



HAL
open science

De Victor Hugo aux Tunes. A propos de l'œuvre de Joe Dante

Frédéric Cavé

► **To cite this version:**

Frédéric Cavé. De Victor Hugo aux Tunes. A propos de l'œuvre de Joe Dante. *The Wild Bunch*, 2010, 2. hal-03130642

HAL Id: hal-03130642

<https://hal.science/hal-03130642>

Submitted on 15 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“De Victor Hugo aux Tunes. À propos de l’œuvre de Joe Dante”

par Frédéric Cavé

Du cinéma de Joe Dante, il a été dit par ailleurs ses liens étroits avec le burlesque (et la cartoonisation cinématographique) d’un côté, et les tenants du cinéma horrifique de l’autre, sans tenter l’analyse de cette hybridation qui pourtant a trouvé un terrain fertile dans le champ de la littérature et du théâtre. Hors, le grotesque pris, comme le souligne Isabelle Ost, “dans un jeu entre subversion des règles et fondation de ses lois propres, invit[ant] dès lors à une réflexion sur la normativité dans tous les champs de la créativité -sociale, politique, artistique et autre”¹ demeure l’une des qualités les plus remarquables du travail du cinéaste.

Loin de cette proposition théorique, le grotesque se traduit en premier lieu par l’aspect volontiers risible, outré, des formes et des actions, conçu uniquement sous une image excessive, triviale ou grossière. D’autre part, il définit, dans le champ de l’histoire de l’art, l’ornement mural de figures imaginaires et monstrueuses, volontiers scabreuses, qui violentent depuis l’Antiquité l’iconographie vraisemblable et raisonnée, opposée à une *mimesis* pieuse. Il apparaît ainsi une dimension horrifique caractérisée par la défiguration (les peintures de Jérôme Bosch, Arcimboldo, certains croquis de De Vinci, par exemple...) dont Joe Dante, dans l’industrie du cinéma hollywoodien, serait l’un des plus dignes héritiers en opérant la synthèse de ces

¹ Isabelle Ost, *introduction*, dans Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde (dir.), *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, Publications des facultés universitaires Saint Louis, Bruxelles, 2004, p. 9.

² Ibid.

³ Victor Hugo, *Préface de Cromwell* (1827), œuvres complètes *critiques*, Robert Laffont, coll. *Bouquins*, 1985, p. 11. Dans la formulation d'Hugo, nous entendons par "âge précédent" le système classique hollywoodien.

⁴ Id.

distinctions (monstruosité ou comédie devient monstruosité et comédie) et la déployant dans ses films à succès comme dans ses œuvres plus confidentielles.

À la suite des recherches littéraires et théâtrales (sans compter celles de l'architecture et de l'histoire de l'art), cette étude souhaite "se penche[r] sur des œuvres qui font vivre cette dynamique quitte à en saisir en définitive qu'un grotesque propre à ce cas précis"².

À partir des années 1980, deux phénomènes vont concourir à l'arrivée du grotesque dans la comédie cinématographique. D'une part, la décennie sera à nouveau celle de l'hybridation explicite des genres, où l'on peut distinguer justement la "comédie horrifique", et d'autre part, sera celle de la panoplie cinématographique, c'est-à-dire, brièvement, de la réduction des héros et des histoires à un schéma de plus en plus ténu. Le film nous présente un héros reconnaissable à ses quelques accessoires, et les intrigues se resserrent considérablement dans leur seconde partie pour un duel en huis-clos (par exemple *Predator* de John Mc Tiernan en 1987, *Die Hard* toujours de Mc Tiernan en 1988, *Rambo I* de Ted Kotcheff en 1982, *Gremlins* de Joe Dante 1984, ...). Le grotesque montre avant tout sa face obscure et dégénératrice glissant du paisible à l'explosion. En parallèle du film d'action où la panoplie se déploie principalement, le grotesque investit plusieurs films de jeunes cinéastes par l'hypertrophie visuelle et sonore, l'excès, la démesure bouffonne, l'irréalité quotidienne, le factice (p.ex : *After Hours* de Martin Scorsese en 1985, *Mort sur le Grill* de Sam Raimi en 1987, *Arizona Junior* des Frères Coen en 1987, *Les Feebles* de Peter Jackson en 1988, *The 'Burbs* de Joe Dante en 1989, ...). La comédie horrifique des années 1980, en en recherchant la synthèse, "fait hardiment saillir toutes ces formes bizarres que l'âge précédent avait si timidement enveloppées de langes !" ³ Malgré son grain de

⁵ Id. folie, la comédie américaine passée avait jusque là proposé une normalisation idéologique que le genre tend à présent à critiquer : le grotesque y dévoile “ces myriades d’êtres intermédiaires que nous retrouvons tous vivants dans les traditions populaires du moyen âge. [...] C’est lui qui fait tourner dans l’ombre la ronde effrayante du sabbat, lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauve-souris⁴.” La comédie américaine avait exploré auparavant un monde idéal que ce soit pour la formation d’un couple, pour la romance ou pour l’explosion burlesque. L’humour compose désormais avec le démoniaque et joue sur l’ambiguïté de la raison (entre hyper-intelligence et bêtise) que traduit une esthétique de l’implosion.

Les films de Dante sont représentatifs de ce glissement : ils commencent dans un monde idéal (souligné par des extraits *La Vie est belle* de Frank Capra dans le premier opus de *Gremlins*, par exemple) et se concluent par l’arrivée du surnaturel dans une escalade burlesque, comme “si du monde idéal il passe au monde réel, il y déroule d’interminables parodies de l’humanité⁵.” Qu’il vienne à l’esprit les êtres hybrides et monstrueux facilement identifiables (*Piranhas*, *Hurllements*, *Gremlins*, *Small Soldiers*, ...) ou, de manière presque littérale, le dessin d’un mammoth esquissé sur un mur par Lawrence Woolsey, réalisateur de *B movies* dans la scène délicate de *Matinee* (*Panique sur Florida Beach*, 1993). Le réalisateur, interprété par John Goodman, est peut-être la quintessence du personnage grotesque accumulant et combinant les éléments disparates : le comique et le tragique, le rire et l’effroi, l’hyperbole et la litote, le corporel et le spirituel, le réel et le fantastique. Ces quelques termes renvoient à l’emploi du *grotesque* tel que l’envisage d’une manière théorique Victor Hugo dans sa *Préface de Cromwell* : “d’une part, il crée le difforme et l’horrible ; de l’autre, le comique et le bouffon.⁶” Sans déprécier les

⁶ Victor Hugo, op. cit., p. 10.

⁷ Les grotesques de la Renaissance sont composés souvent autour de gigantesques fontaines. La fin de *Gremlins* reprend ce motif.

⁸ Victor Hugo, op. cit., p. 13.

⁹ Si le cinéma est présent physiquement dans le premier opus, il est tout autant à la fin du second lorsque les Gremlins reprennent des comédies musicales de *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977) à *Dames* (Busby Berkeley et Ray Enright, 1934).

longs métrages antérieurs que sont *Piranhas* et *Hurlements*, c'est avec *Gremlins* que le cinéaste accède véritablement au grotesque, insistant sur la dimension satirique d'une représentation du Mal. Sur cette question, les deux opus proposent nombres de figures qui croisent involontairement sans doute la diversité du grotesque pictural. De la lutte de l'homme contre des forces diaboliques, représentées par des figures monstrueuses, de la torture des faibles par des instances démoniaques et ludiques au motif de la fontaine présent comme une des structures de la composition⁷. Le scénario du premier film est connu : à Kingston Falls, Billy Peltzer reçoit de la part de son père un mogwaï, prénommé Gizmo. La petite peluche fascine Billy malgré des contraintes d'entretien très strictes. À la suite d'une maladresse, Gizmo donne vie à une kyrielle de mogwaï d'emblée moins sympathique. Ces derniers mangent après minuit et se transforment en Gremlins, créatures hideuses et violentes. Leur chef, Stripe, se reproduit à son tour, créant ainsi une horde de Gremlins bien décidés à saccager la ville...

En plus de son aspect hideux, le Gremlin s'apparente au grotesque puisqu'il est également "une invasion, une irruption, un débordement ; c'est un torrent qui a rompu sa digue⁸." La formule d'Hugo est précise car elle témoigne de son attachement à un grotesque utopique : les Gremlins sont bien des irruptions lorsqu'ils sortent du corps de Gizmo, une invasion puisqu'ils se multiplient au contact de l'eau, un débordement puisqu'ils saccagent les biens et la morale (en l'occurrence la sainte fête de Noël dans le premier opus et l'idéologie capitaliste dans le second). En dernier lieu, ils sont incontrôlables puisqu'ils ne sont plus localisables. Tour à tour dans les rues, les maisons, les magasins, les bars... Chaque créature a son indépendance ce qui permet des explosions (et des gags) disséminées. Leur destruction se déroulera dans un espace fédérateur, le cinéma⁹. Plus le grotesque est circonscrit plus il se détruit. L'effet de groupe signe ici les arrêts de mort.

¹⁰ Textes et récits du Moyen-âge au caractère décousu, incohérent et absurde au contenu satirique.

¹¹ Jérôme Larmat, "Formes et fonctions des récits chez Rabelais", *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°30, 1978, pp. 58-59.

¹² Yannick Dahan, "Joe Dante, de l'horreur anecdotique au drame universel", *Positif*, n°449/450, juillet-août 1998, p. 125.

Bienvenue en fatrasie¹⁰

Contrairement au drame qui enchaîne les péripéties comme autant de fatalités, le grotesque se veut délié, adapté à chaque situation ne tenant compte ni de celle qui la précède ni de celle qui la suit. Malgré une structure narrative repérable et organisée, l'œuvre de Dante propose des récits qui "accueille[nt] presque tous les genres [...] sans préjugés ni exclusives. [Elle] se préoccupe peu de psychologie. [Elle] ne cherche donc pas à scruter l'âme des personnages. En revanche elle a besoin de structures extensibles pour héberger des textes de toutes natures¹¹." Les films cèdent à une juxtaposition d'éléments sans rapport et incongrus faisant parfois fi de la cohérence mais accordant à un discours libéral une place non négligeable. Joe Dante a toujours mis un point d'honneur à développer sous cette forme cinématographique un discours subversif. Yannick Dahan expose :

"L'horreur visuelle de ses premiers films fait place à une horreur des discours et des sentiments, horreur anecdotique, quotidienne, des gens confrontés à ce qu'ils ne connaissent pas, et qui se trouve aux antipodes des préoccupations de Spielberg. Joe Dante veut être libre de dire ce qu'il pense même si son opinion ne correspond pas aux injonctions hollywoodiennes¹²".

La plus belle scène des *Looney Tunes passent à l'action* peint littéralement cette idée. Au cours de leurs aventures, elles-même débridées voire sans queue ni tête, Daffy Duck et Bugs Bunny sont poursuivis par Elmer le chasseur dans les couloirs du Musée du Louvre. Afin de lui échapper, ils se glissent dans les toiles de maîtres se confondant au style et à la temporalité du tableau. Scène close sur elle-même, sans valeur pour la narration proprement dite, elle démontre le découpage saugrenu, le désir de la plus petite unité spatio-temporelle pour créer le gag. D'où, dans les films où interviennent des êtres hybrides, une construction scénaristique basée

sur le sketch (essentiellement *Gremlins 2* et *Les Looney Tunes...*). Le propre du grotesque est justement de déplacer l'action, qu'elle ne soit jamais véritablement localisée mais comprimée temporellement pour faire naître à l'échelle du film, voire de la situation, une cacophonie burlesque tentaculaire. Ici, elle se transmet en une séquence qui, sans logique apparente, dispose une succession de mondes parallèles (l'univers de chaque tableau). Cette scène se rapproche des fantaisies grotesques moyenâgeuses par le recours au désordre et au parasite mortifère au sein d'une unité picturale (ici les Toons tuent l'œuvre originale par leur jeu de cache-cache). "Les fantaisies grotesques [...] habitent les marges, mais elles envahissent parfois le centre. Où qu'on les regarde, elles occupent un terrain mal défini, elles perturbent la distribution en classes étanches. Les grotesques comme le grotesque, occupent un espace mixte, dans lequel les catégories rationnelles et les distinctions reçues se brouillent. Elles ne sont ni vraiment ceci, ni tout à fait cela, mais les deux à la fois, drôles et non-drôles, factices et contraignantes¹³ [...]". Ainsi, Bugs et Daffy à la fois personnages de dessin animés, personnages du monde *réel*, et personnages de tableaux, sont affaiblis dans *Persistence de la mémoire* de Salvador Dali (1931) ; Elmer le Chasseur reproduit *Le Cri* de Munch (1893) ; les danses des Folies Bergères peintes par Toulouse-Lautrec¹⁴ sont pastichées ; et *Un Dimanche à la Grande Jatte* de Seurat (1886) sert de dernier refuge. Mais ce dernier tableau pointilliste a transformé Elmer qui disparaît en pointillé pour clore la séquence. Scène débridée, elle démontre une position idéologiquement engagée vers une estimation des Tunes, à présent contenus dans des tableaux et côtoyant des œuvres estampillées, comme appartenant au monde de l'Art. Ce récit bouffon prend en compte une généalogie artistique, une égalisation d'un art *majeur* et d'un art *mineur* et démontre, s'il en était encore nécessaire, l'intégration de la marge au centre par Dante.

¹³ Michel Jeanneret, introduction aux *Songes drolatiques de Pantagruel*, Droz, Genève, 2004, p. 16.

¹⁴ Alessandra Zamperini achève son livre *Les Grotesques* (Citadelles & Mazenod, Paris, 2007) par une considération sur les tableaux de Toulouse-Lautrec.

Le grotesque a cette faculté de s'éloigner de son point de départ en traçant un trajet *a fortiori* destructeur, comme en témoignent les dessins lubriques du Moyen-âge qui accompagnent les textes chrétiens créant une ambiguïté dévastatrice quelque peu oubliée. Dans leur filiation burlesque, les films seraient, selon la belle expression de Jacqueline Nacache, "l'apologie du gâchis", puisqu'il s'agit de détruire ce que l'on aime le plus (le cinéma (*Gremlins*, *Matinee*), la maison de banlieue (*The 'Burbs*), le pays (*The Second Civil War*) ou ce qui n'a pas encore servi (ou en dysfonctionnement comme les inventions de Rand Peltzer dans *Gremlins*). La nouveauté, le High Tech, se trouvent broyés (le Home Cinema dans *The Second Civil War*) et abandonnés comme l'immeuble Clamp, héraut technologique à peine utilisé, devient le vaste champ de bataille de *Gremlins 2*. À cela peut s'ajouter bien sûr, la destruction du cinéma de *Matinee* qui double métaphoriquement l'issue possible de la crise des missiles de Cuba, instant où se déroule le film ; l'implosion de la vie privée et politique dans *The Second Civil War* et, en point d'achèvement, le démantèlement complexe de la machine commerciale qui devait porter *Small Soldiers*¹⁵. Dante pousse progressivement le vice et dépasse la position d'Isabelle Ost : "S'il détruit la représentation et déconstruit les formes figées, toutefois le processus de défiguration ne dérive jamais vers le chaos de l'informe, le vide absolu de l'image¹⁶", car s'il conserve une forme attractive de film commercial, il accentue, à l'intérieure de son œuvre, le processus de défiguration et trouve dans sa dernière réalisation en date (*La Guerre des sexes*) le vide absolu de l'image lorsque la neige d'une télévision envahit l'écran alors que la race humaine est anéantie. Progressivement le cinéma de Dante s'est déshumanisé.

¹⁵ Rappelons que le film était conçu comme le long métrage promotionnel de figurines pour la chaîne de fast-food Burger King. Le film fut finalement classé R-13 aux États-Unis parasitant la vente au public visé (les enfants de moins de dix ans).

¹⁶ Isabelle Ost, op.cit., p. 9.

Schizophrénies grotesques

Dans sa *Préface de Cromwell*, Victor Hugo justifie de manière péremptoire l'emploi de la configuration grotesque de la psychologie humaine qu'il scinde schématiquement en entités distinctes : "d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon¹⁷". C'est peut-être avec *Small Soldiers* que cette répartition est la plus nette chez Dante (*Piranhas* et *Hurlements* entrent également dans cette catégorie). D'un côté, les soldats du Squad d'élite menés par Chip Hazard (bouffons par leur esprit de sérieux, par les moyens déployés pour arriver à leurs fins) et de l'autre les gorgonites, dirigés par Archer, créatures hideuses mais sympathiques aspirant à un bonheur hédoniste¹⁸. Ces jouets sont pourvus de puces électroniques réservées à un usage militaire et raisonnent selon leur condition. Le Squad ne songe qu'à éliminer les gorgonites lorsque ceux-ci investissent discrètement des espaces de culture (internet, télévision...), enfermés dans la maison du garçon qui les a recueilli. D'une part, les fanatiques voulant poursuivre leur mission coûte que coûte, de l'autre un désir de survivance et reconnaissance. Le manichéisme de surface couvre une hybridation au cœur du système de représentation : le squad est composé de jouets humanoïdes puis de monstres quand bien même les Gorgonites sont monstrueux mais profondément sentimentaux (c'est-à-dire humains).

Rainer Grübel dépasse la pensée hugolienne pour saisir l'ambivalence grotesque : "En tant que catégorie esthétique, le grotesque n'est certainement pas le contraire du beau, mais plutôt une transgression de l'antinomie entre le beau et le laid vers l'union ambivalente du laid et du beau¹⁹." Parallèlement à *Small Soldiers* qui exploitait strictement la confrontation hugolienne, *Innerspace* (*L'Aventure intérieure*, 1987), film à intention commerciale évidente mais finalement peu

¹⁷ Victor Hugo, op. cit., p.

¹⁸ Il ne serait pas impossible de concevoir d'une manière provocatrice la seconde partie de *Small Soldiers* comme une évocation dégénérée de *Notre Dame de Paris*.

¹⁹ Rainer Grübel cité par Pierre Zima, *Critique littéraire et esthétique, les fondements esthétiques des théories de la littérature*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 146.

retenue, développe cette ambivalence grotesque depuis son schéma narratif jusqu'à la figuration expressive. Le film raconte la rencontre improbable de Tuck Pendelton, pilote hors-pair, alcoolique, et machiste, miniaturisé pour une expérience scientifique, et Jack Putter, modeste employé de supermarché hypocondriaque et éternel perdant. Suite à une effraction dans le laboratoire, Tuck se retrouve plongé dans le corps de Jack. L'intrigue se construit volontiers sur les contradictions d'intentions et d'actions des deux protagonistes. Si Tuck pense tout contrôler, Jack s'avère, à son contact, plus débrouillard que jamais (il se sort de situations inextricables, réussit à attirer les femmes, change de visage...). Le grotesque naît ici, en plus de la caricature et du cliché, de la schizophrénie en perpétuels mouvements. L'emprise est remplacée par un apport mutuel pour se délivrer des situations et des carcans dans lesquels les personnages ont été enfermés. Le grotesque a toujours eu cette fonction libératrice, pour l'essentiel perçue comme un défoulement, une *anti-pensée*. Joe Dante effectue le chemin inverse : le monstrueux, que les personnages souhaitent en permanence refouler, dégage en définitive une force vitale et constructive. Penser fait souvent changer de visage, comme ce Gremlin qui devient un intellectuel à lunettes dans *Gremlins 2*, ou Jack qui se transforme en Cow-Boy dans *Innerspace*, sans compter sur l'incroyable Woolsey, réalisateur minable qui s'habille comme Orson Welles et assume son film *Mant* !

Démésure grotesque

Contrairement au travail des Frères Coen qui joue ostensiblement sur le dépassement grotesque d'une situation sur les actants, celui de Joe Dante prend en compte leur démesure. L'allure débridée des personnages et des péripéties ne doit pas annihiler la réflexion. Même trompée, la conscience est toujours présente et l'aspect démoniaque

se détermine sur le fait que toute action est concertée, millimétrée et organisée. Que l'on en juge par les réunions interminables de *The Second Civil War* ou des *Looney Tunes*, ou par les lourds stratagèmes de *Gremlins 2*, *Innerspace* ou de *The 'Burbs*. Contrairement à l'imbécillité ordinaire, les films présentent l'incroyable gestation de la démesure, appuyant constamment le lieu et l'idéologie qui la sous-tendent : la surenchère technologique qui crée des jouets destructeurs (*Small Soldiers*), des fantômes enfantins (*Explorers*), de la démiurgie hallucinée de Lawrence Woolsey, de la paranoïa exacerbée des habitants de *The 'Burbs*... On découvre alors "une série ouverte de transformations, un monde encore malléable et peuplé de monstres. De part et d'autre, la barrière des espèces est transgressée, la vie se propage à travers des formes en mutation, la nature débridée invente des corps extravagants. La différence est moins dans l'esprit que dans le bestiaire²⁰." *De facto*, peu de films respectent le postulat hugolien. Les différences normatives s'estompent devant les comportements et la dichotomie grotesque s'avère réversible. Quelles différences doit-on faire entre les Gremlins et les Banlieusards, entre Lawrence Woolsey et Tuck Pendelton ? Les différences physiques n'atténuent pas l'esprit démesuré : "où qu'elle se produise, la catastrophe est spectaculaire. C'est l'irruption d'une petite cause ou d'une circonstance fortuite qui, de façon soudaine, provoque une disruption du cours des événements pour en modifier le sens et déployer l'énormité de ses effets²¹." On oublie parfois que cette démesure est avant tout celle du plaisir. Les personnages s'amusent de leur nouvelle condition. Le bonheur de devenir un héros lorsqu'on est un loser ou le plaisir du voyage surnaturel lorsqu'on est bon pilote (*Innerspace*) ; le plaisir de ne plus s'ennuyer (*The 'Burbs*) ; le plaisir de jouer en grandeur nature (*Explorers*)... Chez Dante, la démesure de la pensée puis des actions par rapport à une situation donnée se couple d'une imagerie cinéphile elle-aussi

²⁰ Michel Jeanneret, op.cit., pp. 21-22.

²¹ Michel Ribon, *Esthétique de la catastrophe*, Kimé, Paris, 1999.

disproportionnée, puisqu'elle emprunte parfois des images issues de cinéastes démiurges (tels Kubrick et Welles) ou de personnages apparentés (Frankenstein). Loin de toute forme d'exhibitionnisme culturel, ces images complètent les mondes fictionnels présentés : les cosses des Gremlins rappellent celles de *L'Invasion des profanateurs de sépultures* (Don Siegel, 1956) et sont littéralement associées au film de Frank Capra *The Hemo Magnificent*. Les *Small Soldiers* sont présentés comme des monolithes issus de *2001, Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968), ou des barbies sont désinhibées sous l'égide de *Frankenstein* (James Whale, 1933). Sans compter que la guerre éclate en présence de *The Fighting Seabees* (Edward Ludwig, 1944) dans *The Second Civil War*.

Le grotesque d'une fausse guerre territoriale

Chaque film propose un monde grotesque proche de la définition psychanalytique de Wolfgang Kayser : le grotesque est "un monde aliéné, un monde en proie aux forces démoniaques, la mise en forme du ça qui fait irruption dans notre monde"²². Le monde aliéné désigné par Kayser est tout aussi présent dans *The 'Burbs*, *Explorers*, *Gremlins 1 & 2*, *Matinee*, *The Second Civil War*, ou, loin de tout second degré, dans *La Guerre des sexes* dirigé par des personnages insensés, irresponsables, corrompus par leur ego et l'ambition (scientifique ou financière). Pour ces puissants, le monde est un laboratoire où toutes les expériences sont permises au détriment de la cohésion²³. L'anarchie ne se limite donc pas à l'apparition des monstres. Elle se répercute aussi sur l'action humaine (*Matinee*) et son idéologie (*Small Soldiers*, *The Second Civil War*). Contrairement à l'aspect quelque peu binaire des deux opus de *Gremlins* ou de *Small Soldiers*, l'esthétique de Dante traduit un au-delà du bien et du mal, dont le grotesque serait la forme appropriée.

²² Wolfgang Kayser, cité par Philippe Wellnitz, "Le grotesque littéraire - simple style ou genre à part entière ?", dans Isabelle Ost (dir.), op.cit., p. 16. Cette interprétation est en vigueur aujourd'hui comme en témoigne l'article de Charles Tesson « Le ça de Gizmo », dans Bill Krohn (dir.), *Joe Dante et les gremlins d'Hollywood*, Cahiers du cinéma / édition de l'étoile, Paris, 1999. Tesson inscrit les gremlins dans le stade oral-anal comme en témoigne le vocabulaire limité « Gizmo-caca, ... ». On peut y voir la continuité de visuels grotesques d'une représentation scatologique du Mal.

²³ Pas étonnant alors que les laboratoires soient des lieux récurrents chez Dante (*Gremlins*, *Explorers*, *Innerspace*, *Les Looney Tunes*, voire même dans une certaine mesure la chaîne de télévision NewsNet de *The Second Civil War*).

Les gravures du Moyen-âge déclinaient déjà cette idée : le fantôme du Mal débordait de son lieu (les enfers hypothétiques) pour investir le monde et agresser les hommes. La démesure monstrueuse du cinéma déteint sur le monde. Néanmoins, avant l'invasion barbare, les personnages sont des spectateurs. Joe Dante a toujours filmé le décalage spectatorial entre le plaisir du cinéma et la réalité. Dans *Gremlins*, les créatures s'extasient devant Blanche Neige, chantant à tue-tête la chanson des sept nains. L'innocence sur l'écran se transmet, l'espace d'un instant, dans la salle. Mais le caractère monstrueux refait surface et les Gremlins se jettent sur l'écran, le déchirent pour poursuivre sauvagement Billy et Kate passés en ombres chinoises. Dans *Matinee*, le modèle s'inverse : dans la salle, d'innocentes têtes blondes venues voir le dernier *B movie* de Lawrence Woolsey attendent avec impatience.

Dans une industrie hollywoodienne qui cible son public en fonction de son âge et de son intérêt, Dante propose une version décalée : les films pour adultes fascinent les enfants et les monstres excessifs sont toujours sensibles au charme d'un Disney, comme ils seront respectueux du présentateur déguisé en Dracula qui propose au téléspectateur des *B movies* ringards (*Gremlins 2*). Brutale attraction d'un genre et d'une nature, les monstres aiment les objets filmiques "désuets" et inoffensifs. Au contraire, les humains restent fascinés par la violence télévisuelle et en exagèrent la jouissance décérébrée (ou encore une fois démesurée). Dans *The Second Civil War*, un petit groupe de journalistes a installé, au milieu d'une plaine désertique, un magnifique Home Cinema sur lequel ils regardent, bière à la main, un film de guerre et l'un d'eux s'écrit : "John Wayne était quand même un sacré soldat". Dans *Small Soldiers*, une configuration analogue présente un père de famille qui déclare : "la seconde guerre

mondiale est ma guerre préférée” (peut-être parce qu’elle est elle-même grotesque et, encore une fois, délocalisée). Il serait fastidieux de reprendre point par point les rapports des personnages avec la télévision mais toujours est-il que les images montrées sont des images applicables dans la réalité à ceux qui les regardent. Gizmo se prendre pour Clark Gable ou Rambo (*Gremlins 1 & 2*), le film d’horreur fictif *Mant !* de Lawrence Woolsey (qui se prend pour Orson Welles et s’habille en Mister Arkadin) finit par créer une peur panique sur l’écran et dans la salle -qui n’est pas sans rappeler celle créée par l’émission radiophonique de Welles, *La Guerre des mondes*, en 1938. Effet de réversion d’autant plus marqué lorsque, dans *Gremlins 2*, un critique de cinéma commente la sortie en vidéo du premier film, c’est-à-dire *Gremlins*. Si la télévision entraîne des actes dans la diégèse, celle-ci investit le cinéma à son tour. L’étude de cet aspect mérite un développement à part²⁴ pour réfuter, une nouvelle fois, la proposition hugolienne des antagonistes grotesques (ici, la télévision serait bouffonne et le cinéma tragique). Ce que souligne le cinéma de Dante, ou sa participation à la télévision, c’est bien la propension des fantasmes télévisuels à devenir réalité.

²⁴ Laurent Le Forestier, “Cinéma / Télévision, une fausse guerre territoriale. À propos de *The Second Civil War (1997)* de Joe Dante”, *Cinergon*, n°15, 2003, pp. 87-102.

Constatation du gâchis

L’imbrication des images de différentes natures (cinéma et télévision / monstres et humains...) amène à la catastrophe. Si les films peuvent en un sens se faire “l’apologie du gâchis” par l’intervention burlesque des monstres, ils démontrent néanmoins une profonde désillusion. Loin de la leçon de vie hollywoodienne, la fin des films assume amèrement un constat d’échec. Toute la démesure a accouché d’une souris. Quand bien même ces fins peuvent décevoir lorsque le spectateur, dans sa *mimesis*, avoue lui aussi un “tout ça pour ça”, elles détonnent, en dernier lieu. Comme les morts-vivants d’*Homecoming*

revenus de la guerre afin de crier leur révolte du gâchis humain et financier engendré par une guerre réelle, tous les scénarios accusent le manque de maturité des demi-dieux capitalistes et belliqueux. Même *The 'Burbs*, farce *a priori* plus anodine, dont le retournement final n'esquive pas en définitive l'inconscience des protagonistes, délivre une constatation du gâchis. Ce n'est pas un désir de responsabilité (ce que prône en général le burlesque classique) qui engendre ici le gag mais la peur de l'autre et l'incivilité (*The 'Burbs*, *The Second Civil War*, *Gremlins*, *Small Soldiers*...). Le grotesque est l'émanation d'une foi désenchantée, perdue. En ce sens, les personnages sont de véritables losers. Les héros ne croient plus au pouvoir du réel ni à celui du cinéma comme des espaces de réconciliation.

La comparaison effectuée révèle une dimension entropique qui illustre au sein même du dispositif cinématographique l'idéologie de la société moderne. Les films sont composés d'êtres néfastes qui bousculent le rythme et l'organisation du monde précédemment réglé. Instable par nature, est néfaste celui qui agit, qui perturbe la quiétude originelle. "Au fas latin, s'oppose le nefas, qui comprend tout ce qui porte atteinte à l'ordonnance du monde"²⁵ exposait laconiquement Roger Caillois. L'être néfaste marginalisé du cinéma de genre classique se libère, investit le monde, et révèle alors l'incompétence ou la folie de ceux qui doivent rétablir l'ordre, comme les soldats de *Small Soldiers* qui finissent par devenir une horde destructrice.

Renouant avec les desseins allégoriques des grotesques moyenâgeuses, le grotesque exprimé par Joe Dante, conscient de la dimension engagée de son cinéma et de son statut au sein de l'industrie hollywoodienne, arrive à la fin du parcours bien dessiné par le cinéma américain : "la société, en effet, commence par chanter ce qu'elle rêve, puis

²⁵ Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, Gallimard, coll. "Idées", Paris, 1950, p.25.

²⁶ Victor Hugo, op. cit., p. 15.

raconte ce qu'elle fait, et enfin se met à peindre ce qu'elle pense²⁶". Les êtres grotesques sont par nature et par condition déraisonnables pour mettre toujours à mal un système sclérosé qu'il s'agit, après leur passage, de repenser. La posture de Joe Dante cinéaste ne fait pas exception à la règle puisque "conçu à l'origine comme un jeu frivole de la représentation, il a fini par devenir cette marge elle-même, attirant le centre de la représentation vers ses limites et sa propre dissolution²⁷."

²⁷ Isabelle Ost, op. cit., p. 10. Par "représentation" nous pourrions entendre le cinéma dominant de l'industrie hollywoodienne et dans le cas précis de Dante, son rapport avec les productions de Steven Spielberg. Voir Bill Krohn (dir.), *Joe Dante et les Gremlins d'Hollywood*, Cahiers du cinéma, Paris, 1999.