamais pris le temps de regarder. Il ne pensait qu'à s'en échapper. »⁴⁶⁶ Une réalité perdue chez Steven Spielberg, où l'Autre (les extraterrestres) a « programmé leur invasion [...] une malveillance fondamentale que rien ne peut stopper. »⁴⁶⁷

Pour Joe Dante, les extraterrestres (ceux qui ne proviennent pas des écrans de télévision) n'ont pas programmé d'envahir la planète. Malgré les premières apparences, Joe Dante donne toujours de l'ambiguïté sur ses personnages.

c) **Les gremlins sont partout**

La panique et le chaos dans les films de Joe Dante sont souvent dus aux fautes humaines. Par exemple, dans *Piranhas*, c'est une expérience humaine qui a causé la naissance des piranhas tueurs. Et dans *Hurlements*, il s'agit d'une communauté recluse, dont le doyen pense qu'il faut les cacher car ils ne peuvent pas vivre avec la population. Il s'agit ainsi de monstres aux yeux des humains. Cependant, comme Joe Dante le souligne : « je crois qu'il n'y a pas réellement d'homme à chapeau noir dans la plupart de mes films. Il y a des gens que je désapprouve. »⁴⁶⁸ Dans le cas du film *Gremlins*, la morale de fin, selon

⁴⁶³ GUIDO Laurent, *Les peurs de Hollywood*, Ibid., p.146.

⁴⁶⁴ DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Ibid., p.433-434.

⁴⁶⁵ DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Ibid., p.434.

⁴⁶⁶ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit., p.96.

⁴⁶⁷ SCHICKEL RICHARD, *Steven Spielberg, Une rétrospective*, Ibid., p.228.

⁴⁶⁸ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Op.Cit., p.61.

Charles Tesson, explicite l'irresponsabilité humaine, non parce qu'ils ont libéré les gremlins de Gizmo (c'est un jeune enfant qui mouille Gizmo et un plombier dans le deuxième film)⁴⁶⁹ ; mais parce que Gizmo est devenu spectateur des images : « Il est devenu un spectateur à part entière. Autrement dit, un personnage du cinéma de Joe Dante. »⁴⁷⁰ Tout comme les spectateurs devant ses films. Il n'y a pas de réels ennemis, mais comme l'exprime Joe Dante : « Les Gremlins, c'est l'inconscient de tout le monde – c'est l'autre côté, ce qu'on n'a pas le droit de faire. »⁴⁷¹ Et lorsqu'il y a un rappel d'une invasion extra-terrestre, elle est filmée d'une manière comique et non-horrifique. A l'instar d'un cartoon, dont le deuxième film s'en approchera le plus. Dans le premier, il y avait M. Futterman qui était « l'homme qui voit des Rouges partout⁴⁷² », c'est l'homme paranoïaque qui connaît l'existence des gremlins. Mme Deagle fait partie des rares personnages tués par les gremlins, celle qui terrifie toute la ville n'est pas une ennemie, mais les gremlins semblent avoir choisi un personnage, qui n'est pas apprécié par les autres.⁴⁷³ Pour *Gremlins 2*, le personnage de Clamp apporte la satire au film. Comme le souligne Joe Dante, il est écrit initialement comme le méchant du film. Cependant, face à la performance de l'acteur, il est rendu plus sympathique. « Mais je ne pense pas que le message politique en soit changé pour autant. Il n'y a pas de méchants dans le film – c'est le système ! »⁴⁷⁴ Clamp est le produit que vend le système ; et celui-ci veut vendre Gizmo en peluche. Ceci a donné une lecture intéressante sur le cinéma blockbuster et ses produits dérivés qui vont façonner un système économique sur le merchandising⁴⁷⁵ ; dont « Clamp est l'incarnation du système. »⁴⁷⁶ Pour le spectateur, il y a une ambiguïté et un regard satirique sur la politique des années 1990, à travers les personnages. Il n'y a pas d'ennemi dans les films de Joe Dante.

Lorsque le film s'intègre durant la Guerre Froide, et que le film *Mant !* projette un homme fourmi à cause de la radioactivité, cela permet de démontrer une peur ancrée dans la population, ressentie lors du film, jusqu'à la fin de la projection qui résout les problèmes. Ils ont été influencés par le film. Ils ont joué sur leurs propres peurs.

2) L'apocalypse vient du passé ou du présent ?

⁴⁶⁹ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Ibid., p.100.

⁴⁷⁰ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.9.

⁴⁷¹ KROHN Bill, « entretien avec Joe Dante », Op.Cit., p.25.

⁴⁷² KROHN Bill, « La truculence du mal », Op.Cit., p.22.

⁴⁷³ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.22.

⁴⁷⁴ KROHN Bill, « entretien avec Joe Dante » in *Cahiers du cinéma*, 435, 1990, p.26.

⁴⁷⁵ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Op.Cit., p.71.

⁴⁷⁶ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Ibid., p.118.

a) Disney dans les films de Tim Burton et Joe Dante

Par l'art cinématographique, Joe Dante souligne les peurs moderne par celles du passé. Tim Burton ou d'autres, vont transformer leurs univers en un schéma plus hollywoodien, Joe Dante assume ses influences anciennes. Mais Tim Burton aussi.

Lors de leurs jeunesse, les deux cinéastes souhaitent devenir dessinateur. D'abord, Joe Dante « je rêvais d'être cartoonist [...] ils m'ont dit que le cartoon n'était pas un art et que je devais faire de la peinture ou de la sculpture. »⁴⁷⁷ Il s'est orienté ensuite vers le cinéma, et plus particulièrement l'atelier storyboard. Alors que Tim Burton, lui a travaillé directement avec eux, et en 1994, il explique pour le film *L'Etrange Noël de monsieur Jack* (Henry Selick, 1993) qu'il y a deux éléments qui démontrent un cahier des charges strict : « le studio lui-même, et sa réputation auprès du public. »⁴⁷⁸ Comme pour Joe Dante, il travaille des films pour des grands studios, il connaît les mêmes problèmes. Ils développent les mêmes cultures cinématographiques, notamment des dessins-animés de Walt Disney à Roger Corman. Au sujet de ses films adaptés d'Edgar Allan Poe, Tim Burton dit que c'est « pour tout ce qui me semblait alors un tant soit peu vivant »⁴⁷⁹ Parce que, comme pour Joe Dante, ils évoluent « dans des banlieues mornes [...] on a soif de rituels, de couleurs, de toutes ces choses élémentaires. »⁴⁸⁰

La place des enfants dans leurs films est importante dans leurs films. Comme pour Tim Burton, les jeunes spectateurs peuvent s'identifier aux personnages « des enfants, d'ordinaire protégés par la chronique américaine, et le conte, ou gentiment punis. »⁴⁸¹ Comme pour Joe Dante, avec la banlieue de Kingston Falls dans *Gremlins* ou « aux matinées de *Gremlins* où les gosses font n'importe quoi, jettent des trucs du haut du balcon, etc. »⁴⁸² Et lorsque ceux-ci attaquent le cinéma, c'est lors du visionnage de *Blanche-Neige*. Il prolonge ses obsessions pour mettre en profondeur ses influences, comme ceux de Disney, et allie horreur et humour, comme pour Tim Burton : « Lui-même réconcilie l'inconciliable, Mickey et Frankenstein, le rond, l'expressif, le macabre et le collé, l'animé visible, le dessiné et la matière. »⁴⁸³ Les deux démontrent une apocalypse venant des phobies de la société ;

⁴⁷⁷ HENRY Michael, « Entretien Joe Dante », Op.Cit., p.127.

⁴⁷⁸ SAADA Nicolas, *15 ans de cinéma américain : 1979-1994*, Op.Cit., p.223.

⁴⁷⁹ SAADA Nicolas, *15 ans de cinéma américain : 1979-1994*, Ibid., p.223.

⁴⁸⁰ SAADA Nicolas, *15 ans de cinéma américain : 1979-1994*, Ibid., p.223.

⁴⁸¹ BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des mutants*, Op.Cit., p.389.

⁴⁸² HENRY Michael, « Entretien Joe Dante », Op.Cit., p.25.

⁴⁸³ BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des mutants*, Ibid., p.390.

l'apparition des gremlins qui attaquent le cinéma provoque une peur pour le spectateur, car « les silhouettes menaçantes des gremlins se profilent derrière la toile translucide [...] ce que nous regardons pourrait nous atteindre. »⁴⁸⁴, Selon Pierre Berthomieu, *Charlie et la chocolaterie* (2005), c'est le film qui propose « la mutation corporelle dépasse le squelette et l'animal. Avec les opportunités du sujet et les techniques numériques, Burton joue sur la reproduction et le clonage. »⁴⁸⁵ Comme les gremlins, il y a plusieurs Oompas qui représentent aussi l'idée de reproduction. Et c'est eux, après une scène chanson, qui renvoie les enfants punis. Comme les gremlins qui apportent à l'homme sa peur de l'irresponsabilité.

Comme le souligne Antoine de Baecque, *Edward aux mains d'argent* (1990) de Tim Burton démontre « un retour du réel de l'angoisse urbaine (politique et raciale) par l'intermédiaire du conte de fées. »⁴⁸⁶ Comme lorsque Joe Dante tombe sur la fausse rue de *The Burb's* et « La maisons des Munsters est à côté de celle d'*Harvey* (1950), qui est à côté de *The House of Seven Gables* [...] Je dis, « c'est réellement irréel mais ça semble réel, cela ressemble à un movie real. »⁴⁸⁷ Comme pour le film de Tim Burton, où il y a « le manoir fantastique [...] surplombant directement la petite cité Tupperware. »⁴⁸⁸ Pour Schuy R. Weishaar, dans son livre « Masters of the Grotesque », qui inclut les frères Coen, Terry Gilliam, David Lynch et Tim Burton, il analyse ainsi le rapport du grotesque dans la filmographie du cinéaste et un parallèle avec l'étude de Bakhtin, où il note qu'il y a une « relation proche entre la culture « officielle » et la culture « carnaval »⁴⁸⁹ ». Une analyse complétée par celle de Jenny He, qui a mis en parallèle un univers où la normalité est horrifique, alors que l'anormalité présente un monde joyeux « et s'avère souvent plus logique que son homologue. »⁴⁹⁰ Pour Joe Dante, il s'agit aussi de montrer un monde grotesque, mais en conservant l'esprit drive-in et cartoon. Comme le décrit Frank Lafond, « le réalisateur, dégagant des similitudes, tire le film en prises de vues réelles vers le cartoon. »⁴⁹¹ Chez Joe Dante, il y a une place très importante à l'univers des Looney Tunes, mais aussi aux films Disney ou *Le Magicien d'Oz* (Victor Fleming, 1939). Comme le gremlin habillé comme la sorcière du film, s'éprend de la citer avec « Je fond ! »⁴⁹². En

⁴⁸⁴ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.139.

⁴⁸⁵ BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des mutants*, Ibid., p.388.

⁴⁸⁶ DE BAECQUE Antoine, *l'histoire-caméra*, Op.Cit., p.413.

⁴⁸⁷ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Ibid., p.52.

⁴⁸⁸ DE BAECQUE Antoine, *l'histoire-caméra*, Ibid., p.413.

⁴⁸⁹ WEISHAAR R. Schuy, *Masters of Grotesque : The Cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, The Coen Brothers and David Lynch*, McFarland, 2012, p.53.

⁴⁹⁰ WEISHAAR R. Schuy, *Masters of Grotesque*, Ibidem, p.54.

⁴⁹¹ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Op.Cit., p.57.

⁴⁹² BOSSY Cyrille, Steven Spielberg, un univers de jeux, Op.Cit., p.198.

passant par *Le Magicien d'Oz* ou *The Mad Doctor* (David Hand, 1933), « Burton perpétue le macabre disneyen : sous les corps, il voit naturellement les squelettes. »⁴⁹³ Dans le cas d'*Alice aux pays des merveilles* (2010), il est critiqué par Pierre Berthomieu pour ses choix artistiques : « il abonde en créatures curieuses, hésitant entre le cartoon et un inadéquat glamour du studio (Paramount). »⁴⁹⁴

Selon Pierre Berthomieu, les monstres qui apparaissent dans le cinéma de Tim Burton, même si elles ont des formes parfois similaires, ou des motifs récurrents « les créatures de Tim Burton ont toujours été hétérogènes. Elles ne ressemblent pour ainsi dire à rien et sont des collages visibles ».⁴⁹⁵ Cependant, comme le souligne Antoine de Baecque, les deux cinéastes proviennent de la même génération. Avec Steven Spielberg, ils reprennent le thème de la fin du monde, sans la même lecture politique des années 1950. Cela permet aux cinéastes « un jeu de rapports riche, complexe et subtil entre le temps cinématographique et le temps historique. [...] grâce aux effets spéciaux, on peut filmer la fin du monde. »⁴⁹⁶ Les deux cinéastes recherchent des effets d'horreurs et grotesques des films Disney. Mais aussi des films de série B, mais ils ne réalisent pas de la même manière cette dualité entre la beauté et l'effroi. Pour Tim Burton, l'effroi est visible, tout comme sa beauté. Chez Joe Dante, c'est la structure du récit qui façonne une vision d'effroi et crée un chaos : comme pour le cas du film *Hellzapoppin* (H.C. Potter, 1941) et les films de Chuck Jones qu'il cite souvent.

b) Le cas Gremlins 2 : Hellzapoppin rencontre Chuck Jones, l'horreur comique '90

« L'un de mes films préférés est *Hellzapoppin* – je ne m'en lasse pas. »⁴⁹⁷ Lorsque Joe Dante évoque ce film à plusieurs reprises, il l'évoque essentiellement pour *Gremlins 2*. Qui est probablement le plus proche de ce film avec sa structure chaotique. Ses gags sont inspirés de ceux de Chuck Jones, dont Frank Lafond pose une question rhétorique : « Quant au comportement anarchique des Looney Tunes, est-il indispensable de préciser que Dante ne manque pas de s'y reconnaître ? »⁴⁹⁸ Tout comme la structure du film *Hellzapoppin* qui adapte un spectacle auquel il y a une forme chaotique (les acteurs jouent parfois auprès du public) : « Ce film de Potter est l'un de mes préférés et il l'a toujours été pour cette raison

⁴⁹³ BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des mutants*, Op.Cit., p.386.

⁴⁹⁴ BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des mutants*, Ibid., p.403.

⁴⁹⁵ BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des mutants*, Ibid., p.385.

⁴⁹⁶ DE BAECQUE Antoine, *L'homme-caméra*, Ibid., p.393.

⁴⁹⁷ HENRY Michael, « Entretien Joe Dante », Op.Cit., p.25.

⁴⁹⁸ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.58.

précise qu'il rompt le quatrième mur. »⁴⁹⁹ Les spectateurs sont plongés dans une expérience, comme le dit Joe Dante lors d'un entretien. Mais provient aussi d'une inspiration des dessins animés, et cela passe par « attirer l'attention sur la piste sonore du film, ce que le studio considérait comme une faute majeure »⁵⁰⁰ Son film *Gremlins 2* explose la structure classique, et en ayant la disponibilité de faire ce qu'il souhaite, il va à l'encontre de qui est défini par la nostalgie classique. « Le vintage est le contraire de l'Histoire et de la mémoire : c'est un partenaire du pop, un réflexe à la mode. »⁵⁰¹ Et en évoquant *Star Wars*, Pierre Berthomieu formule l'idée que le « vintage » de George Lucas change la manière de consommer les films, mais il garde une forme de classicisme : « Les nouveaux films et les nouvelles versions pulvérisent la nostalgie tandis que les jouets, eux, nourrissent la pulsion vintage. »⁵⁰² Joe Dante ne souhaite pas rendre nostalgique le spectateur qui a vu le premier film, au contraire : « ces gremlins-là n'étaient pas ceux qu'il connaissait. »⁵⁰³ Elle est plus proche de la vision satirique de Joe Dante. Celui-ci peut s'apparenter au cinéma pop : « Les formes pop diffusent une perception unanime et anti subjective là où l'artisanat expérimental naît d'une démarche coupée du cinéma dominant et de la narration empathique. »⁵⁰⁴ Le deuxième film est plus proche de l'expérimental décrit et celui-ci passe par une volonté « d'abattre les cloisons et de parler à la caméra [...] Les gens veulent être partie prenante du film. »⁵⁰⁵ Il y a une apocalypse visuelle dans *Gremlins 2* qui provient d'une énergie anarchique des Looney Tunes et de *Hellzapoppin* : la fin du monde, toujours aussi comique, peut être vu comme celle qui prolonge l'idéologie reaganienne : « Tout comme les gremlins dans le premier film peuvent être considérés comme le refoulé des pulsions infantiles refusant toute contrainte, voilà que nous avons le retour du refoulé du travail prolétarien. »⁵⁰⁶ Cependant, elle peut être aussi perçue, selon le réalisateur au micro de Jean-François Rauger, comme « témoin d'un monde d'irréalité. L'Amérique ressemble à un dessin animé. »⁵⁰⁷ Par son anarchie, comme les films de Chuck Jones (les ascenseurs qui ne fonctionnent pas, « gags visuels ignorant ou détournant les lois de la nature »⁵⁰⁸...), et l'humour chaotique de la structure du montage comme dans *Hellzapoppin* qui démontre une apocalypse de

⁴⁹⁹ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.140.

⁵⁰⁰ HENRY Michael, « Entretien Joe Dante », Ibid., p.25.

⁵⁰¹ BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des mutants*, Ibid., p.571.

⁵⁰² BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des mutants*, Ibid., p.571.

⁵⁰³ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Op.Cit., p.129.

⁵⁰⁴ BERTHOMIEU Pierre, *Le Temps des mutants*, Ibid., p.573.

⁵⁰⁵ KROHN Bill [dir], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Ibid., p.129.

⁵⁰⁶ HUMPHRIES Reynold, *The American horror film, an introduction*, Edinburgh University Press, 2002, p.134.

⁵⁰⁷ RAUGER Jean-François, « Joe Dante à la cinémathèque française », Op.Cit., 2017.

⁵⁰⁸ LAFOND Frank, *l'art du je(u)*, Ibid., p.57.

l'intérieur d'un système. Comme le souligne Dusan Rebolj, il y a une évolution des gremlins expliqué par le gremlin à lunettes. Ils veulent être compris comme une civilisation, et au-delà de leurs instincts primaires, ils construisent des moyens sophistiqués pour attaquer les humains : ils utilisent leurs voitures, etc. « Il semble que les crimes qu'ils commettent soient humains parce que leur existence même est de commission humaine. »⁵⁰⁹ Comme *Gremlins*, les spectateurs américains aperçoivent à travers l'humour chaotique, une nouvelle manière de se voir et de voir le monde.

⁵⁰⁹ BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir], *Joe Dante*, Ibid. p.102.

A l'instar du film *Hellzapoppin* (H.C. Potter, 1941), Joe Dante filme des comédies qui sont apocalyptiques. Les catastrophes de ses films se résolvent souvent à la fin, mais il y a une expérience qui ne laisse pas indemne le spectateur. Car ses fins n'effacent pas les problèmes qui sont montrés par Joe Dante. Comme dans *Vote ou Crève*, où David Murch assiste à l'effondrement de ses engagements politiques. Il rencontre des personnages orgueilleux qui ne pensent qu'au pouvoir, qui joue sur les sentiments comme Jane Cleaver ou Kurt Rand. Les conservateurs dans les films de Joe Dante veulent survivre dans une société qu'ils développent pour leur profit. Ils sont prêts à connaître les faiblesses des zombies en les torturant physiquement et mentalement. Joe Dante ne filme pas un désespoir ou une critique violente sur les conservateurs, mais il les questionne. David Murch finit par douter et rejoint l'armée des zombies car il est contre la politique a gouvernement. Clamp dans *Gremlins 2* se révèle être un riche capitaliste antipathique mais joyeux et qui obtient un esprit collectif à la fin du film. Il n'y a pas de méchant dans ses films, car Joe Dante montre toutes les facettes de tous les personnages. Il y a une complexité psychologique, comme pour le président de *The Second Civil War* qui n'est pas montré comme méchant mais qui souhaite être apprécié autant que le président Roosevelt. Il n'a pas une personnalité d'un homme d'état, et c'est comme cela que Jack Buchan en profite pour conseiller le président. Ce sont les hommes de l'ombre comme lui et Kurt Rand qui s'avèrent être les plus malhonnêtes et dangereux.

C'est par un réveil collectif que les films de Joe Dante ouvrent une porte vers une rédemption du pays, mais elle apparaît peut-être éphémère. C'est lorsqu'il apparaît un espoir que les films de Joe Dante deviennent plus personnels car il montre un pays qui conserve un héritage, celui du cinéma de genre et de sa politique. En déployant dans sa filmographie des valeurs de la série B, Joe Dante va à l'encontre du système hollywoodien. Il reprend le travail

de Roger Corman et de William Castle. Ils citent des cinéastes indépendants qui ont des petits budgets mais des grands espoirs pour faire frissonner les spectateurs. A l'instar de Lawrence Woosley dans *Panique sur Florida Beach*, Joe Dante réalise des films qui doivent être vus sur grand écran et autour d'une expérience collective. Même s'il s'agit d'un grand spectacle, le réalisateur s'identifie dans celui de son film. L'honnêteté entre ce qu'il souhaite et ce qu'il produit, même s'il s'agit de cinéma, est celle de donner une expérience à tous les spectateurs. Ceux-ci ont une place importante dans sa filmographie car ils sont constamment rappelés à leurs conditions de témoins, mais aussi d'acteurs. Ils sont protagonistes dans ses films, et ceux-ci sont horribles car ils appellent chez le spectateur des peurs inconscientes, et lorsqu'ils sont projetés sur grand écran, ils prennent un nouveau sens. A l'instar de *Panique sur Florida Beach*, les enfants sont terrifiés d'une possible apocalypse, mais au cinéma, ils frissonnent de leurs propres peurs, ils se rassurent en voyant une série B. Le cinéma est comme un média qui soulage les peurs inconscientes des spectateurs. Il réveille l'angoisse pour la divertir et la tromper. Comme l'exécute Joe Dante avec *Hurlements*, *Gremlins*, ce sont par les différentes écoles de la série B que le réalisateur transmet des valeurs indépendantes par rapport au cinéma hollywoodien. D'autres réalisateurs travaillent eux aussi sur la notion d'un cinéma d'horreur ou de genre, et ils ont aussi une indépendance comme Paul Verhoeven, Ethan et Joel Coen ou David Cronenberg. Cependant, Joe Dante réalise des films qui utilisent des thématiques de l'horreur américaine et citent explicitement l'héritage de la série B. C'est par le cinéma indépendant américain que Joe Dante expose son point de vue politique.

Ce sont des films personnels car il puise dans ses références. Est-ce qu'il y a de l'espoir pour les prochains réalisateurs ? Joe Dante répond à cette question dans un entretien :

« Si on aime son travail, Hollywood n'est pas décourageant tant qu'ils vous donnent des films à faire ! [...] Réaliser un film est devenu cher, tout comme le distribuer, comment leur en vouloir ? Ils surcontrôlent tout de peur de l'échec commercial et de devoir se remettre en question. Même s'ils n'ont pas les capacités pour ça, ils se sentent obligés de le faire. Beaucoup de films ont pris ainsi une conséquence. Je dirais « tenez bon ». Moi-même, j'ai tenu bon. J'espère faire d'autres films et que vous irez voir.⁵¹⁰ »

⁵¹⁰ FREYDT David, *Les Grands Réalisateurs d'Hollywood. Alan Parker & Joe Dante. 4*, L'Harmattan & Prime Entertainment Group, 2017, 52 min.

Tant qu'il y a de la politique, il y a des films d'horreur, mais est-ce le cas pour les films personnels ? Comme il le souligne, il y a une volonté de surpasser les peurs des studios d'un échec commercial. *Explorers*, *Gremlins 2*, ou *Looney Tunes* en sont des exemples. Dans le cas du deuxième film, il s'agit d'une sortie prévue pour lutter contre un autre film d'un autre studio. Les deux autres n'ont pas pu être finies comme le souhaitait Joe Dante à cause des décisions de studios. C'est un cinéaste des « sixties » qui grandit avec les images d'une politique paranoïaque. Lors de la décennie 1980, Joe Dante décide de réaliser des films qui dépeignent une vision ambiguë de la société américaine. Quand Ronald Reagan devient président, le choix du réalisateur est de faire des films qui jouent sur la politique conservatrice. Comme *The Burb's*, *Gremlins*... Il y a deux thèmes qui ressortent de cette critique de cette politique : celle du monstre et celle du héros. Pour le premier, Joe Dante réalise des films qui montrent à première vue des monstres terrifiants. Toutefois, dans *Hurléments*, ce sont des loups-garous qui sont maudits et vivent reclus de la société. Dans *Small Soldiers*, ce sont les jouets gorgonites qui sont menacés alors qu'ils sont pacifiques. Les héros sont en réalité ceux qui sont en danger, qui sont pacifiques et qui sont considérés comme les monstres. Joe Dante projette une réflexion sur les apparences, sur les thèmes américains (le « self-made-man ») pour mieux filmer le refouler dans les personnages, de montrer aux spectateurs une nouvelle perception de l'Amérique. Si durant les années 1980, Joe Dante filme une Amérique qui va à l'encontre du système hollywoodien, il est possible que d'autres cinéastes puissent réaliser des points de vue personnels à Hollywood.

Comme il le souligne dans la citation, les studios craignent les échecs commerciaux, donc ils développent des stratégies pour plaire au public. Joe Dante souligne une peur que les films n'inspirent plus les spectateurs. Il provient d'une génération où les cinéastes indépendants réalisent des films à contre-courant des autres films. Il y a une diversité de choix artistique et esthétique, et même politique. La consommation change, et Joe Dante estime que durant les années 1980-1990 « Tout le monde voyait la même chose. Maintenant, les spectateurs voient des choses dont je ne connais même pas l'existence. [...] Il n'y a plus de partage de l'information, il n'y a plus de partage de l'expérience.⁵¹¹ » La diversité de choix et de plateforme change l'expérience du spectateur, et donc la perception de la politique. « Il y a trop de choix maintenant. Chaque semaine, il y en a de plus en plus. [...] Les spectateurs ont une quantité de temps limitée pour regarder quelque chose qui doit donc immédiatement

⁵¹¹ D'ETAIS Jérôme & DEL VIGNA Alessandro, « Le futur est informe. Entretien avec Joe Dante », in *La Septième obsession*, numéro 23, juil/août 2019, p.126

retenir leur attention. »⁵¹² Les choix variés permettent aux spectateurs de se sensibiliser à leurs propres choix, leurs propres politiques. Comme Joe Dante le remarque, les spectateurs ne sont plus les mêmes qu'auparavant. Un film ne peut être comme ceux qu'il a réalisés.

Joe Dante réalise ainsi des films qui ont une politique d'héritage, et qui croise celle paranoïaque dans la société ou dans le gouvernement. Comme John Carpenter, ils filment des peurs omniprésentes dans la société américaine. Le genre horreur les aide à représenter une société angoissée, apeurée, et anxieuse d'elle-même. La guerre qui était présente dans les écrans de télévision durant la décennie 1970 est toujours omniprésente dans la mémoire collective. L'armée apparaît en jouet (*Small Soldiers*), en aigri (*Second Civil War*), en parano prêt à combattre (*The Burb's*), en image consommatrice (*Gremlins 2* avec Gizmo imitant Rambo). Sa politique est de montrer l'attitude des personnages archétypes de la société américaine, mais aussi les conséquences d'une méfiance constante dans une Amérique parano. Elle est omniprésente dans la banlieue de la société.

Il est possible d'étudier ce sujet avec d'autres axes comme la représentation du cinéma dans la filmographie de Joe Dante ou de s'orienter vers la représentation de la famille. Le sujet peut analyser des mises en parallèle avec d'autres cinéastes, comme Martin Scorsese, James Cameron, etc. Il est possible d'analyser la présence des symboles américains, comme le drapeau américain, dans le cinéma de Joe Dante. Cette omniprésence permet au cinéaste d'apporter du cynisme. Par ailleurs, étoffer cet aspect de l'humour dans sa mise en scène. Comment la musique tient une place importante dans ses films ? Evoquer le genre de la comédie plus que l'horreur, confronté réellement les deux genres par les choix de mises en scène.

⁵¹² D'ETAIS Jérôme & DEL VIGNA Alessandro, « Le futur est informe. Entretien avec Joe Dante », Ibidem, p.127

Bibliographie :

- ALTMAN Rick, *Film/genre*, British Film Institute, 1999.
- AMIEL Vincent & COUTE Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Klincksieck, 2003.
- ASTRUC Frédéric, *le cinéma des frères Coen*, Editions du Cerf, 2001.
- BASKAR Nil & KLINGER Gabe [dir.], *Joe Dante*, Columbia University Press, 2013.
- BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood moderne. Le temps des mutants*, Rouge Profond, 2013.
- BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood moderne. Le Temps des voyants*, Rouge Profond, 2011.
- BELTON John, *American cinema, american culture (2nd version)*, McGraw-Hill Companies, 2004.
- BENEZET E. & COURMONT B., *Hollywood Washington, comment l'Amérique fait son cinéma*, Armand Colin, 2007.
- BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain*, Masson, 1994.
- BOCCIA Luigi [dir.], *Joe Dante. Master of horror*, Weird Book, 2020.
- BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood, Tome 1*, Capricci, 2018.
- BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood, Tome 2*, Capricci, 2018.
- BONNARD Olivier & BOUSQUET Olivier, *Rendez-vous avec la peur. Le cinéma d'horreur de Nosferatur le vampire à Get Out*, Epa Eds, 2021.
- BORDWELL David, *The Way Hollywood tells it. Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, 2006.
- BOUINEAU Jean-Marc, *Le petit livre de Paul Verhoeven*, Spartorange, 1994.
- BOSSY Cyrille, *Steven Spielberg, un univers de jeux*, L'Harmattan, 1999.
- BRUNET François [dir.], *L'Amérique des images. Histoire et culture visuelles des Etats-Unis*, Hazan, 2013.
- CASTLE William, *Comment j'ai terrifié l'Amérique*, Capricci, 2015.
- CHAILLET Jean-Paul & VINCENT Elizabeth, « Francis Ford Coppola », Edilig, Cinégraphiques, 1984.
- CHEVALIER-CHANDEIGNE Olivia, *La Philosophie du cinéma d'horreur. Effroi, éthique et beauté*, Ellipses, 2014.

- COLLINS M. Robert, *Transforming America. Politics and culture during the Reagan Years*, Columbia University Press, 2009.
- CORMAN Roger, *Comment j'ai fait 100 films sans jamais perdre un centime*, Capricci, 2018.
- DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Gallimard, 2008.
- DENIEL Jacques & RAUGER Jean-François [dir], *Samuel Fuller. Le choc et la caresse*, Yellow Now, 2018
- DUBOIS Régis, *Hollywood. Cinéma et idéologie*, Sulliver, 2008.
- DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Presses Universitaires de France, 2006.
- FLINTROP Michael, JUNG Stefan & NEMITZ Heiko, *Joe Dante. Spielplatz der Anarchie*, Bertz+Fischer, 2014.
- FLYNN Charles & MCCARTHY Todd, *Kings of the Bs*, E.P. Dutton & Co.inc, 1975.
- GANZO Fernando [dir], *Jacques Tourneur*, Capricci, 2019.
- GARCIA Roger & EISENSCHITZ Bernard [dir.], *Frank Tashlin*, Editions Yellow Now/Festival international du film de Locarno, 1994.
- GIMELLO-MESPLOMB Frédéric [dir], *Le cinéma des années Reagan. Un modèle Hollywoodien ?*, Edition du Nouveau monde, 2007.
- GRAY Beverly, *Roger Corman. An unauthorized biography of the godfather of indie filmmaking*, AZ Ferris Publications, 2012.
- HANDLING Piers & VERONNEAU Pierre [Dir], *l'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, Cerf, 1990.
- HUMPHRIES Reynold, *The American horror film, an introduction*, Edinburgh University Press, 2002.
- KROHN Bill [dir.], *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Cahiers du cinéma – Festival de Locarno, 1999.
- LAFOND Frank, *Joe Dante : L'art du je(u)*, Rouge profond, 2011.
- LAFOND Frank, [dir.], *Les Monstres de Mayfield Place*, Carlotta Films, 2016.
- LAGIER Luc & THORET Jean-Baptiste, *Mythes et Masques : Les fantômes de John Carpenter*, Dreamland, 1998.
- LANDIS John, *Créatures fantastiques et monstres au cinéma*, Flammarion, 2012.

- LE MAITRE Barbara, *La Nuit des morts-vivants George A. Romero. Précis de recomposition*, Le Bord de l'eau, 2016.
- MORIN Edgar, *le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit, 1985.
- NARBONI Jean & SIMSOLO Noël, *Il était une fois... Samuel Fuller*, Ramsay, 1990.
- NOEL Carroll, *The philosophy of horror*, Taylor Francis, 1989.
- ODDOS Christian, *Le cinéma fantastique*, Guy Authier, 1977.
- PHILLIPS R. Kendall, *Projected Fears : Horror Films and American Culture*, Praeger, 2008.
- PILLING Jayne, *Cartoons and the Movies*, Dreamland, 1997.
- PITA Alvaro, *Joe Dante en el limite de la realidad : edicion revisada y ampliada*, Applehead Team, 2021.
- ROUYER Philippe, *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Le Cerf/Corlet, 1997.
- SAADA Nicolas, *15 ans de cinéma américain, 1979-1994 : rencontres avec Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Michael Cimino, John Carpenter, Joe Dante, Joel et Ethan Coen, Tim Burton*, Cahiers du cinéma, 1995.
- SALISBURY Martin, *Burton on Burton*, Faber & Faber Libri, 1998.
- SCHEFER Oliver, *Figures de l'errance et de l'exil. Cinéma, art et anthropologie*, Rouge profond, 2013.
- SCHICKEL Richard, *Steven Spielberg, Une rétrospective*, Editions de La Martinière, 2012.
- SCHNEIDER Jay Steven & SHAW Daniel, *Dark thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Scarecrow Press, 2003.
- SCORSESE Martin, *Mes plaisirs de cinéophile. Textes, entretiens, filmographie*, Cahiers du Cinéma, 1998.
- TAVERNIER Bertrand, *Amis américains : entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood*, Actes Sud, 2019.
- THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Cahiers du Cinéma, 2006.
- THORET Jean-Baptiste (dir), *Politique des zombies : l'Amérique selon Georges Romero*, Ellipses, 2007.
- TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, Gallimard, 1993.
- VALLAN D'AGNOLO Giulia, *John Landis*, M Press, 2008.

VAN RUYMBEKE Bertrand, *Histoire des Etats-Unis. De 1942 à nos jours*, Tallandier, 2018.

VINCENT Bernard [dir.], *Histoire des Etats-Unis*, Flammarion, 2016.

WALLER A. Gregory [dir.], *American horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, University of Illinois Press, 1987.

WEISHAAR R. Schuy, *Masters of Grotesque : The Cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, The Coen Brothers and David Lynch*, McFarland, 2012.

WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan & Beyond*, Columbia, 2012.

WOOD Robin, *Personal views : explorations in film*, Wayne State University Press, 2006.

Articles périodiques :

BATICLE Vincent, « A travers le petit écran : de la citation à la reprise – « Réalisation » des images télévisées dans le cinéma hollywoodien des années 80 et 90 », in *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent*, COLLECTIF, L'Harmattan, 2012, pp.202-203.

BATICLE Vincent, « Invasion of the Movie Snatchers – Expériences transfilmiques du cinéma cinéphile de Joe Dante », in *Les Cahiers du Littoral, L'Ecran-palimpseste*, I-N°12, 2011, pp. 317-329.

BERTHOMIEU Pierre, « Small Soldiers », in *Positif*, novembre 1998, n°453, p.57.

CAVE Frédéric, « *De Victor Hugo aux Tunes. A propos de l'œuvre de Joe Dante* », in *The Wild Bunch*, n°2, septembre 2010, pp.38-53.

CHUTE David, « Dante's inferno », in *Film Comment*, vol 20, n°3, mai-juin 1984, pp.22-27

DUPUY Julien, « Un adorable cauchemar. Gizmo, le mogwai de *Gremlins* », in *Rockyrama*, n33, décembre 2021, pp.49-54.

ELLIOTT Nicholas, « Le Lama ? C'est Chavez ! », in *Cahiers du Cinéma*, n°661, novembre 2010, pp.74-75.

ELLIS Kirk, « Chuck Jones, entre Bugs Bunny et Joe Dante », in *Cahiers du Cinéma*, septembre 1990, numéro 435, p.27.

ESPOSITO Gilles, « Un gremlin dans le système », in *Mad Movies*, n° 211, septembre 2008.

ESPOSITO Gilles, « John Sayles. Parole au raconteur », in *Mad Movies*, n353, octobre 2021, pp.72-81

DAHAN Yannick, « Joe Dante, de l'horreur anecdotique au drame universel », in *Positif*, juillet-août 1998, numéro 449-450, pp.125-126.

- D'ETAIS Jérôme & DEL VIGNA Alessandro, « Le futur est informe. Entretien avec Joe Dante », in *La Septième obsession*, numéro 23, juil/août 2019, p.126-127.
- FRODON Jean-Michel, « Au-delà de la « reconstruction » », in *Cahiers du Cinéma*, n°608, jan. 2006, p.62.
- FREGONESE Pierre-William, « Club Dorothy. Des Gremlins sauce Oz », in *Rockyrama*, n33, décembre 2021, pp.39-47.
- GAREL Alain, « Les Enfers de Dante », in *La Revue du cinéma*, n° 400, décembre 1984.
- GAREL Alain & GUERIF François, « Entretiens avec Joe Dante », in *La Revue du cinéma*, n° 400, décembre 1984.
- GIRAUD Cécile, « Joe au pays des merveilles », in *Cinéastes*, n°11, décembre 2003.
- GUEZENGAR Florent, « Lumière et grands gamins », in *Cahiers du Cinéma*, n733, mai 2017, pp.88-92.
- HENRY Michael, « Joe Dante, j'ai essayé de conserver ma faculté d'émerveillement », in *Positif*, juillet-août 1998, numéro 449-450, pp.127-135.
- KATSAHNIAS Iannis, « Gizmo », in *Cahiers du Cinéma*, n°435, 1990, pp.34-37.
- KATSAHNIAS Iannis, « Les nouvelles jeunesses situationnistes », in *Cahiers du Cinéma*, n°435, 1990, p.13.
- KROHN Bill, « Entretien avec Joe Dante », in *Cahiers du Cinéma*, septembre 1990, numéro 435, pp.24-26.
- KROHN Bill, « Entretien avec Joe Dante. Eviter de refaire les erreurs du passé » in *Cahiers du Cinéma*, juillet-août 2009, numéro 647, pp.13-16.
- KROHN Bill, « Histoires de producteurs », in *Cahiers du Cinéma*, septembre 1990, numéro 435, pp.28-32.
- KROHN Bill, « Joe Dante's American Apocalypse », in *Screening the Past*, n°13, 2001, consulté en ligne : <http://www.screeningthepast.com/issue-13-auteurism-2001/joe-dantes-american-apocalypse/>
- KROHN Bill, « La télévision des auteurs », in *Cahiers du cinéma*, numéro 463, janv. 1993, pp.8-9
- KROHN Bill, « La truculence du mal », in *Cahiers du Cinéma*, septembre 1990, numéro 435, pp.22-23.
- LARCHER Jérôme, « Il faut sauver les Gorgonites », in *Cahiers du Cinéma*, n°529, novembre 1998, pp.68-69.

LE FORESTIER Laurent, « Cinéma/Télévision, une fausse guerre territoriale. A propos de The Second Civil War (1997) de Joe Dante », in Cinergon, n°15, 2003, pp. 87-102.

LOFFICIER Jean-Marc & Randy, « Entretien avec Joe Dante », in L'Écran Fantastique, n°41/51/63, jan. et déc.1984 & 1985

MARINONE Isabelle, « La fleur à la caméra. Le cinéma fantastique et de science-fiction classique désarmé » in L'armée à l'écran, numéro 113, 2004.

MALAUSA Vincent, « Les zombies contre Bush », in Cahiers du Cinéma, n°608, janvier 2006, p.55.

MERANGER Thierry, « Rencontre : Joe Dante, FrankenJoe », in Cahiers du Cinéma, janvier 2012, numéro 674, pp.48-49.

MITCHELL Elvis, « Amazing Anthologies », in Film Comment, vol 21, n°110, pp.63-65.

PONCET Alexandre, « Joe Dante. L'heure du loup », in Mad Movies, n355, décembre 2021, pp.70-77.

SCHEFER Olivier, « Homecoming, répondre à l'appel », in La Furia Umana/11, 2011, consulté le : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/35-lfu-11/594-olivier-schefer-homecoming-repondre-a-l-appel>

TESSON Charles, « L'enfance de la mémoire. A propos de *La Vie est belle* », in Cahiers du Cinéma, n°529, novembre 1998, pp.46-48.

TESSON Charles, « L'enfance de la mémoire. A propos de *La Vie est belle* », in Cahiers du Cinéma, n°529, novembre 1998, pp.46-48.

TOULLEC Marc, « interview Joe Dante », in Mad Movies, n° 84, juillet 1993.

Ouvrages sur la politique américaine au cinéma :

GUIDO Laurent [dir.], *Les peurs d'Hollywood, phobies sociales dans le cinéma américain*, Éditions Antipodes, 2006.

LAFOND Frank [dir.], *Cauchemars américains, Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Éditions du Céfal, 2003.

WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, Columbia University Press, 2003.

Documentaires :

BERTRAND Thibaut & CLAVEL Benjamin, *Make horror great again !*, Otago, 2017.

DUBOIS Régis, *Violence, sexe, drogue et rock'n'roll : un voyage avec Joe Dante à travers le cinéma d'exploitation*, Cinéfilms13, 2013.

FULLER Samantha, *A Fuller Life*, Carlotta, 80 min, 2013.

FREYDT David, *Les Grands Réalisateur·s d'Hollywood. Alan Parker & Joe Dante. 4*, L'Harmattan & Prime Entertainment Group, 2017.

DANTE Joe, « Leçon de cinéma de Joe Dante | ARTE Cinéma », in YouTube, *ARTE Cinema*, 2017, 55min34.

DANTE Joe, « Joe Dante : Termite Terrace | Jamais Sur Vos écrans », in Youtube, *Créations originales – Forum des images*, 2016, 6min43.

HAMM Sam, *Vote ou crève* [DVD], commentaire audio, F.I.P, 2006.

MARTIN Perry, « La marche des morts. Une interview de Joe Dante », Anchor Bay Entertainment, Inc, 2006.

MICHAEL HENRY WILSON, « Paranoïa en fourmi vision ou le plaisir d'avoir peur. Entretien avec Joe Dante », [DVD], Allerton Films, Carlotta Films, 2011

PONCET Alexandre et PENSON Gilles, « Conversation avec Joe Dante et John Landis », [DVD], in *Le Complexe de Frankenstein*, Freneticarts, 2017.

PONCET Alexandre et PENSON Gilles, « Q&A avec Joe Dante, Gilles Penson et Alexandre Poncet », [DVD], in *Le Complexe de Frankenstein*, Freneticarts, 2017.

RAUGER Jean-François, « Joe Dante à la cinémathèque française », in France Inter, 2017.

SISKEL Gene & EBERT Roger, « *Siskel & Ebert on Saving Private Ryan* », 1998, consulté sur Youtube, le 25/02 <https://www.youtube.com/watch?v=UwnUW-Sc9KY>

VUILLAUME-TYLSKI Alexandre, « Les Génériques de Joe Dante – Blow Up – Arte », in YouTube, *Blow Up, l'actualité du cinéma (ou presque) – Arte*, 2022, 10min49.

WEINER A. David, « In search of darkness », CreatorVC Studios, 2019.

WOODWARD H. Frank, « Travailler avec un maître. Joe Dante », Anchor Bay Entertainment, Inc, 2006, 22min28