

# **Les Monstres de Mayfield Place**

**UN COLLECTIF DIRIGÉ PAR FRANK LAFOND**

Carlotta Films remercie tout particulièrement Joe Dante, Frank Lafond et Dana Olsen pour leur générosité et leur disponibilité sans faille.

Remerciements chaleureux  
Arrow Video – Francesco Simeoni  
Vincent Baticle  
Laurent Bouzereau  
Florent Christol  
Jon Davison  
Frances Doel  
Fabien Gaffez  
Muriel Lafond  
Christian Lauillac  
Tim Lucas  
NBC Universal Archives & Collections  
Jessica Taylor  
Deidre Thieman  
NBC Universal Licensing clips – Roni Lubliner  
Calum Waddell

Extraits du scénario de *The Sheriff of Maple Street* avec l'aimable autorisation de Dana Olsen.

Crédits photographiques © 1988 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC. Tous droits réservés.  
TM & © 2016 UNIVERSAL STUDIOS INTERNATIONAL BV. Tous droits réservés.

© 2016 CARLOTTA FILMS. Tous droits réservés.  
Conception graphique © 2016 DARK STAR.

**REPRODUCTION INTERDITE  
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**

**“**  
**Bienvenue à Mayfield Place.**  
**Nous sommes vos voisins.**  
**Carol Peterson**  
**”**

**1**  
JOE DANTE, UN CINÉMA ORGIAQUE

FRANK LAFOND

PAGE 9

**2**  
DE MAPLE STREET À MAYFIELD PLACE  
UNE HISTOIRE DE *THE 'BURBS*

FRANK LAFOND

PAGE 47

**3**  
“SATAN EST BON, SATAN EST NOTRE POTE”  
REPRÉSENTATION ET FONCTION CULTURELLE  
DU SATANISME DANS *THE 'BURBS*

FLORENT CHRISTOL

PAGE 93

**4**  
SALES GOSSES CONTRE VOISINS DE L'ENFER  
L'ART DU DÉCALAGE COMIQUE DANS *THE 'BURBS*

VINCENT BATICLE

PAGE 111

**5**  
“SUBURBAN SYMPHONY”  
... *THE 'BURBS*, JERRY GOLDSMITH  
ET SES MUSIQUES POUR DANTE

CHRISTIAN LAULIAC

PAGE 149

**6**  
“I DON'T WANT TO BE IN A CARTOON”  
LES ACTEURS DE *THE 'BURBS*

FABIEN GAFFEZ

PAGE 167

CAHIERS DE PHOTOGRAPHIES : VOIR PAGES 77 ET 131



**JOE DANTE,  
UN CINÉMA ORGIAQUE  
FRANK LAFOND**

REPRODUCTION INTERDITE  
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS

Enseignant en cinéma à l'Université de Strasbourg et directeur de collection, Frank Lafond est l'auteur de *Jacques Tourneur, les figures de la peur* (2007), *Joe Dante, l'art du je(u)* (2011) et du *Dictionnaire du cinéma fantastique et de science-fiction* (2014). Il a écrit de nombreux articles sur le cinéma, en français comme en anglais, et dirigé plusieurs ouvrages collectifs - notamment sur George A. Romero, Georges Franju ainsi que sur le cinéma fantastique et horrifique italien. En 2017, il sortira un livre consacré à Samuel Fuller chez Rouge Profond.

REPRODUCTION INTERDITE  
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS

On pourra s'étonner que *The 'Burbs* ait dû attendre aussi longtemps pour acquérir sa juste place dans l'œuvre de Joe Dante. Toute l'essence du cinéma de celui qui, quelques années auparavant, avait remporté son plus gros succès commercial et durablement marqué la culture populaire avec *Gremlins* (1984) se trouve en effet là ou presque, sous une forme raffinée qu'une apparente inconséquence ne dissimule qu'aux yeux des spectateurs qui se refusent à la percevoir.

À sa sortie le 17 février 1989, *The 'Burbs* connut aux États-Unis un destin commercial tout à fait honorable puisque, doté d'un budget d'environ 18 millions de dollars, il en rapporta un peu plus de 36 après s'être classé, dans un premier temps, en tête du box-office. Contrairement aux spectateurs, les critiques l'accueillirent en règle générale avec froideur. Roger Ebert, célèbre journaliste du *Chicago Sun-Times*, n'y vit ainsi qu'une « longue histoire sans queue ni tête ». Dans le *Los Angeles Times*, Kevin Thomas ne sembla quant à lui pas trouver de mots assez durs pour marquer sa déception et son mépris : non content d'estimer que l'humour du film tombait complètement à plat, il soupçonna Universal d'avoir tablé sur une nomination de Tom Hanks aux Oscars™ pour *Big* (Penny Marshall, 1988) afin de déterminer sa date de sortie et se demanda comment le scénario avait pu obtenir le feu vert des studios et intéresser un cinéaste du statut de Joe Dante. Si le *Post-Tribune* évoqua sans trop d'imagination un « cul-de-sac de la médiocrité », Vincent Canby du *New York Times*, maniant l'ironie avec une certaine habileté, affirma de son côté qu'« il se passe si peu de choses [dans le film] que l'on pourrait soutenir que *The 'Burbs* veut être un commentaire sur la vacuité des divertissements populaires à l'ère de la télévision, mais qu'il en constitue bien plus un exemple »<sup>1</sup>. Pour le *Washington Post* du 24 février 1989, « alors que le début s'embrase sur le modèle du feu de bois [...], le film s'éteint progressivement dans des crépitements, grésillements et pétilllements isolés ». Et l'on pourrait poursuivre longtemps dans cette veine assassine, en se contentant même parfois de n'énumérer que les titres de critiques tels que « À la recherche d'une forme de vie intelligente dans *The 'Burbs* » (*Record*, 17 février 1989).

Ardent défenseur de l'œuvre du réalisateur, Jonathan Rosenbaum du *Chicago Reader* fut l'un des rares critiques américains à accueillir favorablement la sortie de son nouveau film. Dans son compte rendu, il vanta notamment la capacité constante de Joe Dante à offrir au spectateur une variété de points de vue, à lui permettre d'adopter différentes postures qui correspondent à autant de manières de percevoir les enjeux du récit. Mais le critique ne put ensuite s'empêcher de modérer la réussite du film en ajoutant que « *The 'Burbs* est un divertissement léger et modeste plutôt qu'une attaque virulente, par conséquent on ne doit pas accorder beaucoup d'importance aux stratégies qu'il déploie avec intelligence » (23 février 1989). Dave Kehr se montra peut-être plus clément quand il écrit

---

1. Toutes ces publications sont datées du 17 février 1989.

dans le *Chicago Tribune* que « *The 'Burbs* ne tient pas tout à fait la distance, mais, presque tout du long, cette comédie noire est superbement inventive, fine et drôle » (17 février 1989). Et, pour faire mentir un peu Joe Dante lui-même, qui affirme que son film n'a guère reçu que deux critiques positives, mentionnons encore la façon dont *Variety* s'attacha à souligner l'excellence des acteurs, de Tom Hanks à Wendy Schaal, en passant par Bruce Dern et Rick Ducommun (31 décembre 1988).

En revanche, la question de l'accueil du film en France ne se pose pas : pour une raison mystérieuse, *The 'Burbs*, qui ne reçut un titre en français, *Les Banlieusards*, que pour son exploitation sur le marché belge, n'y bénéficia pas d'une sortie en salles. On ne saura sans doute jamais si Joe Dante a raison d'émettre aujourd'hui l'hypothèse que son film a peut-être été jugé « trop américain » (1). Avec le temps, sa perception par la critique commença à changer et il devint même très tôt l'objet d'un culte sur Internet. Les premiers sites qui lui furent consacrés aux alentours des années 2000 (*The 'Burbs Place*, *Mayfield Place : Jake's 'BURBS Site* et *Burbs.com*) ont aujourd'hui fermé leurs portes, mais d'autres ont su reprendre le flambeau comme *The Burbs Online Community*<sup>2</sup>. Certains fans prolongent même leurs activités d'échange autour du film jusqu'à le transposer sous la forme, certes très abrégée, d'un « roman victorien/pseudo-dickensien »<sup>3</sup>. Joe Dante résume ainsi la trajectoire de son film :

« Bien peu de réalisateurs sont dans la position de Woody Allen ou Stanley Kubrick, qui ont des mentors qui peuvent leur donner de l'argent et dire : "Quoi que tu veuilles faire, ce sera ton prochain film. Tu peux faire tout ce que tu veux". Nous autres, nous devons en gros prendre ce qui vient et trouver des projets qui nous semblent suffisamment intéressants pour que nous puissions leur apporter quelque chose. Mais *The 'Burbs* s'est offert à moi simplement parce qu'une grève des scénaristes était sur le point d'éclater et qu'Imagine Pictures voulait faire un film. Ils avaient ce scénario et ils le regardaient comme un hommage à Hitchcock, même si je ne pensais pas que c'était vraiment le cas. Nous en avons improvisé une grande partie puisque nous avons tourné dans l'ordre. La sottise des personnages venait beaucoup des acteurs : je suppose qu'ils éprouaient un certain plaisir à interpréter des cow-boys, ce qu'ils faisaient d'une certaine manière. Ça a été vraiment marrant à tourner et c'est devenu cet incroyable film culte. Je veux dire, il n'a pas eu tant de succès que ça à sa sortie, il a eu des critiques affreuses, mais, au fil des ans, les gens en ont fait des citations, il y a des tee-shirts, des soirées, des sites Internet. C'est extraordinaire : c'est l'une de ces choses que l'on ne peut imaginer plus tôt en faisant le film, qu'il va y avoir un tel retournement de situation. » (2)

L'existence de communautés en ligne met aussi en évidence la valeur d'un processus collaboratif pour le repérage et l'inventaire des nombreuses allusions que

---

2. <https://btheburbs.runboard.com>.

3. Voir : <http://669mayfieldplace.tumblr.com/post/140131892297/chapter-one>.

comporte *The 'Burbs*, à l'image du reste de la filmographie du réalisateur. Ce sens de la communauté trouve un écho dans le discours du film lui-même. Pendant ses vacances, Ray Peterson (Tom Hanks) commence à s'intéresser plus que de raison aux Klopek, bien étranges voisins qui sont récemment devenus propriétaires de la maison contiguë à la sienne. Dans cette curiosité de plus en plus paranoïaque, il est rejoint, puis encouragé par deux autres habitants « historiques » de l'impasse : Art Weingartner et Mark Rumsfield. Les premières images du film, liées sans raccord visible au logo des studios Universal, substituent un « quelque part en Amérique » à un « quelque part sur Terre » grâce à un trucage qui isole progressivement, comme sous l'effet du hasard, une impasse du Midwest sur la surface du globe terrestre. Ce saisissant effet de loupe, dont l'impulsion voyeuriste est désormais offerte à tout un chacun par Google Earth, nous donne une indication sur le point de vue adopté par Joe Dante. Comparable à celui d'un entomologiste, son regard vient se poser d'en haut sur ses concitoyens ; il tombe sur eux, sans pour autant les écraser de son mépris. Ce parti pris n'entraîne pas l'émergence de détails demeurés jusqu'alors invisibles, mais un grossissement des traits propre à la caricature, lequel, à son tour, révèle avec force les traverses des personnages, de leur milieu, de leur classe et de la société dans laquelle ils vivent.

Par sa dimension spectaculaire, la séquence inaugurale de *The 'Burbs* nous rappelle aussi l'importance que Dante a toujours accordée aux effets spéciaux, la nécessité qu'il éprouve de suivre leur évolution constante, sans qu'ils ne viennent jamais phagocytter l'histoire de ses films. Cette disposition d'esprit l'amènera par exemple à accepter de réaliser en 2003 *Haunted Lighthouse*, court-métrage en 4D et en 70 mm exclusivement projeté dans des parcs d'attractions : condamnés à hanter un phare, deux enfants en manque d'amis tentent de convaincre un frère et une sœur de devenir à leur tour fantômes. Non seulement la séquence pré-générique, où Christopher Lloyd, assis devant un feu de plage, raconte l'origine de la légende entourant ces spectres, est entièrement présentée en images animées et le film truffé d'effets de jaillissement vers le spectateur (un frisbee, des yeux montés sur ressort et même la menace d'un vomissement), mais sa photographie presque monochrome nimbe toute l'action d'une dominante bleue très prononcée.

Plus généralement, le cinéma de Dante se caractérise par un goût de la stylisation, y compris lorsque le récit, comme pour *The 'Burbs*, s'enracine a priori dans le quotidien le plus banal. De la même manière, l'artificialité de la petite ville de Kingston Falls, où prend place l'action de *Gremlins*, est assumée dès le générique : elle revêt l'apparence d'une carte postale nostalgique, d'un tableau trop sage de Norman Rockwell que le reste du film ne manquera pas de venir lacérer à coups de griffes interposés. Dans les deux cas, la facticité du cadre est exhibée pour conduire le spectateur à accepter des personnages et des situations

qui, du fait de leur traitement parodique, n'auraient aucune chance de résister à son examen critique dans un environnement réaliste ; au lieu d'être dissimulé du mieux possible, le tournage en studio est donc montré pour ce qu'il est. On perçoit chez Dante une fascination pour les *back lots*, cette partie des studios hantée par l'histoire du cinéma puisqu'elle est destinée à réapparaître – toujours transformée, mais finalement toujours plus ou moins reconnaissable – devant les caméras d'année en année, de décennie en décennie, quel que soit le genre ou le réalisateur. Cette fascination se manifesterait aussi dans les segments que le réalisateur mettra en scène pour encadrer les différents sketches de l'anthologie *Trapped Ashes* (2006), que se partageront avec un succès très discuté Sean S. Cunningham, John Gaeta, Monte Hellman et Ken Russell ; Henry Gibson, alias le docteur Werner Kloppek, s'y verra d'ailleurs confier le rôle de guide des faux studios Ultra.

*The 'Burbs* fut tourné dans Colonial Street, célèbre rue aux bâtiments fictifs des studios Universal qui, bien avant d'être convertie en Wisteria Lane pour *Desperate Housewives* (2004-2012), avait représenté d'autres banlieues ou petites villes – les deux étant liées par de supposées valeurs communes au sein de la culture américaine. Ainsi cette partie du *back lot* d'Universal avait-elle par exemple accueilli dès les années 1950 la résidence des Cleaver dans *Leave It to Beaver* (1957-1963), sitcom qui offrait un reflet idéalisé de l'Amérique et de la famille de cette décennie. Et Dante reconnaît d'ailleurs volontiers que le nom de l'impasse où habitent Ray et ses voisins, Mayfield Place, renvoie de façon délibérée à celui de la ville où est censée se dérouler cette série – dans le même temps, l'apparition de son nom à l'écran rappelle le plan similaire d'une autre référence du film, l'épisode « Les Monstres de Maple Street » (Ronald Winston, 1960) de *La Quatrième Dimension*. À l'instar du *Beau-père* (Joseph Ruben, 1987), de *Blue Velvet* (David Lynch, 1986)<sup>4</sup> et de *Parents* (Bob Balaban, 1989), tous les trois projetés sur les écrans américains à peu d'années d'intervalle, *The 'Burbs* s'attache à interroger une conception utopique de la banlieue des classes moyennes à une période où les valeurs des années 1950 ont été remises au goût du jour par le néo-conservatisme de Reagan. Dans *Edward aux mains d'argent* (1990), Tim Burton ne fera pas autre chose et, de manière bien plus radicale encore que Dante, il aura recours à la stylisation pour faire se côtoyer la banlieue américaine et un décor outrageusement gothique. Se côtoyer en effet et non se confronter, puisque dans l'univers dépeint par le cinéaste, qui relève du merveilleux, la présence du château d'un inventeur est acceptée, sinon ignorée : seule l'anomalie physique d'Edward surprend, captive, puis finit par déranger.

Au cours de la séquence d'ouverture, *The 'Burbs* donne quant à lui

---

4. Dans le *Boston Globe* du 17 février 1989, Jay Carr parle du début prometteur du film, qui laisserait croire que « Joe Dante est sur le point de plonger brusquement un film de Steven Spielberg dans les profondeurs d'un *Blue Velvet* ». La formule rappelle l'idée communément admise selon laquelle Dante incarnerait la face sombre et refoulée du réalisateur d'*E.T. l'extraterrestre* (1982).

A man with dark hair, wearing a wide-brimmed grey hat, sunglasses, a light blue striped shirt, a brown tie, and light-colored trousers, is sitting on a rustic wooden fence. He is looking off to the side. In the background, there are several wooden director's chairs on a grassy area with trees. One of the chairs has the word "CAST" written on its backrest. The scene is outdoors in bright daylight.

REPRODUCTION INTERDITE  
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS



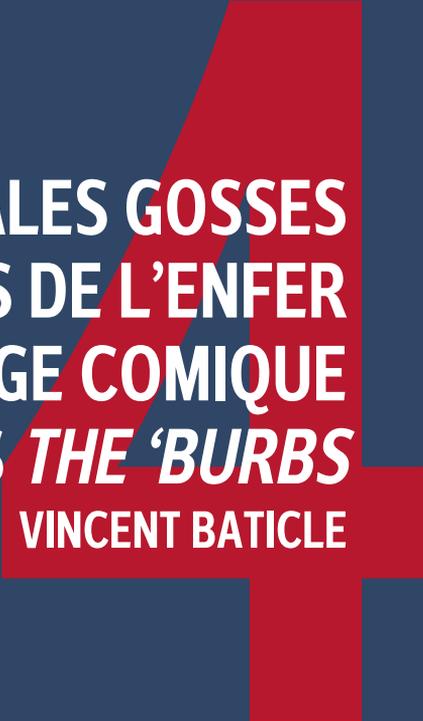
Derrière la caméra, Mike O'Shea.



De gauche à droite : Tom Hanks, Joe Dante, la scripte Roz Harris et Rick Ducommun.



REPRODUCTION INTERDITE  
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS



**SALES GOSSES  
CONTRE VOISINS DE L'ENFER  
L'ART DU DÉCALAGE COMIQUE  
DANS *THE 'BURBS*  
VINCENT BATICLE**

Vincent Baticle enseigne l'histoire et l'esthétique du cinéma à l'Université Paris Diderot et à l'Université Tous Âges de Beauvais. Il intervient également régulièrement en milieu scolaire et auprès du grand public. Spécialiste du cinéma hollywoodien des années 1980 à 2000, il a notamment travaillé sur les œuvres de Robert Zemeckis, Joe Dante et Tim Burton. Ses recherches actuelles portent sur le voyage dans le temps au cinéma et sur l'intertextualité cinématographique.

Après une journée de congé passée à enquêter sur la mystérieuse disparition de Walter, et à élaborer avec Art les théories les plus folles sur ses nouveaux voisins, les Klopek, Ray Peterson regarde la télévision dans son lit. Il y effectue alors un zapping qui, irrémédiablement, le met face à des extraits de films d'horreur. Après une séquence de sacrifice issue de *Course contre l'enfer* (Jack Starrett, 1975) – dans lequel deux couples de vacanciers se retrouvent aux prises avec un groupe de satanistes –, Ray entrevoit de courts extraits de deux classiques du genre, *L'Exorciste* (William Friedkin, 1973) et *Massacre à la tronçonneuse 2* (Tobe Hooper, 1986). Dans le cauchemar qu'il fait cette nuit-là, Ray se retrouve alors au cœur d'événements mêlant les péripéties de la journée et les images horribles diffusées à la télévision. Joe Dante développe, en effet, dans cette séquence le jeu entre citations et reprises<sup>1</sup> qu'il affectionne tant, et qui constitue l'un des principaux marqueurs de son cinéma.

Ce processus de réécriture s'accompagne d'un détournement parodique. L'horreur devient comédie. Ainsi, dans un décor qui revendique clairement son aspect factice, Ray est, en guise de sacrifice, ligoté sur un grill géant. L'expression « faire un barbecue avec ses voisins » prend un sens littéral... En jouant à plein avec les clichés du film d'horreur – ambiance vaporeuse faite de fumées et lumières diffuses ; musique inquiétante ; etc. –, Dante vide la séquence de son aspect angoissant et décrédibilise les craintes de Ray et les théories, émises par son petit groupe, selon lesquelles les Klopek auraient enlevé et tué le vieux Walter. Les histoires que raconte Art, principal instigateur des doutes dans l'esprit de Ray, sont directement tournées en dérision. Ainsi, le leitmotiv ridicule que psalmodie le groupe de satanistes adeptes de la grillade (« Je veux tuer tout le monde. Satan est bon, Satan est notre pote. »<sup>2</sup>) est celui que Art répétait lors de leur réunion à la cave. Quant au personnage de Skip, le glacier sanguinaire dont il contait la légende la veille, il apparaît tel un comique des années 1950. Interprété par Art lui-même, il entre en scène au son des applaudissements d'un public de studio de télévision, et lance une mauvaise blague saluée par les rires de ces spectateurs invisibles. Le ridicule culmine au moment où, face à Ray, Walter apparaît avec une hache médiévale plantée dans le crâne. Malgré les quelques traces de sang sur son front, rien de gore dans cette vision. Au contraire, c'est le grotesque qui l'emporte définitivement à travers l'image de Queenie, le caniche blanc, lui aussi affublé d'une petite hache (qui se révèle d'ailleurs clairement être un serre-tête à la taille de l'animal – un simple accessoire de cinéma). L'éboueur interprété par Dick Miller vient quant à lui ponctuer ce plan drolatique en commentant que cela

---

1. On entend par « citation » la réutilisation effective, par effet d'enchaînement ou de collage, d'un extrait de film (voire d'un film entier). Lorsqu'est intégré à la fiction nouvelle, de manière relativement transparente, un élément, généralement ponctuel, provenant d'un film antérieur (réutilisation d'un dialogue, reproduction d'une scène accompagnée ou non de la réutilisation d'effets visuels), on parle de « reprise ».

2. Dans le doublage français, l'incantation est prononcée par Art lorsque Ray et lui se réunissent à la cave, mais est étonnamment absente de la séquence du cauchemar.

« doit faire mal »...

Le cauchemar se termine cependant par une image horripilante : Reuben Klopek attaque Ray avec un pic à glace, de la même manière que les satanistes de l'extrait de *Course contre l'enfer* venaient poignarder la jeune femme victime de leur rite sacrificiel. L'image renversée du bourreau, ainsi que le lent ralenti subjectif de l'arme qui se dirige vers Ray redonnent alors au cauchemar une tonalité véritablement inquiétante.

Le lendemain matin, on retrouve Ray dans son lit, un verre de jus d'orange à la main, devant la télévision qui diffuse le générique de l'émission de télévision pour enfants *Mister Rogers' Neighborhood* (1968-2001). Le contraste avec les scènes précédentes est total et atteint une dimension humoristique. Dans cette chambre lumineuse, plus question de voisins satanistes, mais, tout au contraire, d'un voisinage idéal<sup>3</sup>.

Moment pivot, cette séquence résume à elle seule l'ensemble des ressorts narratifs, visuels et comiques à l'œuvre dans le film. La fiction face à la réalité, l'adulte face à l'enfant, l'étranger face au familier, la comédie face au film d'horreur... Le film repose sur un jeu de confrontations entre des éléments hétérogènes, voire contradictoires. Dans *The 'Burbs*, Joe Dante développe ainsi pleinement l'art du décalage caractéristique de son cinéma : transformation du mignon petit Gizmo en horribles créatures destructrices (*Gremlins*, 1984) ; introduction de technologies militaires dans des figurines pour enfants (*Small Soldiers*, 1998) ; insertion d'un ex-militaire fanfaron miniaturisé dans le corps d'un hypocondriaque (*L'Aventure intérieure*, 1987) ; cohabitation entre humains et personnages animés (*Les Looney Tunes passent à l'action*, 2003)...

## RETOUR EN ENFANCE

La séquence du cauchemar explicite l'idée selon laquelle Ray est un personnage tellement ancré dans la réalité (« le sceptique [...] plus ou moins enraciné dans la réalité », comme le présente Ricky) qu'il n'a pas le recul suffisant pour appréhender correctement les images de fiction qui s'offrent à lui. Ray est pourtant défini, dès le tout début du film, par sa propension à déployer, de nuit comme de jour, son regard sur l'environnement qui l'entoure. À plusieurs reprises, il observe par la fenêtre ce qu'il se passe dans Mayfield Place. Un plan en particulier en fait d'ailleurs la figure exemplaire du personnage-spectateur : en amorce au premier plan, il regarde dans la profondeur de l'image à travers sa fenêtre-écran encadrée de deux rideaux. *The 'Burbs*, dont la première version du scénario était intitulée *Bay Window*, propose ainsi une relecture parodique du classique hitchcockien,

---

3. L'interprète du générique de *Mister Rogers' Neighborhood* parle d'une « belle journée dans ce voisinage » et, contrairement à ce que les habitants de Mayfield Place ressentent au sujet des Klopek, affirme : « J'ai toujours voulu avoir un voisin comme toi ».

*Rear Window* (*Fenêtre sur cour*, 1954). Bien qu'aucun indice direct ne relie les deux films, le rapprochement semble devoir nécessairement se faire dans l'esprit du spectateur. Dès lors, la comparaison qui s'opère entre L.B. Jefferies, le photographe émérite bloqué dans son fauteuil roulant suite à un spectaculaire accident, et Ray, le vacancier en peignoir et pyjama sans réelle motivation, n'est évidemment pas à l'avantage de ce dernier. Si le personnage interprété par James Stewart a l'œil exercé du photographe, le regard de Ray est, quant à lui, totalement inexpérimenté. À l'inverse de la plupart des personnages dantiens, il n'est en effet pas un cinéphile. Ce manque de connaissance le rend vulnérable à l'impact des images fictionnelles qui vont faire irruption tout autour de lui, et dont il ne possède pas les clés de lecture.

Lorsque, une fois réveillé de son cauchemar, Ray reprend du bout des lèvres le générique de *Mister Rogers' Neighborhood*, il apparaît bien plus serein face à ce programme télévisé pour enfants que devant les films d'horreur diffusés la veille au soir. On comprend alors que, si Ray est un spectateur très facilement impressionnable, c'est parce que son rapport à l'image est précisément celui d'un jeune enfant. *The 'Burbs* construit, en effet, une très large part de sa dimension comique en jouant avec la dimension enfantine, et même plus encore avec l'infantilisation, du personnage.

Ce jeu de décalage se lit notamment dans l'évolution de la relation que Ray entretient avec son fils Dave. Au tout début du film, Ray semble jouer pleinement son rôle de père. Il insiste pour que son fils n'abuse pas du sucre au petit déjeuner, lui interdit d'espionner les voisins et le met en garde contre les histoires que Ricky Butler raconte à propos des Klopek. Or, c'est précisément dans chacun de ces deux derniers pièges qu'il va par la suite tomber ! Lors d'une promenade nocturne, Ricky lui raconte l'histoire du film *La Sentinelle des maudits* (Michael Winner, 1977) et se demande si, comme dans celui-ci, leurs nouveaux voisins auraient pu ouvrir un portail vers l'enfer. Plus tard, à l'instar de Dave, Ray va lui aussi surprendre les Klopek en train de creuser dans leur jardin, de nuit et sous une pluie pourtant battante. C'est ainsi son rapport à ses voisins qui va constituer le pivot de son infantilisation. Lorsque Ray et Art vont sonner à leur porte, se rapprochant pour la première fois au plus près de la source de leur angoisse, ils se retrouvent poursuivis par un essaim d'abeilles. À la fin de cette séquence burlesque, c'est Dave que l'on voit navré de l'attitude puérile de son père. L'adulte ayant pris le rôle de l'enfant, c'est ce dernier qui juge l'adulte – un renversement d'autant plus intéressant que Dave est le seul véritable enfant du film.

La dimension enfantine du personnage de Ray transparait également dans la relation particulière qu'il entretient avec son épouse, Carol. Plus il régresse, plus celle-ci se comporte comme sa mère. Cela se perçoit dès leur toute première