

Dossier
interactif

JOE DANTE

Panic sur Florida Beach



L'AVANT FILM

L'affiche	1
Une panique de comédie	
Réalisateur & Genèse	2
Joe Dante, cinéophile engagé	

LE FILM

Analyse du scénario	5
En attendant la bombe !	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
Inquiétude, angoisse, peur	
Mise en scène & Signification	10
Tous spectateurs	
Analyse d'une séquence	14
Cinéma, science et fiction	
Bande-son	16
À quatre temps	

AUTOUR DU FILM

Le film de série B	17
La salle de cinéma... au cinéma	18
Le film dans le film	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.transmettrelecinema.com
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E. BY ESTIMPRIM
ZA de la Craye – 25 110 Autechaux

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75 010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2015

SYNOPSIS

En octobre 1962 à Key West, petite île du bout de la Floride, la population se sent menacée par des missiles nucléaires que l'Union soviétique a installés à Cuba, à moins de 150 kilomètres. La famille Loomis (Gene, son petit frère Dennis et leur mère Anne) est particulièrement inquiète car le père militaire est en mission sur un bateau qui participe au blocus de Cuba, riposte décidée par le président Kennedy.

Durant ces journées préoccupantes, les *teenagers* de Key West continuent à vaquer à leurs occupations scolaires ou sentimentales. Gene, qui s'intéresse beaucoup aux films d'épouvante, attend avec impatience que soit projeté en fin de semaine le film *Mant !*, d'un certain Lawrence Woolsey. Celui-ci a annoncé sa présence lors de cette séance qu'il entend agrémenter de gadgets explosifs au cœur même de la salle. Accompagné de son assistante Ruth, il vient organiser lui-même à Key West la publicité autour de son film. Il rencontre Gene et le prend en sympathie.

Tandis que la foule panique sous la menace de la guerre et dévalise un supermarché, deux jeunes couples se forment : Stan (le copain de Gene) et Sherry, et Gene et Sandra, jeune progressiste qui conteste les idées dominantes de l'Amérique. La relation entre Stan et Sherry est perturbée par Harvey, un petit voyou plus âgé et jaloux avec lequel Sherry a eu une expérience.

La plupart des protagonistes sont réunis le samedi après-midi dans cette salle de cinéma pour la séance de *Mant !*. Harvey (embauché pour actionner la machine à gadgets et se déguiser en fourmi) surprend Sherry et Stan qui s'embrassent : il devient violent. Au terme d'une poursuite derrière Harvey qui veut attraper Stan, Gene et Sandra sont coincés dans l'abri antiatomique d'Howard le directeur de la salle, croyant que la bombe a explosé et a tout détruit. Woolsey les délivre et les rend à la réalité du monde : le drame n'a pas eu lieu, Américains et Soviétiques ont trouvé un accord, mais le balcon du cinéma s'écroule en risquant d'entraîner Dennis dans la chute ! Gene parvient à le sauver.

Gene et Woolsey se séparent : le garçon attend le retour de son père, le cinéaste reprend la route avec Ruth et de nouveaux projets. Chacun, à sa manière, a évolué.

L'AFFICHE

Une panique de comédie

L'esthétique générale de l'affiche, très rétro, renvoie plus aux années 1960 et même avant, qu'à 1992, année de tournage : portrait de l'acteur, graphisme du titre. Dans un cadre chargé, des couleurs outrancières sautent aux yeux : le rouge très vif du titre français et en particulier le mot « PANIC », le fond bleu du ciel, très soutenu, le visage lumineux de John Goodman et le jaune du sous-titre « EN VROMBIRAMA » qui semble s'échapper de sa main comme par magie.

Le titre barre le cadre à l'horizontale et sépare (ou réunit) deux univers. Cela suggère un « monde d'en haut », où l'espace est occupé de façon très large par un champignon atomique dont le dessin stylisé pourrait presque évoquer une soucoupe volante (science-fiction), par l'énorme visage de John Goodman et son sourire, et au milieu, donnant presque l'impression d'une image en 3D la tête d'une fourmi géante croquant le « N » du titre.

Ce monde d'en haut est celui de la fabrique de la « panique », comme si le champignon-soucoupe, l'homme démiurge et sa créature monstrueuse, mais aussi ce détail de l'avion de guerre sur la droite, formaient un tout destiné à semer la peur et l'angoisse. Le sourire cependant de John Goodman, à la fois carnassier et jovial, montre qu'il s'agit bien d'une peur fabriquée : le monstre est une fiction, on sait bien que ça n'existe pas, seule l'illusion du cinéma vendue par un bateleur peut le rendre un instant réel. C'est de la panique de comédie !

La panique tombe donc, comme la suite du titre, sur le « monde d'en bas », qui commence avec la deuxième partie du titre, « Florida Beach », dont les mots forment le haut de la façade d'un cinéma. Cette partie de l'affiche est beaucoup plus pleine, elle grouille d'une foule qui s'agite devant le cinéma, mais on imagine qu'un film d'horreur avec une fourmi géante ne ferait pas fuir ainsi les spectateurs dans la rue à toutes jambes (en bas à droite) ! On peut imaginer que l'effroi vient d'ailleurs, de ce champignon-soucoupe qui chapeaute l'affiche. Pourtant, en premier plan et au milieu, près d'une affiche du



film *Mant !* (avec « Terror » inscrit dessus, allusion directe au film), un jeune couple d'adolescents s'embrasse sans s'affoler, ce qui peut signifier que tout va bien à ce moment-là (ou que tout finira bien !).

Après vision du film, on s'aperçoit en effet que tout est clair dans cette affiche. Elle accumule un grand nombre de détails : à gauche en premier plan l'allusion à Harvey qui se fait gronder par le faux puritain et, derrière, un garçon qui lit comme Gene au collège ; la guérite jaune du cinéma ; à droite un bout de la voiture de Woolsey... Son inspiration est donc autant descriptive que suggestive, jusqu'aux pattes de la fourmi géante qui encadrent la façade du cinéma comme celles en carton-pâte dans le film. On constate que l'affiche déroule un peu le scénario, mélange de peur fictionnelle, de peur du réel, de comédie et de happy end !

PISTES DE TRAVAIL

- Noter l'hommage aux affiches des films fantastiques des années 1950 : choix du dessin, des couleurs, de la police de caractères, exagération des proportions, etc. On pourra comparer avec plusieurs exemples de la production américaine de la période, notamment les films de Jack Arnold.
- Analyser la mise en abyme que propose l'affiche. S'agit-il du film de Joe Dante ou celui de Lawrence Woolsey ? L'indication « En Vrombirama », pointée par la main géante de Woolsey, nous induit en erreur. Tout comme le panneau publicitaire qui présente une affiche... de *Mant !*.
- Observer l'axe vertical de l'image. Le baiser des deux amoureux, situés en bas au centre, dessine une ligne de force centrale accentuée par le pied du champignon nucléaire, la tête de la fourmi géante et la façade du cinéma.

RÉALISATEUR GENÈSE

Joe Dante, cinéphile engagé

Filmographie

- 1966 à
- 1975 *The Movie Orgy* (coréalisé avec Jon Davison)
- 1976 *Hollywood Boulevard* (coréalisé avec Allan Arkush)
- 1978 *Piranhas (Piranha)*
- 1981 *Hurlements (The Howling)*
- 1983 *Twiling Zone the Movie (La Quatrième Dimension, troisième segment)*
- 1984 *Gremlins*
- 1985 *Explorers*
- 1987 *L'Aventure intérieure (Innerspace)*
- 1987 *Cheesburger Film Sandwich* (segment : *Amazon Women on the Moon*)
- 1989 *Les Banlieusards (The'Burbs)*
- 1990 *Gremlins 2, la nouvelle génération (Gremlins 2 The New Batch)*
- 1993 *Panic sur Florida Beach (Matinee)*
- 1994 *Runaway Daughters* (TV)
- 1997 *The Osiris Chronicles* (TV)
- 1998 *The Second Civil War* (TV)
- 1998 *Small Soldiers*
- 2003 *Les Looney Tunes passent à l'action (Looney Tunes : Back in Action)*
- 2005 *Vote ou crève (Homecoming) (Masters Of Horror, saison 1, épisode 6)* (TV)
- 2006 *The Screwfly Solution (La guerre des sexes) (Masters Of Horror, saison 2, épisode 7)* (TV)
- 2006 *Trapped Ashes* (segment : *Wraparound*)
- 2009 *The Hole*
- 2013 *Paris, I'll Kill You* (segment)
- 2014 *Burying the Ex*



Fils d'un golfeur professionnel, Joe Dante est né le 28 novembre 1946 dans l'État du New Jersey, à Morristown, petite ville située à une cinquantaine de kilomètres à l'ouest de New York. Sa carrière est imprégnée de son attachement à la référence cinématographique, de sa volonté de divertir, mais aussi, à l'occasion, de ses convictions politiques, sociales ou « sociétales ».

Enfance et formation

L'enfance de Joe Dante est marquée par le dessin animé, le fantastique et l'épouvante (fantômes, monstres et loups-garous), et la bande dessinée. Ses premiers films (*Peter Pan* et *Blanche Neige* de Walt Disney), il les a vus avec son oncle, avant qu'un changement de domicile tout près d'une salle de cinéma n'amène le garçon à la fréquenter de sa propre initiative lors des « matinées » (après-midi) du samedi. « Toutes les semaines, j'allais y regarder dix *cartoons* et deux films, des westerns... On était plein de gamins, c'était un plaisir collectif... J'ai vu les Marx Brothers, *Une nuit à l'Opéra*, avec des gens qui riaient si fort qu'ils devaient sortir de la salle. »¹ Il voit aussi et surtout *Le Météore de la nuit* de Jack Arnold (1953) en 3D. Et aussi : « *Hellzapoppin* (H.C. Potter, 1941) m'a fortement influencé : dans les moments de panique, les acteurs parlent à la caméra, arrêtent la projection, transgressent leur place. »²

Toute son œuvre demeurera attachée à cette époque de découverte. Dès son premier film réalisé avec Jon Davison et d'autres amis étudiants à partir de 1966 (le projet évoluera jusqu'en 1975), Joe Dante s'attache à la citation et à la référence. *The Movie Orgy* « était un projet de style Frankenstein pour lequel nous compilions depuis quelques années des morceaux d'autres films... »¹ Joe Dante et Davison (qui travaille alors pour la compagnie New World Pictures de Roger Corman) projettent les sept heures de leur film sur les campus et c'est un succès. Pendant cette période, en 1968, Joe Dante (qui dès 1962, lors de ses études au Philadelphia College of Art, a écrit des textes critiques pour le fanzine *Castle of Frankenstein*) crée la revue *Film Bulletin*. Il a aussi été très tôt un lecteur assidu de *Mad*, un magazine de la contre-culture très critique envers la politique et la culture.

Il intègre en 1973 l'écurie de Roger Corman, producteur et cinéaste prolifique avec lequel ont débuté Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Monte Hellman ou Irvin Kershner. Il commence par monter des bandes-annonces et retrouve un jeune mouvement (Paul Bartel, Jonathan Demme, Steve Carter ou Jonathan Kaplan) motivé par

la modernisation du cinéma de série B. Sous la coupe de Corman, il s'agit de faire des films commerciaux rythmés et bourrés de références cinématographiques, mais bon marché et qui prétendent appartenir au cinéma d'auteur.



Piranhas



Gremlins. Joe Dante et sa créature imaginaire.

Jusqu'à un éphémère apogée : Gremlins

D'abord monteur pour Steve Carver, Anthony Page et sur le premier film de Ron Howard (*Lâchez les bolides – Grand Theft Auto*, 1977), acteur dans *Cannonball* de Paul Bartel (1976), il propose à Corman, avec des copains, de tourner en dix jours, avec l'équivalent de 15 000 euros. Et c'est *Hollywood Boulevard* (1976), parodie autoréférentielle de la production même de New World, dont il assure le montage. Puis, avec un budget de 600 000 dollars pour 24 jours de tournage, il réalise et monte *Piranhas* (1978, scénario de John Sayles) qui doit

beaucoup aux *Dents de la mer* de Steven Spielberg, en beaucoup moins coûteux et très ancré dans le style série B. Ces poissons carnivores modifiés pour résister à l'eau froide terrifient les baigneurs d'une rivière des États-Unis dans des scènes sanglantes qui vont crescendo. Meilleur résultat financier de l'histoire de New World, le film a pu sortir grâce au soutien de Spielberg, dont les producteurs ne voulaient pas de concurrence avec *Les Dents de la mer 2* réalisé par Jeannot Szwarc ! Joe Dante quitte New World pour tourner *Hurlements* (1981, coscénariste John Sayles) et actualise le thème des loups-garous. « Pour les loups-garous de mon film, nous avons copié des dessins du XVII^e siècle. »³ « Au moment où je tournais la scène de transformation en loup-garou, je me rappelais la séquence de Pinocchio se transformant en âne : c'est atroce, c'est une horreur ! »⁴

Pour Spielberg qui l'a en sympathie, Joe Dante tourne en 1983 un épisode de *La Quatrième dimension* « inspiré des dessins animés de Tex Avery »⁵, et c'est la gloire mondiale avec *Gremlins*⁶ en 1984 (3 692 532 spectateurs en France), où les références à ses films préférés sont innombrables : *La Vie est belle* de Capra (1946), *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming (1939), *L'Invasion des profanateurs de sépulture* de Don Siegel (1956), ou encore *La Prisonnière du désert* de Ford (1956). Il ne connaîtra plus jamais une telle gloire. Car *Explorers* (1985), où il est plus ou moins lâché par son producteur, est un échec cuisant. Il y fait référence aux films de science-fiction des années 1950 (on y voit notamment un extrait de *La Guerre des mondes* de Byron Haskin, 1953). Trois ados (dont Ethan Hawke et River Phoenix) partent dans un vaisseau spatial et rencontrent deux extraterrestres dont la rencontre se veut à l'opposé de celles, si « soft », décrites par Spielberg (*E.T.*) ou Ron Howard (*Cocoon*, 1985).

L'Aventure intérieure (1987, produit par Spielberg, mais loin des recettes de *Gremlins*), est un voyage dans le corps humain grâce à un procédé de miniaturisation (tel le *Voyage fantastique* de Richard Fleischer, 1966). *Les Banlieusards* (1989), satire des rapports de voisinage dans le décor stéréotypé d'une banlieue américaine, est un terrible échec. On y note la visible référence à *Fenêtre sur cour* (Hitchcock, 1953) à travers le comportement voyeur de Tom Hanks, et une vision féroce de l'Amérique. En 1990, tourné à la demande de Spielberg qui détestera le film, *Gremlins 2 : La Nouvelle Génération* ne permet pas à Joe Dante de redécoller (si ses 2 391 391 entrées en font un succès français, c'est globalement un échec pour la production).

Panic sur Florida Beach

Dès avant le tournage de ce *Gremlins 2*, son scénariste Charles Haas, à partir d'un texte de Jerico Stone qui avait pour cadre la mort d'un cinéma de quartier sur fond de film de vampires, avait proposé à Joe Dante un scénario. Le contexte était celui de la crise des missiles de 1962 et le personnage principal était inspiré de William Castle (cf. Série B, p. 17). Le projet plut à Dante, qui se projeta aussitôt dans cette époque avec nostalgie. Le problème fut de trouver une production, et c'est pour cela que *Gremlins 2* passa avant *Matinee*. Dante et Haas tentèrent de séduire la Warner en proposant même, dans un premier temps, un autre scénario à la gloire des animateurs de la compagnie ! Mais Dante finit par convaincre les studios Universal. C'est un film dans lequel Dante rassemble les souvenirs de son enfance. Le personnage de Dennis est inspiré de son propre petit frère. Le cinéaste tourne d'abord en court métrage le film *Mant !*. Cela séduit John Goodman qui est censé en être le cinéaste-producteur dans le générique, puis dans *Matinee*.

Dante, soucieux du détail, va placer dans le film des objets d'époque lui ayant appartenu, notamment les revues *Monsters* qu'il collectionnait. Le film, tourné à Key West, à Cocoa Beach et dans les studios Universal d'Orlando (Floride), a bénéficié d'un budget modeste de 13 millions de dollars, mais les recettes mondiales ne dépasseront pas 10 millions de dollars : ce nouvel échec commercial, pour ce grand film de et sur le cinéma (et aujourd'hui réhabilité), va casser la carrière de Joe Dante.

Le phœnix de la série B

Il reste près de cinq ans sans tourner, ne cesse de plonger puis de renaître, un peu seulement. « Un lutin décalé, mal à sa place dans une économie américaine qu'il échographie depuis vingt-cinq ans... »² *The Second civil War* (1997) est un téléfilm, où il projette une catastrophe atomique entre l'Inde et le Pakistan dans le cours du XXI^e siècle : le gouverneur raciste de l'Idaho s'oppose à la venue d'enfants pakistanais. « Si ça n'est pas à l'écran, ça n'arrive pas ! », entend-on tandis qu'un gamin regarde sur son écran TV un film de guerre avec John Wayne... Un adulte doit lui indiquer que John Wayne, c'est du cinéma ! Puis *Small Soldiers* (1998), à la violence souvent mal comprise alors qu'elle visait à dénoncer le militarisme, ne suffit pas à relancer Dante, il a de plus en plus de mal à tourner, comme s'il avait perdu son enthousiasme. Il réalise encore *Les Looney Tunes passent à l'action* (2003), inspiré par les personnages de cartoons Bugs Bunny et Daffy. En 2005, le téléfilm *Vote ou Crève* est « une attaque en règle contre l'administration Bush et les médias américains. »⁷ Les soldats morts en Irak reviennent en zombies pour accomplir une dernière mission avant de mourir vraiment : voter contre Bush ! Joe Dante se fait alors plus rare : *The Hole 3D* (2009, sortie française seulement en DVD) renouvelle un thème classique du fantastique : dans la cave d'une maison, derrière une trappe, se trouve un trou apparemment sans fond. Il sort encore de son linéaire hollywoodien avec *Burying the Ex* (2014, DVD seulement), où l'ex-petite amie d'un jeune homme, tuée dans un accident, ressort de la tombe.

Pour le grand public peu cinéophile, son nom n'évoque plus aujourd'hui que *Gremlins*, dont un troisième volet devrait se faire sans lui. Un peu aigri, Joe Dante ? Peut-être. Ne disait-il pas déjà en 1999 : « Ma position actuelle à Hollywood est délicate. Il est de plus en plus difficile d'y développer un projet... Il est plus simple de répondre à une commande. C'est pourquoi les studios engagent de plus en plus de jeunes réalisateurs : ils créent moins de problèmes. Un jeune Dante ne pose pas de questions. Il obéit. »²

- 1) *Sofilm*, mars 2014, propos recueillis par Brieux Férot.
- 2) *Liberation* du 7/8 août 1999, article/entretien de Philippe Azoury.
- 3) *Joe Dante fasciné par les loups-garous*, in *France-Soir* du 22 janvier 1981, propos recueillis par Monique Pantel.
- 4) *Liberation* du 3 septembre 1984, propos recueillis par Louis Skorecki.
- 5) *Starfix*, décembre 1984, propos recueillis par François Cognard, Christophe Gans et Felix Glass.
- 6) Cf. Dossier « Collège au cinéma » n° 161 par Guillemette Odicino, décembre 2007.
- 7) *Le Monde* du 3 février 2006, article d'Isabelle Regnier.



The Hole 3D

Acteurs

John Goodman

Si John Goodman n'est pas une star, il est un personnage, une figure du cinéma américain qui trimballe depuis 1983, année où il décroche un petit rôle dans *Un flic aux troussees* (*Eddie Macon's Run*, de Jeff Kanew), une compulsiion hors du commun (d'une taille de 1,88 m, il aurait pesé jusqu'à 180 kg). Né dans la banlieue de Saint-Louis (Missouri) le 20 juin 1952, il s'initie d'abord au théâtre dans son université locale puis commence à jouer à New York. Il obtient son premier grand rôle au cinéma dans *True Stories* (1986), film musical de David Byrne qui est un échec, et l'année suivante, son important second rôle dans *Arizona Junior* (*Raising Arizona* de Joel et Ethan Coen) l'amènera au rôle le plus marquant de sa carrière dans *The Big Lebowski* (1998) des mêmes frères Coen, avec lesquels il tourne aussi dans *Barton Fink* (1991), *Le Grand Saut* (*The Hudsucker Proxy*, 1994), *O'Brother* (2000),

Inside Llewyn Davis (2013). Parmi les plus de 80 films auxquels il a pris part, il faut rappeler *La Famille Pierrafeu* (*The Flintstone*, Brian Levant, 1994), *À tombeau ouvert* (*Bringing Out The Dead*, Martin Scorsese, 1999), *Dans la brume électrique* (Bertrand Tavernier, 2009), *Argo* (Ben Affleck, 2012), *Trumbo* (Jay Roach, 2015). Dans *Panic*, il offre au personnage de Woolsey toute sa truculence, sa rondeur, sa faconde et son talent de comédien..

Cathy Moriarty

Née le 29 novembre 1960 à New York, Cathy Moriarty incarne, en 1980 dans *Raging Bull* de Martin Scorsese, Vickie Taylor La Motta, épouse du boxeur Jake La Motta qu'interprète Robert DeNiro dans un des grands moments de sa carrière. Elle est apparue depuis lors dans près d'une quarantaine de films, sans compter ses rôles pour la télévision..

John Sayles

Né le 28 septembre 1950 à Shenectady, dans l'état de New York. Membre de l'écurie de Roger Corman tout comme Joe Dante avec lequel il a coopéré pour plusieurs films, lui-même réalisateur de films indépendants (*Lone Star*, 1996), il interprète ici Bob, le faux représentant de l'association puritaine de parents d'élèves qui conteste le contenu et le genre des films de Woolsey.

Naomi Watts

Née le 28 septembre 1968 à Shoreham (Angleterre), elle n'a joué que dans trois films sans importance et elle est quasi inconnue à l'époque de *Panic*, où elle ne fait qu'une brève apparition à l'intérieur du film dans le film qui met en scène un caddie magique (séq. 12). Elle n'est vraiment révélée au grand public international qu'en 2001 : avec son rôle dans *Mulholland Drive* de David Lynch.



ANALYSE DU SCÉNARIO

En attendant la bombe !



Faire avancer ensemble plusieurs registres de dramaturgies en les imbriquant l'une dans l'autre est la caractéristique du scénario de *Panic sur Florida Beach*. Cela implique de jouer avec une multitude de péripéties souvent concomitantes et venant se rattacher à l'un de ces registres, que l'on peut ramener à trois axes forts qui nourrissent le récit et ne cessent de monter en puissance.

Le contexte inquiétant de la crise des missiles

Alors qu'une bande-annonce vient de montrer Lawrence Woolsey évoquer la terreur atomique à l'écran dans un parallèle avec la terreur au cinéma (l'atome générateur de mutations), Gene et Dennis sont plongés dans la réalité de la base militaire où ils habitent (séq. 1). Rentrés chez eux, ils découvrent avec leur mère, en direct sur l'écran de télévision, l'allocution du président Kennedy annonçant la présence de missiles soviétiques à Cuba et la riposte de blocus qu'il a ordonnée (2). Leur père est en mission, et leur inquiétude les suit jusque dans leur chambre (3). Pour Woolsey, qui arrive à Key West avec son assistante Ruth, cette situation génératrice de peur ne peut que servir le film qu'il est venu projeter (4). Au collège (5 à 8), les élèves parlent du conflit, certains vont vers Gene dont le père est en première ligne. Cela préoccupe assez Gene pour que, accompagné de Stan, il aille vers le bord de mer où sont postés avions et véhicules militaires et où les soldats leur conseillent de rentrer chez eux (10). Sur le retour, ils dépassent un supermarché dévalisé par la foule paniquée (11, et première justification du titre français !).

Ce contexte de la crise du monde réel, Woolsey s'en sert pour minimiser la peur qui nourrit ses films : « *Est-ce plus terrible que le monde que nous vivons ?* » (12). Plus tard, avant la projection de son film, il dira : « *Où est-on en sécurité aujourd'hui ?* » (26). Cette inquiétude resurgit avec Howard, le directeur du cinéma : peut-on remplir la salle avec la crise des missiles ? (17). Puis on le voit faire des essais dans son abri antiatomique (23). La peur du réel vient hanter la famille de Gene jusque dans la nuit : Gene fait un cauchemar tandis que sa mère pleure devant un film où la famille est réunie (22). L'angoisse de la guerre grandit pour Howard qui de plus en plus délaisse son travail, happé par son souci de sécurité (27, 29, 30, 31, 32). La fin de ce premier axe s'achève avec la résolution de la crise (38, 39).

La projection de *Mant* !

Déjà dans *Hollywood Boulevard* (1976), il y avait un personnage de producteur qui faisait des films avec des bouts de ficelle (ce qui avait plu à Corman !). Woolsey annonce dès le générique (séq. 1) le film qu'il va projeter dans la salle de Key West.



Il faut attendre les teenagers bavardant au réfectoire du collège pour que *Mant !* soit à nouveau évoqué (7), avant que l'on soit vraiment mis en présence de la projection à venir devant le cinéma *The Strand* : affiche du film, discussion provoquée par de faux représentants des ligues de vertu et arrivée de Woolsey en bateleur de son film (12). Plus tard, il explique au personnel comment il va organiser l'effet de terreur dans la salle et engage pour cela Harvey le petit voyou (21). Le jour de la projection, le public fait la queue pour entrer et le cinéma se détermine comme lieu de dénouement de tous les enjeux par la présence progressive de tous les acteurs (23 à 38) qui vont aussi y régler leurs intrigues privées. Durant cette période, le titre du film réclamé par le public apparaît enfin sur l'écran (26), puis le déroulé de *Mant !* lui-même fait découvrir le quatuor de base de son scénario : l'homme devenu monstre, sa femme, le dentiste, le docteur spécialiste des radiations (27, avec aussi l'effet que le film a sur le public). Le monstre grandit et le public crie (28). Puis il faut éradiquer le monstre lancé dans les rues (30) tandis que la projection est rattrapée par le contexte réel : en 36, on parle carrément de lancer une bombe atomique sur Chicago pour se débarrasser du monstre, mais le dentiste est lui-même contaminé et devient fourmi ! Woolsey doit faire avancer son film jusqu'à l'image d'une explosion nucléaire pour que les gens quittent la salle (36) où le balcon va s'écrouler.

Les relations entre personnages

Elles mêlent les relations sentimentales entre ados, les relations familiales, les relations professionnelles, les relations à l'intérieur de la fiction *Mant !*, tout cela avançant aussi en s'imbriquant dans les autres axes du scénario. La famille américaine est discrète, mais assez présente pour exister sociologiquement. La « famille modèle » de Gene, trio avec père momentanément absent au service du pays, et relations fraternelles à la fois protectrices et dominatrices (en 1, 2, 3, 22, 33, 34, 37), s'oppose à celle de Sandra impliquée dans des valeurs progressistes (12, 24). Woolsey et Ruth évoluent de la rupture professionnelle (4) à une complicité de la dernière chance (18,

24, 27, 36) et au projet d'un mariage tardif (39). De la famille de Sherry, on ne sait que son rapport de force avec son petit frère cafteur, déjà macho à travers le pouvoir du chantage (19, 24). Surtout, les couples de teenagers se forment et progressent : Sherry et Stan en butte à la jalousie d'Harvey (8, 14, 16, 19, 24, 30, 36, 37), Gene et Sandra de leur première rencontre où ils se parlent (15) à leur deuxième où elle lui sourit (24). Puis ils sont assis côte à côte lors de la projection de *Mant !* (26) et le rapprochement se fait quand ils sont enfermés tous les deux dans l'abri antiatomique et envisagent le futur (32), lequel se dénoue pour tous les axes de cette dramaturgie explosée où tout se rassemble en happy end : le film *Mant !* lui-même laisse supposer une possible liaison de la femme et du docteur (40) !

PISTES DE TRAVAIL

- Analyser le contexte historique du film. Comment Joe Dante et Charlie Hass (scénariste) parviennent-ils à intégrer la crise des missiles de Cuba dans une histoire a priori banale autour d'une séance de cinéma ? On pourra recenser les intrusions de la grande Histoire dans les petits drames quotidiens : les actualités télévisuelles (2, 38) et radiophoniques (27), le discours de Kennedy (2), les militaires au second plan (10), les discussions des collégiens (5), etc.
- Le scénario regorge d'allusions à une potentielle attaque nucléaire. Elles peuvent être un point de départ pour aborder la guerre froide et le *statu quo* fragile entre les États-Unis et l'URSS après la Seconde Guerre mondiale (voir les allusions à la menace communiste dans les séquences 6 et 30).
- Analyser les discours militants de Sandra. Ils annoncent les luttes politiques et sociales d'une certaine jeunesse américaine à partir des années 1960, notamment la lutte pour les droits des Afro-Américains (séq. 15).
- Noter la complexité du scénario autour des trois intrigues sentimentales du film : sept personnages forment trois couples qui s'aiment (Gene-Sandra), hésitent (Ruth-Woolsey) ou se déchirent (le ménage à trois de Stan, Sherry et Harvey).

Découpage séquentiel

1 – 00h00'50

Générique en deux parties : dans la salle de cinéma (film dans le film, présentation de Lawrence Woolsey sur l'écran, Gene et son frère dans le public) de 00h00'50 à 00h04'02 ; et les deux enfants sur le chemin de retour chez eux.

2 – 00h06'00

Gene et Dennis sont seuls avec leur mère dans leur maison de Key West. Kennedy passe à la TV : c'est la crise de Cuba, d'octobre 1962, ils sont inquiets pour le père en mission.

3 – 00h10'02

Chambre des deux enfants. Gene rassure Dennis.

4 – 00h11'50

Woolsey et son assistante Ruth à une station-service. Woolsey pense à des titres de films d'horreur. Le pompiste demande un autographe.

5 – 00h14'18

Collège. La guerre est évoquée.

6 – 00h15'27

En classe. Une sirène sonne : fausse alerte ! Une élève, Sandra, refuse les règles. On la traite de communiste.

7 – 00h17'15

À la cantine, les garçons regardent les filles, parlent de *Mant !* et de la présence de Woolsey.

8 – 00h19'18

Vestiaires. On remarque une Sherry, dont Stan, copain de Gene, semble épris.

9 – 00h21'17

Gene va chez Stan qui passe un disque coquin qu'il remplace, quand il entend sa mère arriver, par de la musique.

10 – 00h23'14

Gene et Stan vont près des forces militaires restées en position face à la mer. Musique martiale. On dit à Gene et à Stan de retourner en ville.

11 – 00h24'18

Des gens dévalisent un supermarché.

12 – 00h25'50

Devant le cinéma. Puis Ruth à l'écran : le film n'amuse pas Dennis. Dehors, devant l'affiche de *Mant !*, des représentants d'une ligue puritaine et de parents d'élèves s'opposent à un couple de parents puis à Woolsey qui, souriant, distribue des places gratuites.

13 – 00h28'45

Gene regarde des revues de films d'épouvante et la photo de l'acteur Herb Denning.

14 – 00h29'10

Dans la rue, Stan et Sherry, épiés par un voyou jaloux plus âgé (Harvey avec qui Sherry a eu une expérience), se donnent RV samedi pour une expo (Stan préférerait *Mant !*). Sherry embrasse Stan quand ils se quittent devant le collège.

15 – 00h31'12

Au collège, devant le bureau du directeur, Gene rencontre Sandra, préoccupée par les questions sociales (situation des Noirs) qui échappent aux autres ados du film.

16 – 00h33'10

Dans la rue, Harvey parle à Stan de ses poèmes et le menace s'il va avec Sherry samedi.

17 – 00h35'06

Gene sympathise avec Woolsey qui l'emmène dans le cinéma, dont le directeur (Howard) s'inquiète de la crise des missiles. Woolsey et Gene s'apprennent à sortir du cinéma...

18 – 00h38'28

... mais on les voit sortir d'un magasin, Woolsey fait apparaître un mammouth sur un mur. Ils reviennent vers le cinéma, ils entrent dans la salle. Woolsey rejoint Ruth.

19 – 00h41'50

Sherry en ligne avec Stan, chacun dans sa chambre. Le petit frère de Sherry s'appête à divulguer du courrier à leur mère si Sherry ne l'emmène pas voir *Mant !* samedi. Elle cède.

20 – 00h43'33

Au Whistle Bar, Harvey vole un portefeuille aux deux types « anti Woolsey » qui le coincent dans le couloir.

21 – 00h46'19

Woolsey briefe le personnel du cinéma pour la mise en scène qu'il veut organiser dans la salle et embauche Harvey qui se déguisera en fourmi.

22 – 00h48'37

Gene rêve que son père est rentré et que la crise est finie. Il va ouvrir la porte et une explosion nucléaire le réveille. Il se lève réellement, surprend sa mère qui pleure devant un film de famille en Super 8.

23 – 00h50'44

Une file de jeunes (surtout) entrent lentement dans le cinéma. Howard fait des essais dans son abri antiatomique et revient dans la salle.

24 – 00h51'50

Stan vient rejoindre la queue, puis Sherry (avec son petit frère) stupéfaite de le voir et qui montre qu'elle lui en veut. À l'intérieur du hall, Gene et Dennis. Ruth en infirmière derrière un guichet fait signer une décharge pour désresponsabiliser le cinéma des effets potentiels de la terreur provoquée par le film. Sandra, qui sourit à Gene, est venue avec ses parents.

25 – 00h54'06

Woolsey montre à Harvey comment manipuler la machine à produire dans la salle les effets concrets aux moments opportuns, puis il s'éloigne avec Howard.

26 – 00h55'06

Woolsey arrive dans la salle comble et se pavane. Dennis, Gene et Sandra se mettent ensemble. Woolsey apparaît à l'écran et parle de son procédé *Atomo Vision*. Explosion sur l'écran, suivie du titre *Mant !*. Cris dans la salle.

27 – 00h56'26

Dans le hall, Woolsey et Howard accueillent un distributeur, Mr Spector. Howard ne pense qu'aux nouvelles à la radio. Woolsey et Spector entrent dans la salle et Howard empêche des jeunes de monter au balcon déjà complet. Nombreux événements très brefs, divisés entre l'écran (histoire de *Mant !*, l'homme-fourmi) et la salle (quiproquos dus à la présence d'adolescents qui ne devaient pas se rencontrer là !).

28 – 1h01'46

Travesti en fourmi géante, Harvey fait intervenir un effet spécial dans la salle correspondant à la scène vue sur l'écran. Le public crie de frayeur, Woolsey et Spector sont ravis.

29 – 1h03'55

L'actu du transistor est relayée par la TV, Howard a les yeux rivés sur l'écran. Gene va dans le hall acheter du pop corn et rencontre Sherry. Il lui explique que Stan avait promis à Dennis de venir au film, car il est le seul à savoir le calmer

quand il a trop peur, ce qui émeut Sherry.

30 – 1h05'22

Activée par Harvey, la machine déploie ses décibels qui font trembler les murs. Dans son bureau, Howard croit que ce sont les Russes. Gene revient vers la salle avec Sherry qui s'assoit à côté de Stan. Howard fonce dans son abri avec son aquarium, mais ressort chercher la nourriture pour le poisson ! *Mant !* continue à l'écran, Harvey voit Sherry et Stan qui se bécotent et frappe Stan.

31 – 1h09'00

Harvey poursuit Stan, suivi de Gene, Sandra et Sherry, puis s'enfuit tandis que Gene et Sandra restent enfermés dans l'abri antiatomique qu'Howard ne peut pas ouvrir de l'extérieur.

32 – 1h10'13

Dans l'abri, Sandra et Gene font des plans pour leur futur. On entend comme une explosion : le film, dans la salle, continue. Dennis s'inquiète de la disparition de Gene. Howard se lamente devant l'abri. Woolsey arrive et demande qu'on apporte des barres de fer.

33 – 1h15'11

La mère de Gene rencontre les parents de Sandra inquiets de son absence. Va-et-vient entre le dehors, la salle et l'écran. Les décibels et tremblements ne diminuent pas, les murs s'effritent aussi sous l'effet du chahut sur le balcon.

34 – 1h15'50

Ça chahute de plus en plus au balcon. Stan arrive avec les parents de Sandra, Dennis et sa mère dans le hall. Dennis suit des ados qui montent au balcon.

35 – 1h16'23

Gene et Sandra s'embrassent, entendent qu'on frappe, la porte tombe, faisant apparaître les parents, Howard, Stan et Sherry ; c'est Woolsey qui a ouvert.

36 – 1h17'12

Harvey enlève Ruth, Woolsey lui donne de l'argent, Ruth est libérée. Dans sa fuite, Harvey enlève Sherry. Woolsey éteint la machine. Stan échoue à sauver Sherry. Le chahut fragilise le balcon, Woolsey voit qu'il faut évacuer la salle. Il fait avancer le film jusqu'à la lumière d'une explosion atomique ! Panique : les gens croient que l'explosion entre dans la salle ! Ils se ruent vers la sortie. Dehors tout va bien !

37 – 1h22'41

Stan se relève, le nez sanglant d'un coup de Harvey. Celui-ci au volant d'une voiture passe devant le cinéma où il percuta la police. Arrêté, il appelle désespérément Sherry. Gene sauve Dennis resté seul sur le balcon près de s'écrouler.

38 – 1h25'21

Woolsey éteint la magie de l'écran. À la TV, on annonce la fin de la crise. Woolsey pense à un futur film.

39 – 1h28'09

Gene attend le retour de son père, Woolsey repart en voiture avec Ruth.

40 – 1h31'03

Générique de fin. Un plan rapide revient sur *Mant !*.

Durée du film en DVD : 1h34'35

PERSONNAGES

Inquiétude, angoisse, peur



Lawrence Woolsey

Il pourrait être une sorte de condensé inspiré par les cinéastes William Castle, Roger Corman et Joe Dante lui-même. Comme Corman, Woolsey produit ses propres films tournés avec trois fois rien et avec le seul désir de divertir, tout comme Dante veut divertir en se faisant plaisir lui-même. Il est en outre son propre distributeur à la recherche de diffuseurs qu'il doit tout autant conquérir que le public. C'est un frimeur sympathique, mégalo quand il se met en scène (style Hitchcock, 1, 4, 26), toujours fauché (4, 39), qui séduit par sa faconde, sa prolixité, sa bonne humeur, son enthousiasme pour ce qu'il fait au service de la créativité cinématographique. Son côté bonimenteur, vendeur de cravates sur les marchés semble être sa seule relation avec les autres, en marge du circuit officiel, comme si à travers ce style de vente et de promotion, Joe Dante faisait un pied de nez à une profession dont il se méfiait depuis l'échec commercial d'*Explorers* (cf. partie Réalisateur, p. 3). Il n'hésite pas à bernier tout le monde en organisant un débat avec deux faux puritains qui sont ses amis (12).

Rien, pas même le risque d'une guerre nucléaire, ne le fait dévier de sa trajectoire. Comme il ne peut rien changer à la réalité du monde, il la contourne par l'illusion, le rêve, le cinéma, qui jamais ne seront aussi brutaux que le monde qui nous entoure (12, 26). Il prend Gene en sympathie (17, 18), épaté que le garçon ait reconnu l'acteur Herb Henning dans l'un des puritains et démasqué la supercherie.

Sa relation dominatrice (4, 24) quoique complice (21) avec Ruth l'empêche d'exprimer ses sentiments, jusqu'à leur départ de Key West, où son succès et la fin de la menace de guerre lui font prendre conscience que, hors de l'illusion et du rêve du cinéma, la réalité de l'amour existe aussi. Il fait enfin une proposition « honnête » à Ruth en proposant la possibilité de fonder une famille (39). On peut penser qu'il a été jusqu'au bout tiraillé entre deux inquiétudes : celle de s'attacher à Ruth par des sentiments qui impliquent une autre vision de la vie que la fuite dans les images, celle de la perdre s'il persistait dans l'échec et ne formulait pas enfin un engagement concret. C'est un grand enfant qui vient de devenir adulte.



Ruth Corday/Carole

Lasse d'être la femme protégée de Woolsey (secrétaire mal payée, starlette de ses films à qu'à sous et hôtesse), elle le prévient dès la station essence (4) que si les affaires ne marchent pas à Key West, elle le quittera, et que sans elle, il sera un homme fini. À la fin de l'aventure, qui a été un succès, elle semble accepter de Woolsey sa proposition de concrétiser enfin cette relation qui en était une sans en être une tout à fait (39).

Ruth est le vecteur permanent de la peur sur l'écran en tant qu'actrice (1, 27, 28, 29) et elle la promeut en tant qu'hôtesse quand elle fait signer des décharges en cas de décès pour cause de terreur lors de la projection de *Mant* ! (24).



La famille Loomis

Gene est un ado qui cultive son jardin secret, le cinéma fantastique, films et magazines (13), tout comme Joe Dante enfant, et qu'il voudrait faire partager (à son frère Dennis par exemple, 1). Il est le spectateur qui voudrait dominer sa peur devant l'écran car il en connaît les rouages, mais on le surprend à sursauter devant les effets d'épouvante (1). Face à cette angoisse recherchée pour le plaisir qu'elle lui procure, il est confronté à un autre genre de peur : celle que son père, engagé dans le blocus de Cuba, ne revienne pas (2, 3, 5, 22). Il domine toute appréhension quand il court après Harvey (30), qu'il se croit prisonnier avec Sandra dans l'abri (35), ou qu'il sauve son frère de l'écroulement du balcon (37).

Dans la salle de cinéma, Gene persécute gentiment son petit frère (1) qui l'admire et veut tout faire comme lui malgré son tempérament peureux. Dennis est le souffre-douleur d'autres garçons qui s'en prennent à son chapeau de cow-boy (36), ce qui le conduit à se retrouver seul sur le balcon qui s'écroule. Inquiet à la maison (3), il prend l'initiative de téléphoner à sa mère pour la prévenir de la « disparition » de Gene (32). Anne, qui avait essayé de masquer son angoisse pour son mari (2) alors qu'elle était désespérée (22), accourt et fait la connaissance des parents de Sandra qui sont inquiets de la « disparition » de leur fille Sandra (33). À l'imitation de Woolsey, Gene est aussi capable de boniments (29).

Stan

Plus travaillé par l'adolescence que Gene, il essaye d'intéresser son copain aux histoires de filles (7 à 9), à l'éveil amoureux. Et c'est grâce à cette sorte d'initiation que Gene comprend qu'il est attiré par Sandra (15, 24, 26, 32). Effrayé par les menaces d'Harvey, Stan renonce à son rendez-vous avec Sherry (24), défile devant Harvey qui l'a vu embrasser Sherry (30), mais il devient courageux pour tenter de l'arracher aux mains de son rival (36), quitte à prendre les coups tant redoutés (37).



Sandra

Comme ses parents progressistes (12, 24), elle représente la contestation au conservatisme d'une Amérique puritaine, raciste et socialement injuste (15). Elle refuse ce règne de la peur imposée par un système qu'elle combat. Même coincée dans l'abri, loin d'être angoissée, elle initie aussitôt des projets constructifs (32). Un peu inconsciente dans sa solidarité quand même, elle est prête à accueillir des gens dans l'abri, quitte à faire entrer avec eux une radioactivité mortelle, ce qui provoque un bref débat avec Gene (35).

Howard (le directeur)

Il est à l'opposé de Woolsey : introverti, fuyant, veule, falot, solitaire, ne s'attendant qu'au pire. Il incarne un summum d'inquiétude pathologique (17, 23, 27, 29). Pour préserver sa petite vie que son comportement et sa mise permettent de juger étriquée, il abandonne son poste et cherche à s'enfermer dans son abri antiatomique, seul avec son poisson rouge (30). Pas gâté par Joe Dante, qui se sert peut-être de lui (comme de Woolsey) pour régler quelques comptes avec la profession, il se rachète à la fin (35).

Sherry

Elle est plus expérimentée que Stan, Gene ou Sandra dans la relation amoureuse, et sexuelle sans doute, quand elle se vante d'être allée avec un garçon plus âgé et explique à Gene incrédule ce qu'est une femme (14). Elle réagit au premier degré de

la sensibilité, presque nunuche quand Gene lui « vend » le mensonge de la présence de Stan au cinéma (29). C'est une jeune fille conventionnelle, dans la « norme » sociale de l'*american way of life*, contrairement à Sandra. Son maillon faible est sa peur que son petit frère dénonce ses rendez-vous à leur mère (19, 24).

Harvey

Petit voyou artiste (il a écrit des poèmes en prison), il est amoureux de Sherry. Il montre sa jalousie quand il comprend qu'elle préfère frayer avec Stan (14), et se déchaîne dans le cinéma à la faveur de son embauche pour actionner la machine d'effets spéciaux et terroriser le public en se déguisant en fourmi géante (30). Les confrontations ne lui font pas peur : celle au Whistle Bar où il a été pris en flagrant délit de vol (20), celle avec Stan et Woolsey (30), celle avec la police (37). Seule lui fait peur l'idée de perdre l'amour de Sherry. Woolsey voit en lui un possible acteur (25), on pense alors à Elia Kazan façonnant l'image mythique d'un Marlon Brando ou d'un James Dean au début des années 1950, et dont Harvey serait ici le parent pauvre, incapable de masquer et dominer ses émotions, plus sentimental que *tough* (« dur »), comme Burt Reynolds et Kris Kristofferson dans *Les Faux-Durs* de Michael Ritchie (*Semi-Tough*, 1977).

PISTES DE TRAVAIL

- Recenser les influences du personnage de Lawrence Woolsey : Roger Corman (pour les conditions de production), Alfred Hitchcock (un réalisateur qui aimait se mettre en scène dans les bandes-annonces de ses films), William Castle (pour la figure mythique du film de série B).
- Le personnage de Ruth Corday peut être perçu comme un hommage aux « *scream queen* » des films d'épouvante. On pourra notamment la comparer à Fay Wray (célèbre victime de *King Kong*) ou à Janet Leigh dans *Psychose*. Montrer comment la complexité de ce personnage brise l'image de l'actrice écervelée : dans le couple qu'elle forme avec Woolsey, c'est elle qui fait preuve de maturité.
- Comparer la relation Gene-Sandra avec celle de Ruth-Woolsey. Gene et Woolsey sont encore de grands enfants qui préfèrent le cinéma à la réalité. Seul l'amour qu'ils portent à Sandra et à Ruth les fera sortir de leur bulle cinéophile pour assumer leurs responsabilités.
- Harvey est plus complexe qu'il n'y paraît. C'est un rebelle dominé par des sentiments exacerbés, à l'image de James Dean dans *La Fureur de vivre* et de Marlon Brando dans *L'Équipée sauvage* ou *Sur les quais*.

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Tous spectateurs



Panic sur Florida Beach peut être analysé comme un film à la fois sur le cinéma et sur la période où Joe Dante est devenu cinéphile, une période où le jeune spectateur engrange et s'initie, avant de devenir cinéaste. La première séquence montre Gene (son alter ego) et Dennis devant l'écran de cinéma, et dès la seconde, l'écran de télévision fait irruption. Tandis que Dennis suit les actualités comme un feuilleton (12), la mère agacée demande à Gene de l'emmener... au cinéma ! Après son rêve d'explosion nucléaire devant la maison (22), Gene réveillé par ce cauchemar surprend sa mère, qui pleure en projetant un petit film de famille en super 8 : l'on y voit le père lors des jours heureux, quand il ne risquait pas sa vie en mission comme aujourd'hui. L'écran de cinéma est naturellement au centre de l'action à partir du début de la projection de *Mant !* (26), et parallèlement, l'écran de télévision intervient par le biais du directeur de la salle (29, 38).

Joe Dante met ainsi en scène un monde (celui de 1962 aux États-Unis) déjà rivé aux écrans, dans un film qui parle de nous, spectateurs. À côté de la menace de l'explosion (nucléaire), a lieu l'explosion (réelle) de l'image, de « la civilisation de l'image », pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Enrico Fulchignoni¹ qui y écrit : « Une des caractéristiques les plus marquantes de l'influence des "images" sur la civilisation contemporaine est justement leur efficacité, en tant que mécanisme de magie, dans le sens le plus strictement anthropologique. D'autre part, l'image imprègne presque tous les actes de notre vie quotidienne. » Et il n'y avait encore ni écrans d'ordinateurs, de téléphones portables ou de tablettes...

Une fois posée cette constante de la place que Dante accorde au spectateur (nous, et les protagonistes), la direction du spectateur (avec l'élément de mise en abyme), l'intention pédagogique, l'imbrication de la réalité et de la fiction, l'initiation au passage à l'âge adulte sont les grands axes autour desquels peut s'organiser l'analyse du film.

La direction du spectateur

Que le nom d'Alfred Hitchcock soit cité par le jeune pompiste (4) n'est évidemment pas un hasard dans le dialogue ! La silhouette immense puis la personne même de Woolsey évoquaient déjà (1) l'auteur de *Psychose* par la façon de les mettre en scène, à l'imitation du « maître du suspense » lorsqu'il ouvre ses films de la série télévisée « *Alfred Hitchcock présente* ». Car qui mieux que lui a conceptualisé cette direction du spectateur, a travaillé sur les effets propres à agir sur le public et à prendre le contrôle de ses émotions, de ses réactions face à l'écran. Et dès la première séquence, Dante impose un personnage qui impose à son tour (au public mis en scène dans le film autant qu'à nous) ses effets de direction par la mise en scène (celle de Dante, celle de Woolsey). Car Woolsey est bien ici un metteur en scène, il est filmé comme un metteur en scène lorsqu'il briefe le personnel de la salle de cinéma auquel il indique comment jouer son rôle lors de la projection, où il mettra en place un procédé par lequel l'angoisse suscitée par le film sera renforcée par des effets réels (21). Il briefe aussi Harvey (21) tel un metteur en scène un acteur, car le jeune homme devra jouer la fourmi géante parmi les spectateurs (30) au moment où celle-ci « crèvera » l'écran.

Mant ! (le film dans le film) montre comment la direction du spectateur peut être dénaturée en ne devenant que prétexte à reproduire des effets : c'est une technique de mise en scène qui ne joue plus que sur des effets pouvant se démultiplier de film en film, un principe de la série B, l'essentielle différence entre *Mant !* et *Psychose* ! Le plan du cri de Cathy Moriarty dans *Mant !* reproduit quasiment à l'identique le plan du cri de Vera Miles chez Hitchcock. Sauf que le metteur en scène Woolsey use aussi des « grosses ficelles » du cinéma américain de genre des années 1950 :



vue frontale de la créature, champ-contrechamp classique qui montre l'origine de l'effroi et l'effet sur la victime de façon très codifiée (références à *Tarantula* ou au *Météore de la nuit* de Jack Arnold notamment), à l'opposé de l'approche suggestive d'un Jacques Tourneur (*La Féline* par exemple).

La mise en abyme plane sur le travail de direction du spectateur par Joe Dante (1, 12, 22, 26). « Quant à la mise en abyme, j'ai toujours été intéressé par cela. L'un de mes films préférés, diffusé à Amiens à ma demande, c'est *Hellzapoppin*². J'aime les films qui brisent le quatrième mur, les films qui vous rappellent que vous êtes en train de regarder un film, les films où on voit des gens aller au cinéma. Et *Panic* rassemble justement toutes ces obsessions en un seul film. »³ La séquence 30 est emblématique (et paroxystique) de cet effet de mise en abyme, d'immixtion du film dans le film. Dans *Mant !*, l'homme fourmi est dans les rues de Chicago et fonce vers un cinéma sur l'écran duquel des gens dansent. La bête perce l'écran du cinéma de *Mant !* et la salle fictive qui regarde les danseurs (tout comme les regardent Gene et Dennis sur l'écran de Key West et nous sur le nôtre !) se retourne vers la vraie salle, annonçant l'arrivée d'Harvey déguisé en fourmi parmi les spectateurs, à la suite de l'homme fourmi dans la salle fictive de *Mant !*. Tout semble fait pour le show, le grand distributeur Spector lui-même se fait prendre à cette manipulation du spectateur lorsqu'il croit que l'agression de Harvey sur Woolsey fait partie de la mise en scène ! « *Quel sens du spectacle !* », jubile-t-il. Et la peur surgit, bien réelle cette fois, sans appel au monstre, quand le balcon tangué et menace de s'écrouler. Joe Dante fait durer le plaisir du sauvetage de Dennis par son frère (37), jusqu'à ce qu'il lui attrape la main au moment où le balcon s'effondre, tandis que l'écran en fond poursuit sa projection de flammes. Un contrechamp s'attarde ensuite sur l'encadrement de l'entrée du balcon où Gene, Dennis et leur mère sont réunis au bord du vide.

Mais cette direction du spectateur, Dante lui-même indique qu'elle peut être inopérante sur certains spectateurs qui ne

voudraient pas être réceptifs : le système, semble-t-il suggérer, demande aussi une certaine adhésion, une envie. Les parents de Sandra en sont l'exemple, ils ne veulent pas être manipulés (24). Cependant, leur fille, qui voudrait suivre leur enseignement de « la raison d'abord », cède à la terreur de l'image lorsqu'elle pose son bras sur celui de Gene (27) : force de la mise en scène et de ses effets, malgré tout ! Mais en même temps qu'il construit les effets de cette direction du spectateur par la mise en scène, Joe Dante va en déconstruire le système à travers une démonstration de pédagogie...

L'intention pédagogique

Car *Panic* est aussi un film qui explique le cinéma et nous met à la place du spectateur. On est pris dans le cinéma et dans cette histoire où l'on se fait avoir par des effets (le balcon, ou « la femme » de Woolsey qui ne cesse de se faire avoir dans sa vie près de lui tout en le sachant), et le metteur en scène Woolsey se fait volontiers distributeur, publiciste, il dévoile le dessous de la magie, il nous fait entrer dans les coulisses de la mise en scène et même de l'industrie du cinéma. Woolsey en effet montre « comment ça marche », il se fait l'instrument d'une démythification artistique et commerciale de ce qui construit l'expérience du spectateur. C'est le pendant du tour de passe-passe que regarde Dennis à la télévision (2) et dans lequel une femme avoue se faire toujours bluffer par l'habileté du prestidigitateur. Gene lui-même qui lit la revue *Monsters Magazine* (5, 13) fait de la pédagogie de jeune cinéophile à ses camarades au réfectoire du collège (7). Très attentif à la passe d'armes organisée par Woolsey devant le cinéma (12), il découvre la supercherie en vérifiant (13) que c'est bien un acteur de série B (Herb Denning interprété par Dick Miller, habitué des films de Dante) qu'il a vu jouer les pères la vertu face aux parents de Sandra, pot aux roses dont il fait part à Woolsey qui s'en étonne (17) avant de lui avouer la vérité et de lui proposer une sorte de visite guidée des coulisses de sa profession. Dans cet exercice, Joe Dante donne aussi une leçon

de savoir-faire qui entre dans sa direction du spectateur : par exemple, la caméra se fait subjective dans de longs travellings qui nous rapprochent de la salle de cinéma puis nous y font pénétrer, parfois au ras du sol comme si nous regardions, avec les personnages, où nous posons nos pieds (18). Woolsey, qui porte ici la casquette du businessman, confie à Gene le secret des sièges qui devront vibrer lorsque l'homme fourni viendra pincer les fesses de sa femme, décuplant la peur des spectateurs (28). Derrière la magie, il y a aussi l'infrastructure commerciale (le hall du cinéma, les affiches), le marketing, toute la logistique qui doit aider à ce que l'engouement des foules soit préparé, quitte à tricher (Herb Denning). L'arrivée du distributeur Spector, des salles Megalopolitan (sic), conduit à montrer le business à une autre échelle encore, à compléter le tableau de cette industrie du cinéma à double face.

Le montage même participe de cette intention pédagogique. Si sa mise en scène donne l'impression que les choses se multiplient simultanément sur l'écran, Joe Dante alterne les plans courts et serrés (notamment dans les champs-contrechamps), avec de longs travellings avant, arrière ou latéraux eux-mêmes émaillés de champs-contrechamps (18).

L'imbrication de la réalité et de la fiction

Joe Dante fait naviguer le spectateur, souvent dans une même séquence et quasiment au même instant, entre la peur de la réalité (celle de la guerre nucléaire et de ses conséquences) et la peur fabriquée par le cinéma. Il développe un scénario catastrophe réel (le discours de Kennedy, restitué dans sa vérité historique), et Woolsey, s'il fait penser à Hitchcock, fait aussi penser à Orson Welles et à son fameux canular de « la guerre des mondes » à la radio en 1938. Woolsey voit le réel comme une fiction (4). « *Tout le monde a peur* », dit Gene à son frère (3) dans la chambre très bleue des garçons (quand la chambre de Sherry, 19, est d'un rose criard de filles, comme le document d'une époque où les stéréotypes sont fortement marqués). Woolsey, face au père réel qui est absent, va se poser en père de fiction pour Gene, un père de fiction qui pourtant lui enseigne des choses bien réelles sur le monde du cinéma : réalité des moyens que se donne la fiction pour faire entrer dans l'illusion d'une autre réalité. Joe Dante (à travers son double diégétique qu'est aussi Woolsey) joue sur ce parallèle entre le danger réel et la fiction, il se sert du premier pour donner une sorte de « réalité » à la seconde, ou plus exactement pour apporter une crédibilité à l'incroyable qu'est cette fiction. Dante/Woolsey vend cette entourloupe au public dès la première séquence qui agit comme une bande-annonce (cf. Analyse de séquence, p. 14), il s'appuie sur un article de journal pour rendre crédible la mutation de l'homme en fourni, ce qui impressionne même Gene (1) puisqu'il commente cette information à son frère sur le chemin de chez eux. Lorsque Gene et Stan (10) vont se promener du côté des soldats en position d'attente (avions, véhicules militaires), Dante semble plus filmer un plateau de cinéma qu'une scène réaliste à la hauteur de l'enjeu, semant le trouble sur le bien-fondé du danger : quand un militaire dit aux garçons qu'ils ne devraient pas être là, ce pourrait être un assistant de production sur le tournage d'un film ! Le rêve de Gene (22) introduit aussi un double niveau de lecture : il faut attendre que Gene se réveille vraiment pour comprendre qu'il rêvait une catastrophe crédible, avant de revenir à la « vraie » réalité de sa mère pleurant devant le film super 8.

Woolsey revient ensuite à la charge, encore sur l'écran, tel un camelot, quand il vante son procédé d'*Atomo Vision* (26) :

« *Vous êtes à l'épicentre* », « *Où est-on en sécurité aujourd'hui ?* »... La confusion entre le réel et la fiction est parfaitement mise en scène grâce à la persuasion avec laquelle Woolsey instille le doute, l'idée que la fiction même futuriste peut entrer dans la réalité et que lui, Woolsey, va nous le montrer, faisant passer ses spectateurs de l'homme fourni à la bombe atomique sur Chicago pour éradiquer le monstre. Joe Dante, lui, n'a pas attendu cette séquence : lors de la fausse alerte du collègue (6), Sandra démonte la mascarade des moyens de protection en faisant des véritables effets d'une explosion nucléaire un scénario de film d'horreur, entretenant cette imbrication du réel et de la fiction. On voit aussi le directeur Howard suivre la réalité de l'info tout au long de *Panic*, mais Dante l'infiltrer si malignement que son obsession sur un danger réel semble une fiction qui prête à rire à l'intérieur de l'ensemble (30). Finalement, tandis que la fin du monde sur l'écran signe la fin du scénario catastrophe, la vraie catastrophe du film apparaît, et c'est le balcon de la salle qui s'effondre bel et bien ! (37)

L'élément initiatique

Gene et Woolsey, chacun à sa manière, sortent de l'enfance durant cette semaine agitée. Pour Gene, outre l'enseignement de Woolsey, le cinéma devient une initiation pour approcher les filles, selon les clichés dévolus à l'adolescence et à ses découvertes. Stan, qui rappelle que Key West est « *la capitale du flirt* », l'a prévenu que la peur au cinéma est un bon moyen (8), aussi n'est-il qu'à moitié étonné lorsque Sandra pose la main sur son bras au moment où l'écran la fait frissonner (27). Dans l'abri antiatomique (32) où il se pense seul au monde avec Sandra, leur face à face tel que le dirige Dante nous fait partager la prise de conscience par le jeune couple d'une responsabilité quasi biblique, celle d'assurer la survie de l'espèce ! Sandra aussi joue un rôle d'initiatrice pour le garçon perdu dans son univers fictif lorsqu'elle lui fait un cours de réalisme social (15), déjà ébauché lorsque Gene a assisté avec Stan aux effets de la panique collective dans le supermarché (11). Quant à Woolsey, l'expérience qu'il vit à Key West le place devant des choix qu'il n'a jamais voulu assumer. Les plans (39) sur son départ avec Ruth ont une tout autre allure que ceux de son arrivée à la station d'essence (4) : Woolsey blague toujours, mais sérieusement, si l'on peut dire, tandis que Ruth, enfin, n'a plus le visage critique et résigné qu'elle lui a opposé durant presque tout le film.

1) *La Civilisation de l'image*, d'Enrico Fulchignoni, Payot, 1969.

2) *Hellzapoppin*, de Henry Codman Potter, 1941.

3) *Cahiers du cinéma*, janvier 2012, propos recueillis par Thierry Méranger le 14 novembre 2011 au Festival d'Amiens, qui rendait hommage à Joe Dante.



PISTES DE TRAVAIL

- **Panic sur Florida Beach** est une mise en abyme : celle du film (*Mant !*) dans le film. On pourra expliquer ce procédé en faisant un parallèle entre la salle de cinéma de Key West et celle où les élèves verront le film (cf. p. 18) ou en comparant la bande-annonce de *Mant !* et celle de **Panic sur Florida Beach** (disponible sur internet).

- En quoi le film est-il un hommage aux films d'épouvante ? On pourra s'appuyer sur la séquence **18** pour illustrer cette réflexion et se poser la même question que les deux protagonistes : pourquoi aime-t-on autant se faire peur ?

- Joe Dante traite de notre fascination pour l'image cinématographique (séq. **1, 18**) tout en nous montrant l'envers du décor (séq. **17, 18, 21, 25, 28**). Pourtant, même lorsque l'on sait ce qui se cache derrière la magie du cinéma, l'hypnose (que suggère le magicien de la séquence **1**) fait toujours effet comme en témoigne le sursaut de Gene qui tentait justement de démystifier le film pour rassurer son frère apeuré (**1**).

- **Panic sur Florida Beach** est aussi un film sur la cinéphilie qui prend naissance dès l'enfance, lors des premiers « chocs » cinématographiques. On pourra s'appuyer sur le film pour discuter avec les élèves de leur rapport au cinéma, à la salle (séq. **1, 26, 27**), aux films qu'ils aiment, aux sites ou magazines qu'ils consultent (séq. **13**).

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Cinéma, science et fiction

Séquence 1 (de 0h00'50 à 0h04'02)

Cette première partie de la séquence générique se passe dans l'enceinte de la salle de cinéma et Joe Dante en fait non seulement une véritable bande-annonce de *Matinee*, mais il y montre aussi la B.A. de *Mant !*, le film dans le film. Cinéma (art de l'illusion et lieu public), science (puissance de l'atome) et fictions (celle de *Matinee* et celle de *Mant !*) se mélangent et s'imbriquent dans ce qui est aussi la présentation d'une des caractéristiques du film, la mise en abyme. Nous faisons connaissance avec les deux principaux protagonistes, Woolsey et Gene.

Explosion atomique (1 à 5)

Au flash qui irradie le fond bleu nuit et le titre *Matinee* dans un style strass digne d'une émission de variétés avec le thème musical principal de J. Golsdsmith (plan 1, non reproduit), succèdent lumière et bruit d'une explosion atomique en N&B (2) et une immersion brutale dans le danger nucléaire. Les dégâts apparaissent comme dans un reportage : maisons détruites (3 et 4), tempête (5). Fiction ou dans la reproduction du réel, il s'agit d'impressionner le spectateur, de le mettre en condition, de lancer le processus de l'angoisse.

Lawrence Woolsey entre en scène (6 à 11 en N&B)

Lancement de la mise en abyme : un projectionniste et un gros homme assis de profil dans une pose hitchcockienne se détachent en ombres chinoises inquiétantes devant un écran blanc (6a). Le plan zoomé indique que l'homme assis est le producteur Lawrence Woolsey, « Expert N°1 de l'effroi » (6b), qui (regard caméra) en pleine lumière maintenant, explique les mutations atomiques jusqu'à apparaître en gros plan (6c). Il se présente, annonce que ces mutations, possibles dans le réel, seront dans son prochain film. En voix off métadiégétique participant de la mise en abyme de la séquence tout entière, il commente la suite du film en N&B : la vie sociale des fourmis (7) est détruite par l'explosion, puis un zoom s'attarde sur une fourmi, au centre d'un périmètre balisé à la craie comme sur une scène de crime (8). Il laisse imaginer une fourmi et un homme simultanément irradiés ! (9, reprise de 6c). Sous sa voix off, une femme brune est soudain face à un insecte monstrueux qui la menace (10a). Dans une position de défense et d'impuissance (bras comme résignés), elle crie d'horreur dans un gros plan qui fait deviner que le monstre est un homme (10b). Dans une rue (travelling et zoom arrière), des gens fuient, les véhicules vont dans la même direction (11). Apparaît en surimpression « *So Terrifying* », dans le style graphique des films d'horreur de la période. Bruitages et emprunts musicaux à des films d'horreur s'entremêlent.

La salle de cinéma (12 à 18, N&B et Couleurs)

Suite de champs-contrechamps entre l'écran (N&B) et la salle (couleurs) comme lieu de dramaturgie et de mise en scène. La caméra, tel un spectateur, voit les têtes placées devant elle, avec en fond l'écran et une femme blonde épouvantée (12a, qui accentue la mise en abyme). En surimpression sur son visage en gros plan est écrit : « *Seuls des cris peuvent décrire ça !* » (12b). Contrechamp sur les spectateurs (13a.), puis zoom sur un ado blond (Gene, dont le nom sera prononcé en 25a), captivé par l'écran et penché vers un enfant qu'il appelle Dennis. Celui-ci se cache de l'écran, mais regarde quand même entre ses doigts (13b) ! Contrechamp sur Woolsey, grave, qui fait appel à la science, montrant un journal à la façon d'un tour de prestidigitation comme preuve des mutations (14) : lu dans la presse (comme vu à la TV !). En gros plan (15) la femme brune de 10a et 10b fixe le monstre, dont l'ombre des tentacules barre l'arrière-plan. Pétrifiée, elle ne peut que hurler, comme l'a dit la surimpression de 12b. En gros plan (16, suite de 13b), Gene s'amuse de la peur de Dennis qui fait rempart du siège devant lui pour se protéger de l'image. Comme en 12a, l'écran en fond reproduit le cadre de 14 avec l'ombre du caméraman et l'écran dans l'écran. Woolsey continue à s'adresser à la salle pour conquérir totalement son public (17a). Son montage projette un magicien censé hypnotiser les gens (17b), et le public semble d'une attention extrême. Woolsey veut ainsi symboliser la magie du cinéma. Contrechamp sur les deux garçons (18, presque identique à 16), où Gene chahute Dennis, signe qu'il raille la peur que le montage de Woolsey a su provoquer sur lui.

Mant ! (19 à 25, N&B et Couleurs)

Sur l'écran qui occupe tout le plan, la femme brune est dans la pose classique de l'attente (19a), sur ses gardes. Le mouvement de caméra joint au zoom l'amène à hurler à nouveau face au monstre en premier plan (19b). Après un court contrechamp sur les deux enfants qui se regardent les yeux dans les yeux en attente de plus d'adrénaline (20, à peine différent de 16 et 18), la B.A. ramène à la terreur de la femme habillée autrement (21a) et révèle le titre du film de Woolsey : *Mant !* (21b). La femme hurle encore devant une main de fourmi géante sortant de la manche d'une veste (21c). La voix off de Woolsey explique son procédé d'*Atomo Vision* (22) et de *Rumble Rama* (23), dont les mots viennent recouvrir des scènes de panique de foule (comme il y en aura dans *Matinee*). La salle cadrée comme en 17a et 17b regarde la suite de la B.A. de *Mant !*. Penchée sur un téléphone, la femme ne voit pas le monstre s'avancer (24) sous les yeux de la salle ! Les surimpressions « *Un frisson inédit...* » et « *Avant-première exceptionnelle samedi !* » entérinent le côté B.A. de la séquence. Gros plan en contrechamp (25, proche de 16 et 18) : Gene veut accentuer l'effet de terreur sur Dennis, qui finit par ouvrir de grands yeux effrayés.



2



4



6a



6c



8



10a



11



12a



13b



14



15



16



17a



17b



18



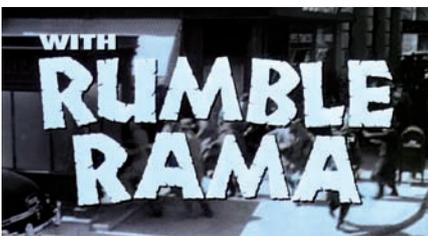
19a



21b



22



23



24



25

BANDE-SON

À quatre temps



Étroitement imbriquée dans le scénario et particulièrement active dans le sens à donner au film, la musique se partage entre la partition originale de Jerry Goldsmith, des reprises de musiques de films de série B, des « tubes » de l'époque, et une forte implication des bruitages, bien dans la tradition de la série B. Le film sait aussi ménager de beaux moments de silence ou du moins de calme, où seule la conversation est mise en valeur, au point parfois que la musique devient un fond sonore difficilement identifiable. Dominée par ces « quatre temps », cette bande-son est soumise à un montage très travaillé. Ainsi pourra-t-on noter, empruntés au dessin animé, des effets de « mickeymousing » où le son se met dans les pas de l'action ou ponctue une réplique.

De *La Quatrième Dimension* (1983) aux *Looney Tunes* (2003), Jerry Goldsmith (1929-2004) a signé la B.O. des neuf films de cinéma réalisés par Joe Dante durant cette période. Sa partition règne dans tous les passages qui ne sont pas de *Mant !* et s'organise en trois thèmes principaux¹. Le premier, qui sera le plus présent tout au long du film, intervient dès le générique sur le titre *Matinee* : un peu haché et rythmé (il ne déparerait pas chez Tati), il donne le ton dominant du film : la comédie. Son tempo vif y relancera l'action. Mais ce thème peut être repris sur un tempo plus lent : alors couvert par d'autres sons (bruits, voix), il se fait plus discret, se met au diapason de la scène, qu'elle concerne Woolsey ou Gene, ce qu'ils font et qui ils rencontrent.

Un thème romantique et plus mélodique avec une montée en puissance symphonique illustre les rencontres entre Sherry et Stan (8, 14), un autre, quasi concertant (orchestre et piano), reste en retrait, toujours discret.

Plusieurs thèmes musicaux de films de genre (fantastique, horreur, science-fiction) sont repris lorsqu'il s'agit de *Mant !*, dans des arrangements de Dick Jacobs². Dès la séquence 1, on retrouve entre autres le thème principal de *Tarantula* (Jack Arnold, 1955) avec ses pas lourds et saccadés, et le thème « Visitors » du *Météore de la Nuit* (*It Came from Outer Space*, Jack Arnold, 1953), ou quelques mesures des *Survivants de l'infini* (*This Island Earth*, Joseph M. Newman – et Jack Arnold, n.c. –, 1955) sur les fourmis irradiées. On note aussi dans *Mant !* des extraits d'une trilogie d'épouvante : *L'Étrange Créature du lac noir* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954, « *Monster Attack* »), *La Revanche de la créature* (*Revenge of the Creature*, Jack Arnold, 1955), et *La Créature est parmi nous* (*The Creature Walks Among Us*, John Sherwood, 1956, « *Stalking the Creature* »).

L'illustration sonore par des chansons, sauf *My Boyfriend's Back* sur quoi dansent les jeunes de la boîte de nuit dans *Mant !* (30), n'est plaquée qu'au niveau diégétique, dans le monde « réel » de *Matinee*. *The Lion Sleeps Tonight*, dans la chambre des garçons (3, et 40 en générique de fin) précède immédiatement *The Loco-Motion* chanté par Little Eva pour l'entrée en scène de Woolsey (4). L'arrivée dans le collège (5) se fait sur fond discret de *Walk, Don't Run*, joué par The Challengers, groupe de guitares électriques, comme ce fut la mode dans ces années-là. Dans sa chambre où il a invité Gene pour écouter les histoires salaces du comique contestataire Lenny Bruce (9), Stan entend sa mère rentrer et met un 45 Tours où l'on reconnaît la chanson alors à la mode du western *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962). Dans la chambre de Sherry (19), on entend *The End of the World* (19) quand elle est au téléphone avec Stan, puis *Johnny Angel* lorsqu'elle semble rêver de lui après la conversation, deux chansons de midinettes appropriées à ce qu'elle ressent. La dernière utilisée, *The Great Pretender*, énorme succès des Platters, ouvre l'entrée d'Harvey au Whistle Bar (20).

PISTES DE TRAVAIL

- Comparer les sons et la musique de la bande-annonce de *Mant !* avec les publicités du cinéma fantastique des années 1950. Joe Dante a choisi des bruitages et une voix off aux intonations bien spécifiques que l'on retrouve dans la production de la période et lui emprunte également le procédé du *mickeymousing* (la bande-son souligne un geste, un événement ou une réplique par un effet sonore).

- Distinguer les trois « pistes » musicales de la bande-son. Elles correspondent chacune à une temporalité : une musique originale composée par Jerry Goldsmith dans les années 1990 (date de réalisation du film), les « tubes » des années 1960 (période où se déroule l'intrigue), et les hommages à la série B des années 1950 (âge d'or des films fantastiques auxquels Joe Dante rend hommage).

1) Jerry Goldsmith, « *Matinee* » soundtrack, *The Next Attraction*

2) *Themes from Horror Movies* by Dick Jacobs



Le film de série B

Dans ses mémoires, le réalisateur français Robert Florey rapporte que William Fox fit l'acquisition pour un coût excessif d'un terrain situé sur le lot « A » du cadastre de Westwood Hills. Estimant que les frais de tournage sur ce terrain seraient trop élevés, le producteur Sol Wurtzel, refusa de s'y installer et continua de produire des films à petits budgets dans les studios situés sur le lot « B » du cadastre à Western Avenue. À partir de ce moment, la profession prit l'habitude de nommer ces films peu coûteux « *Pictures of the B* » (pour films du terrain B) et par extension « *B pictures* », formule progressivement adoptée par les autres studios et qui donna naissance si l'on en croit Florey à l'expression : « film de série B », catégorie foisonnante dans laquelle lui-même excella.

Précisons d'emblée que la série B n'est pas un genre cinématographique mais plutôt un concept recouvrant un certain nombre de caractéristiques, une catégorie de films qui traverse le cinéma et qui touche à tous les genres, du western au film noir, de la comédie à la science-fiction en passant par l'épouvante et l'aventure. Le divertissement (*entertainment*) et le bas coût de production sont ses règles d'or. *Panic sur Florida Beach* est un hommage truffé de références cinéphiles à ces films populaires.

La série B doit beaucoup au « Serial », qui a connu un engouement du public dès l'époque du muet. Il s'agissait à proprement parler de « séries », films aux héros récurrents et à caractère feuilletonesque, prolongement souvent de bandes dessinées ou de romans populaires. Dès 1910 Victorin Jasset, avec Zigomar, adapte les feuilletons de Léon Sazie, suivront entre autres *Fantomas* de Louis Feuillade (1913), *Les Mystères de New York* de Louis J. Gasnier (1914), *Les Vampires* (1915) et *Judex* (1916) du même Feuillade, *Hopalong Cassidy* (plus de 60 films de 1935 à 1948 avec l'acteur William Boyd), ou *Flash Gordon* avec Buster Crabbe (1938)...

Si les majors hollywoodiennes en ont été partie prenante, d'autres compagnies moins prestigieuses s'en sont fait, elles, une spécialité, tournant à la chaîne de nombreux films avec des acteurs de moindre notoriété. La compagnie américaine RKO par exemple, la Hammer Film Production en Grande-Bretagne, avec son auteur emblématique Terence Fisher et ses acteurs fétiches Peter Cushing et Christopher Lee, ou la compagnie de production indépendante American International Pictures (AIP) fondée par James H. Nicholson et Samuel Z. Arkoff en 1956 et spécialisée dans les films à petits budgets à destination

des adolescents. Très actif dans cette compagnie Roger Corman a pu notamment grâce à elle réaliser ses adaptations d'Edgar Poe. La série B comporte autant de chefs-d'œuvre et de navets que le cinéma officiel. Des acteurs devenus célèbres (John Wayne, Jack Nicholson) y ont fait leurs premières armes et d'authentiques auteurs, plus particulièrement inspirés par le fantastique et l'horreur : Roger Corman, Jack Arnold, William Castle (astucieux publicitaire des séries B dont Lawrence Woolsey est un avatar), ont été reconnus par la critique. Parmi ces films, on citera ceux qu'inspirèrent (durant la guerre froide) la peur du nucléaire (*Les Monstres attaquent la ville* de Gordon Douglas, 1954) et la menace soviétique (*L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel, 1956).

Tous ont eu une influence sur Joe Dante qui leur rend clairement hommage en tapissant la chambre de Gene d'affiches de cinéma parmi lesquelles figurent *The Crawling Eye* de Quentin Lawrence (1958) et *Killers from Space* de W. Lee Wilder (1954), film qui mêle menace extra-terrestre et mutation atomique, ou bien en affichant sur la devanture du cinéma deux films de 1962 : *Tales of Terror (L'Empire de la terreur)* de Roger Corman et *Burn, Witch, Burn! (Brûle sorcière, brûle)* de Sydney Hayers dont le producteur exécutif n'est autre que Samuel Z. Arkoff.

Depuis les années 1960, des cinéphiles ont développé un nouveau concept : celui de « cinéma bis », expression au sens assez flou qui inclut les films de série B et de série Z¹ mais également des œuvres hors normes, bizarres, fantastiques, d'horreur ou érotiques et en particulier les films destinés naguère au circuit des salles de quartier².

1) Films bon marché et/ou de piètre qualité parmi lesquels certains sont devenus cultes comme *Plan 9 from Outer Space* d'Ed Wood réalisé en 1959.

2) Depuis une dizaine d'années, la Cinémathèque Française propose deux fois par mois un double programme de « cinéma bis ». Sur ce sujet, on peut également consulter le très complet site www.nanarland.com qui se qualifie lui-même avec humour de « site des mauvais films sympathiques ».



La salle de cinéma... au cinéma

Pour David Lynch, « Les salles de cinéma sont les palais magiques de l'expérience partagée dans des mondes nouveaux, créés par le langage cinématographique qui convoque rêves, émotions vacillantes, et pensées percutantes »¹. Comme Lynch dans *Absurda* (2007), de nombreux réalisateurs ont rendu un hommage énamouré à la salle de cinéma qu'ils utilisent souvent comme un personnage, un medium ou un ressort de l'action.

Dans *Fellini Roma* (1972), le maestro évoque ainsi une séance de cinéma permanent à l'époque du fascisme : le hall d'entrée, monumental comme celui d'un temple, orné de guirlandes lumineuses et de grandes affiches colorées, le public turbulent et gouailleur, et la famille, en quête d'une place assise, fascinée par la projection d'un péplum mussolinien. On retrouve cette ambiance bon enfant dans le film de Giuseppe Tornatore *Cinema Paradiso* (1989), hymne nostalgique aux cinémas d'antan victimes de la crise du cinéma italien et voués à la démolition. Plus poignant encore, *Le Sommeil d'Or* (2012), documentaire de Davy Chou consacré à l'âge d'or du cinéma cambodgien, se clôt par la projection, dans une salle de cinéma en ruines, des rares images ayant échappé à la destruction programmée des Khmers rouges. Dans un registre moins dramatique, Woody Allen adresse à plusieurs reprises un clin d'œil ironique aux salles d'art et d'essai et à leurs spectateurs, qu'il s'agisse de la projection de *La Dame de Shanghai* d'Orson Welles (1947) dans *Meurtre mystérieux à Manhattan* (1993), ou de celle du film *Le Voleur de Bicyclettes* de Vittorio De Sica (1948) dans *Stardust Memories* (1980). Dans *Annie Hall* (1977), le héros qui patiente dans la file d'attente d'un petit cinéma indépendant où l'on joue *Le Chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls (1969) s'énerve en entendant un cinéophile new-yorkais qualifier Fellini de « *maestro de l'imagerie négative... plus technicien que cinéaste* ». Partageant son amour des salles obscures, Gilles Jacob, pour célébrer le soixantième anniversaire du Festival de Cannes et « fêter soixante ans de création par une création » a « conçu et produit » à son tour en 2007 un film collectif composé de trente-trois courts métrages de cinéastes à la notoriété internationale : *Chacun son cinéma*. Lieu des premières émotions cinéphiles, la salle est aussi celui des premiers émois amoureux. Comme dans *Panic sur Florida Beach*, les jeunes héros de *Mes petites amoureuses* de Jean Eustache (1974) ou de *L'Argent de poche* de François Truffaut

(1976) y font leurs premières armes et y échangent leurs premiers baisers. Mais l'obscurité peut aussi favoriser des caresses plus torrides comme celles qu'Isabelle Adjani réserve à Roman Polanski dans *Le Locataire* du même Polanski (1976) ou plus glauques : Jon Voight contraint de se prostituer dans une salle new-yorkaise sordide dans *Macadam Cow Boy* de John Schlesinger (1969). De Roman Polanski encore, le désopilant *Cinéma érotique* (2007) court métrage à la chute surprenante, dans lequel un couple venu assister à la projection d'*Emmanuelle* est dérangé par les râles d'un spectateur.

Les « palais magiques » de Lynch sont aussi capables d'ouvrir des portes vers des mondes parallèles. Dans *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen (1985), Tom Baxter, personnage d'un film d'aventure de série B, sort de l'écran et s'enfuit avec une de ses plus ferventes admiratrices : Cecilia, interprétée par Mia Farrow, semant le désordre dans le film et dans la vie réelle. Dans *Last Action Hero* de John McTiernan (1993) Dany Madigan, grâce à un ticket magique, effectue le chemin inverse et pénètre dans l'écran pour retrouver son idole, Jack Slater, héros de *Jack Slater IV*, interprété par un Arnold Schwarzenegger se moquant de sa propre image.

Luc Lagier a consacré un film à la question de la salle de cinéma au cinéma dans lequel il développe cette thématique à travers 68 extraits d'œuvres².

1) Citation extraite du dossier de presse du film.

2) Voir « La salle de cinéma au cinéma », webmagazine de Luc Lagier : <http://cinema.arte.tv/fr/article/la-salle-de-cinema-au-cinema>



Cinema Paradiso



Intervista

Le film dans le film

Le thème du film dans le film a fasciné de nombreux réalisateurs qui ont souvent mis en scène des films racontant des histoires situées dans le milieu du cinéma, des films dont le sujet est un film en train de se faire, ou plus rarement des films se contenant eux-mêmes.

Qu'ils s'attachent à reconstituer le tournage d'un film réel (*La dolce vita* [1960] avec la complicité de Fellini et de Mastroianni dans leur propre rôle dans *Nous nous sommes tant aimés* de Ettore Scola [1974], *Intolérance* [1916] de Griffith dans *Good Morning, Babylon* des frères Taviani [1987]), ou imaginaire (*Ulysse* avec Fritz Lang dans son propre rôle dans *Le Mépris* de Jean-Luc Godard [1963], *Je vous présente Pamela* dans *La Nuit américaine* de François Truffaut [1973], ou *L'Astrée* dans *Maestro* de Léa Fazer [2014]), tous ces films portent un regard sur le cinéma, le procédé de la mise en abyme permettant au réalisateur d'engager une critique voire une autocritique parfois très cruelle de son art. Dans *Intervista* (1987), Federico Fellini, hanté par le déclin du cinéma italien, impose à ses acteurs mythiques : Marcello Mastroianni et Anita Ekberg, physiquement marqués par le temps, d'assister à la projection de la scène culte de *La dolce vita* où, icônes d'un septième art alors triomphant, ils apparaissent rayonnants de jeunesse. Dans un registre analogue Billy Wilder, lors du tournage du crépusculaire *Sunset Boulevard*, « impose » à Gloria Swanson alias Norma Desmond, star déchue du muet, d'assister à la projection d'un de ses anciens films, en réalité une œuvre authentique : *La Reine Kelly*, d'Erich Von Stroheim. Film que l'actrice, oubliée au moment du tournage de *Sunset Boulevard*, produisit et qui fut un échec.

La seconde catégorie s'inspire des nombreuses formes du film documentaire dont certains réalisateurs utilisent les codes pour créer de toutes pièces de troublantes fictions. Ces faux documentaires¹ concernent tous les genres avec une nette prédilection pour le reportage. Si *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941) commence par une fausse bande d'actualité qui résume la vie du héros, *a contrario*, dans *Zelig* (1983), Woody Allen, comme Robert Zemeckis dans *Forrest Gump* (1994), intègre son personnage, l'étonnant homme-caméléon Léonard Zelig, dans de véritables bandes d'actualité. *Les Documents interdits* de Jean-Teddy Philippe (1989), présente une collection de fausses archives brutes témoignant de phénomènes paranormaux tandis que *C'est arrivé près de chez vous* de Belvaux,

Bonzel et Poelvoorde (1992) retrace le tournage d'un documentaire fictif sur un tueur en série. Ils seront suivis en 1999 par le fameux *Blair Witch project* de Daniel Myrick et Eduardo Sánchez qui annonce le succès du « Found Footage », sous-genre du cinéma d'épouvante signifiant littéralement « enregistrement trouvé » et qui joue sur la frontière documentaire/fiction. Le premier opus de la série des *REC* de Jaume Balagueró et Paco Plaza, film d'horreur réaliste et éprouvant filmé comme un reportage, confirmera en 2008 le potentiel esthétique d'un tel parti-pris. Dans une veine plus légère, on citera *Borat* de Larry Charles (2006) avec Sacha Baron Cohen en reporter Kazakh déjanté ou plus récemment le « documentaire » de Namir Abdel Messeeh, *La Vierge, les Coptes et moi...* (2011).

Certains films enfin se citent eux-mêmes. Dans *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929), le public s'installe pour regarder un film, qui n'est autre que *L'Homme à la caméra*. *L'Antre de la folie* de John Carpenter (1994) va encore plus loin. Il met en scène un agent d'assurance chargé de retrouver un célèbre auteur de romans horribles adulé par les foules et qui disjoncte lorsqu'il se rend compte qu'il est peut-être un personnage du roman *L'Antre de la folie* et qu'il assiste dans une salle de cinéma désertée à la projection de l'adaptation cinématographique de ce roman maléfique dont il vient d'être l'acteur et que nous découvrons en même temps que lui.

1) Les faux documentaires sont aussi désignés sous le mot-valise de « documenteurs ». On leur préfère parfois l'expression « documentaires fictifs ». Chez les Anglo-saxons c'est aussi un mot-valise au sens légèrement différent qui définit ce concept : *Mockumentary*, composé de *Mock* (moquerie) et de *documentary*.



L'Antre de la folie

Bibliographie

- Frank Lafond, *Joe Dante, l'Art du je(u)*, Rouge profond, coll. « Raccords », novembre 2011.
- Bill Krohn (dir.), *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Cahiers du cinéma/Festival International de Locarno, 1999.
- Alain Garel & François Guérif (dir.), « Dossier Joe Dante », *La Revue du Cinéma-Image et Son*, n° 400, décembre 1984.
- Charles Tesson, *Photogénie de la Série B*, Cahiers du cinéma, 1997.
- Pascal Mérigeau & Stéphane Bourgoïn, *Série B*, Edilig, 1983.
- Laurent Aknin, *Cinéma bis, 50 ans de cinéma de quartier*, Nouveau Monde, 2007.
- Laurent Aknin, *Les Classiques du cinéma bis*, Nouveau Monde, 2009.
- Guillemette Olivier-Odicino, *Gremlins*, Dossier pédagogique n°161, Paris, CNC, Idoine Production, 2007.

Vidéographie

- *Panic sur Florida Beach*, Carlotta
- La plupart des autres films de Joe Dante, même certains non sortis en salle en France, sont édités en DVD, notamment *Piranhas*, *Gremlins*, *Gremlins 2, Hurléments*, *L'Aventure intérieure*, *Les Banlieusards*, *Small Soldiers*, *Les Looney Tunes passent à l'action*, *The Hole 3D*, *Vote ou Crève*.
- *Monsters, la Fabrique de l'horreur*, sélection de 8 films produits par Universal entre 1931 et 1954 : *Dracula* de Tod Browning (1931), *Frankenstein* de James Whale (1931), *La Momie* de Karl Freund (1932), *L'Homme invisible* de James Whale (1933), *La Fiancée de Frankenstein (The Bride of Frankenstein)* de James Whale (1935), *Le Loup-Garou (The Wolf Man)* de George Wagner (1941), *Le Fantôme de l'Opéra* d'Arthur Lubin (1943), *L'Étrange Créature du lac noir (Creature from the Black Lagoon)* de Jack Arnold (1954), coffret Blu-ray édité par Universal Pictures Video, 2012.
- *Le Météore de la nuit (It Came from Outer Space)*, de Jack Arnold (1953)
- *Tarantula*, de Jack Arnold (1955)
- *Hellzapoppin*, de Hank C. Potter (1941)
- *Le Fils de Dracula*, de Robert Siodmack (1943), DVD Universal Pictures Video, 2007
- *La Chose surgit des ténèbres (The Deadly Mantis)*, de Nathan Juran (1957), DVD L'Atelier 13, 2008
- *Les Survivants de l'infini*, de Joseph M. Newman (1955), DVD Keep Case, 2008.
- *L'Homme qui tua Liberty Valance* (1962), de John Ford, nombreuses rééditions en DVD par Paramount Pictures Video.

La crise de Cuba

À peine la Seconde Guerre mondiale était-elle terminée, à peine le partage de l'Europe à la conférence de Yalta (février 1945) était-il défini par Roosevelt, Staline et Churchill que les tensions apparurent et s'affirmèrent entre le monde occidental et l'Union soviétique. D'autant que n'étaient réglées ni la question de la Pologne, ni celles des Balkans et de la Palestine. L'URSS avait subi la moitié des destructions causées par la guerre, et Staline redoutait que les États-Unis ne profitent de cette faiblesse contre les intérêts soviétiques, aussi sa première décision fut-elle de prendre les devants, de placer sous sa tutelle les régions d'Europe de l'Est et de lorgner vers les Détroits, la Grèce et la Turquie, ce qui fit aussitôt réagir Truman, successeur de Roosevelt. Sans jamais dériver vers un conflit direct, les inquiétudes réciproques se transformèrent en méfiance entre deux blocs aux systèmes incompatibles. La « guerre froide » qui s'instaura à la fin des années 1940 devait durer, avec des périodes plus ou moins intenses, jusqu'à la désintégration de l'empire soviétique en 1991.

En 1961-1962, la crise de Cuba (ou « crise des fusées ») marque dans cette guerre froide un apogée particulièrement alarmant pour la sécurité du monde tout entier. En effet, ce n'est plus de simples dominations territoriales qu'il s'agit, mais de bombes atomiques placées à une enclature de la Floride. En avril 1961, alors pourtant que Kennedy n'avait pas vraiment manifesté d'hostilité à la révolution de Fidel Castro, la CIA parvient à le convaincre du contraire et le persuade d'intervenir à Cuba. En avril 1961, c'est l'épisode dit de « la Baie des Cochons » : les Américains bombardent l'île avec des avions déguisés aux couleurs de Cuba, des Cubains anticastroïstes formés par les Américains débarquent, mais sont rejetés ! « Cette équipée lamentable... accentue le raidissement du castrisme et son alignement sur les positions du Kremlin. »¹ C'est ainsi que Nikita Khrouchtchev installe des missiles nucléaires à Cuba, et déclare le 11 septembre 1962 que toute attaque contre l'île provoquerait un conflit mondial. Sans doute était-ce un « coup de bluff »¹ pour gagner une bataille diplomatique contre les États-Unis sur d'autres terrains : la « question » de Berlin où les Soviétiques avaient entrepris la construction du « mur de la honte » en août 1961, ou encore celle des fusées américaines installées en Turquie. Mais Kennedy fit savoir le 22 octobre 1962 qu'il ne céderait pas à cette menace et organise un blocus autour de l'île avec mission d'intercepter tout navire transportant de l'armement. Après plusieurs jours d'extrême tension, Khrouchtchev retire son arsenal nucléaire, Kennedy promet de ne pas attaquer Cuba. Les relations Est-Ouest s'engagent vers « la détente »...

La dernière séance...

Évoquant une sortie au cinéma dans les années 1920 en France, un jeune spectateur, Armand Maier, décrit le déroulement d'une séance :

« Il y avait trois parties coupées de deux entractes. Un petit orchestre, piano, contrebasse, accompagnait la projection, encore muette. La première partie consistait en un film relativement court, souvent américain... En deuxième partie, on présentait des attractions, une ou deux : numéro de jongleurs, d'équilibristes, de dressage, de prestidigitation, chanteurs, imitateurs, etc. Après le deuxième entracte on voyait des actualités et, enfin, le film à épisodes. »¹

Héritières des salles de spectacles, les salles de cinéma inventent très tôt leur propre rituel. Comme dans les théâtres, beaucoup de salles possédaient des mezzanines et des « loges » ornées de fauteuils individuels plus confortables vendus à un prix plus élevé. Pour certains films très attendus, la séance de soirée pouvait être soumise à une location comme au théâtre.

La mode des « cinémas permanents », très populaire durant les sixties, permettait d'entrer dans la salle à n'importe quel moment du film, de rester pour voir ce que l'on avait manqué du début, et même de visionner le film deux ou trois fois de suite.

Avant l'extinction des lumières, le public patientait devant le rideau publicitaire vantant les mérites des commerçants locaux. Le plus souvent, la séance commençait par un court métrage. Parfois, un premier long métrage était projeté en première partie avant les actualités de Gaumont ou du Pathé-journal annoncées par le célèbre coq chantant. L'ouvreuse, chargée de placer les spectateurs et les retardataires était, avec le projectionniste et la caissière, le personnage le plus important du cinéma de quartier. À l'entracte, tandis que résonnait le générique des publicités introduites par le célèbre Petit Mineur, elle apparaissait avec sa panière en osier chargée de friandises qu'elle proposait en prononçant la phrase rituelle célébrée dans une chanson d'Anny Cordy des années 1950 : « bonbons, caramels, Eskimos, chocolat ! ». Pour maintenir un bon niveau de fréquentation, l'exploitation aujourd'hui innove ou renoue avec des pratiques anciennes. Tandis que certaines salles inaugurent des carrés VIP dotés de fauteuils spacieux et confortables ou retransmettent en direct pour un public différent, opéras, ballets et rencontres sportives, d'autres renouent avec la pratique des ciné-clubs, multiplient les rencontres et les débats autour des films.

¹) De nombreux témoignages de spectateurs sont proposés dans : Myriam Juan, « La parole aux spectateurs. Extraits de mémoires choisis et présentés par Myriam Juan », *Conserveries mémorielles*, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 11 mai 2015. URL : <http://cm.revues.org/1250>

¹) Albert Jourcin, Pierre Milza, François-Georges Dreyfus, Pierre Thibault, *Histoire universelle, De la Révolution au monde contemporain*, vol. 3, Paris, Larousse, 2000, p. 808.

Presse

Vertiges de la projection

« [...] La puissance des images est au cœur du film. Images de peur, images cathartiques qui sont autant de moyens pour l'homme de représenter ses pires craintes pour mieux les surmonter. [...] *Matinee* est un film à la gloire des images célébrées ici par Dante comme l'unique antidote face à la menace qui plane sur le monde. Porte-parole du réalisateur, le savoureux personnage de Woolsey, campé avec brio par John Goodman, est à la fois porteur de solutions et de clés, et renvoie ici à la célèbre phrase d'Alfred Hitchcock : "Je suis prêt à présenter au public des chocs bénéfiques... Notre civilisation est devenue trop protectrice..." Mots qu'on retrouve dans la bouche de Woolsey [...]. Le film propose ainsi en permanence une opposition entre, d'un côté le réel, bien palpable, d'une salle de cinéma équipée pour l'effroi et, de l'autre, la peur abstraite du désastre atomique. [...] Coincé dans ses choix, le film avance avec peine, introduisant nombre de personnages secondaires que Joe Dante doit traiter au cas par cas, ralentissant encore plus l'action. Le style de Dante s'exprimant le mieux dans la surenchère et l'absence de logique, ce trop-plein de scénario finit par nuire à sa mise en scène, qui retrouve un peu de vigueur dans les séquences de projection de Mant !, hilarant hommage aux grands films de monstres des années 50 [...] »
Nicolas Saada, *Cahiers du cinéma*, n° 470, juillet-août 1993

Conte philosophique dantesque

« Le dernier opus dantesque recadre la filmographie de l'auteur, dont il précise l'orientation philosophique : les monstres ne sont plus, comme dans les années 50, d'étranges *aliens* venus d'un hypothétique ailleurs, mais s'avèrent secrétés par notre civilisation. [...] Joe Dante dépasse, pour la première fois de sa carrière, le niveau de la fable intrinsèquement fantastique (*Gremlins*) ou celui de la relecture des mythologies traditionnelles inhérentes au genre (*Hurléments*) et éclaire, sans confusion possible – de manière brechtienne dirait-on si ce qualificatif n'avait pas été aussi galvaudé –, la véritable nature contemporaine de la peur et de l'angoisse. [...] En prenant à bras le corps le film de genre – qui plus que jamais fait fonction d'inconscient collectif –, et en séparant les composantes (fiction réelle, fiction représentée), généralement étroitement imbriquées, Dante promeut un cinéma autrement plus critique envers l'establishment que le film militant fonctionnant à coups de certitudes. »
Raphaël Bassan, *Le Mensuel du Cinéma*, n° 8, juillet-août 1993

Fantastique et nostalgie

« Même s'il se cantonne dans un genre – grosso modo le fantastique humoristique – qui n'est pas à proprement parler considéré comme sérieux, Joe Dante est bien l'un des auteurs les plus originaux du cinéma américain. On lui doit l'invention des "Gremlins", [...] on lui doit une poignée de films [...] qui mêlent sans cesse des qualités narratives typiquement hollywoodiennes (ce sont des films "commerciaux") à une réflexion acerbe,



parfois amère, sur le cinéma et sur la société américaine... [...] Même si *Panic sur Florida Beach* s'égare parfois sur le terrain des amourettes de et pour teen-agers, [...] il prend aussi la forme d'une confession. La confusion entre réel et imaginaire racontée par le film est exactement celle dont souffre la génération des cinéastes américains quadragénaires – Spielberg et consorts –, tous cinéphiles formés par le cinéma, à la différence des Ford et Huston qui connaissaient la vraie vie. Mais la vraie vie américaine et ses ridicules mérite-t-elle d'être connue ? Joe Dante lui préfère l'imaginaire même cheap des créateurs de rêves... »
Aurélien Ferenczi, *Les Échos*, 4 août 1993.

Un Dante d'enfer

« [...] Ce trouble dans le comportement du spectateur est aussi la construction d'un film au strabisme divergent : un œil sur *Panic*, le film en couleurs censé évoquer le passé, un autre sur *Mant !*, le film en noir et blanc censé évoquer le présent au passé. Et ça manque tourner au fou furieux quand, au milieu, faisant parfois loucher, interviennent aussi des images de la télévision américaine dont les actualités évoquent les préparatifs militaires des GI's, Khrouchtchev et ses fameux coups de pompe à l'ONU ou les discours résolus du président Kennedy. Et pour que le spectre de toutes les projections possibles soit complet, on verra un film de famille en super 8 »
Gérard Lefort, *Libération*, 29 juillet 1993.

Le monde selon Dante

« [...] Ceci va engendrer une série de gags hilarants, une accumulation de rebondissements soufflant le chaud et le froid, retournant la situation à chaque instant. Faisant ressortir de ce divertissement la sévère morale du spectaculaire, qui dit que seul le cinéma peut démystifier les lois de la terreur. On retrouve ici la mythologie de Joe Dante, pour qui la vie n'est pas ailleurs, ou alors "ailleurs" est un cinéma permanent. »
Yan Ciret, *Le Quotidien de Paris*, 28 juillet 1993.

Générique

Titre original	<i>Matinee</i>
Titre français	<i>Panic sur Florida Beach</i>
Production	Falcon Production, Universal Pictures
Producteurs	Michael Finnell, Pat Kehoe
Réalisation	Joe Dante
Scénario	Jerico Stone, Charles S. Haas
Photographie	John Hora
Montage	Marshall Harvey
Musique	Jerry Goldsmith
Interprétation	
<i>Lawrence Woolsey</i>	John Goodman
<i>Ruth Corday/Carole</i>	Cathy Moriarty
<i>Gene Loomis</i>	Simon Fenton
<i>Stan</i>	Omri Katz
<i>Sandra</i>	Lisa Jakub
<i>Sherry</i>	Kellie Martin
<i>Dennis Loomis</i>	Jesse Lee Soffer
<i>Anne Loomis</i>	Lucinda Jenney
<i>Andy</i>	Nick Bronson
<i>Harvey Starkweather</i>	James Villemaire
<i>Howard (le directeur)</i>	Robert Picardo
<i>Bob</i>	John Sayles
<i>Mr Spector</i>	Jesse White
<i>Herb Denning</i>	Dick Miller
<i>Jack</i>	David Clennon
<i>La starlette au caddie</i>	Naomi Watts
<i>L'homme dans la foule</i>	Luke Halpin
Année	1992
Pays	États-Unis
Distribution	CTV International
Langue	Anglais (américain)
Film	Couleurs
Format	1,85 : 1 – Dolby
Durée	1h39'
Visa	81 478
Sortie (USA)	29 janvier 1993
Sortie (France)	28 juillet 1993
Sortie DVD	22 juillet 1998

RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Michel Cyprien, romancier et essayiste, critique cinématographique.



transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Avec la participation de
votre Conseil départemental

ministère
éducation
nationale



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



CNC