



HAL
open science

“ Colloque international “George A. Romero, l’œuvre dévorée ?” ”

Pablo Cabeza-Macuso, Pauline Suarez-Perut

► To cite this version:

Pablo Cabeza-Macuso, Pauline Suarez-Perut. “ Colloque international “George A. Romero, l’œuvre dévorée ?” ” : Compte-rendu du colloque organisé par Julien Achemchame, Adrienne Boutang, Claire Cornillon, Pierre Jailloux, et David Roche, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 23-25 novembre 2022. *Miranda: Revue pluridisciplinaire sur le monde anglophone*. Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world , 2023, 27, 10.4000/miranda.54024 . hal-04331036

HAL Id: hal-04331036

<https://hal.science/hal-04331036>

Submitted on 2 Feb 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



Miranda

27 | 2023
Natures mourantes

« Colloque international “George A. Romero, l’œuvre dévorée ?” »

Compte-rendu du colloque organisé par Julien Achemchame, Adrienne Boutang, Claire Cornillon, Pierre Jailloux, et David Roche, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 23-25 novembre 2022

Pablo Cabeza-Macuso et Pauline Suarez-Perut



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/miranda/54024>

DOI : 10.4000/miranda.54024

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2023

Ce document vous est offert par Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier



Référence électronique

Pablo Cabeza-Macuso et Pauline Suarez-Perut, « « Colloque international “George A. Romero, l’œuvre dévorée ?” » », *Miranda* [En ligne], 27 | 2023, mis en ligne le 03 avril 2023, consulté le 02 février 2024.

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/54024> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.54024>

Ce document a été généré automatiquement le 18 avril 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

« Colloque international "George A. Romero, l'œuvre dévorée ?" »

Compte-rendu du colloque organisé par Julien Achemchame, Adrienne Boutang, Claire Cornillon, Pierre Jailloux, et David Roche, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 23-25 novembre 2022

Pablo Cabeza-Macuso et Pauline Suarez-Perut

- 1 Organisé par Julien Achemchame, Adrienne Boutang, Claire Cornillon, Pierre Jailloux, et David Roche, le colloque international « George A. Romero, l'œuvre dévorée ? » s'est déroulé à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 du 23 au 25 novembre 2022. Issu d'une collaboration entre les équipes de recherches RiRRa21, CRIT (Université Bourgogne-France-Comté) et Litt&Arts (Université Grenoble Alpes), le colloque s'est donné deux objectifs principaux. Le premier était une focalisation revendiquée sur la part de l'œuvre de Romero souvent délaissée : l'ensemble des communications ont eu en commun de porter une grande attention aux œuvres ne figurant pas les morts-vivants qui ont fait la renommée du réalisateur. Le deuxième objectif était l'adoption d'une approche esthétique de ce corpus afin de mettre l'accent sur la dimension formelle des films (motifs, montage, gestion de l'espace...). Ce parti-pris a été très concrètement mis en pratique lors de l'ouverture du colloque le mercredi 23 novembre au cinéma Utopia de Montpellier avec la diffusion de *Knightriders* (1981) en partenariat avec l'association *Oblik*.
- 2 Le colloque a débuté avec la conférence plénière de Sophie Lécole-Solnychkine (Université Toulouse Jean Jaurès), autrice d'*Aesthetica Antarctica: The Thing de John Carpenter* (2019), dédiée au motif de la main dans l'ensemble de l'œuvre de Romero. Selon Sophie Lécole-Solnychkine, l'étude du motif de la main permettrait de dégager un rapport souterrain entre les films de morts-vivants, réalisés par Romero tout au long de sa carrière, et l'autre versant de son œuvre. En s'appuyant sur le travail d'Emmanuelle André sur « l'imaginaire tactile au cinéma », elle a étudié la façon dont Romero expérimente diverses formes de sensibilité à partir du motif de la main. Sophie Lécole-Solnychkine reprend notamment à André l'expression de « main oculaire » qui attribue le pouvoir de la vision aux gestes manuels. Solnychkine a ensuite structuré sa

présentation en cinq parties. La première était dédiée à une archéologie de la main zombie en distinguant la main zombie du cadre « vaudou » (entre la main tendue de l'hypnotiseur et les bras tendus de l'hypnotisé) de la main zombie romerienne tendue dans un désir d'étreinte. Le zombie est alors redéfini, non comme un estomac, mais comme une main mue par un désir de saisir. La deuxième partie analysait la « sensorialité du zombie romerien ». À partir du travail psychanalytique de Darion Leader sur les mains, le zombie est reconsidéré selon la relation main-bouche. Vue comme une régression vers un stade antérieur du développement de l'individu par Leader, cette relation remplacerait la connexion main-regard très rare dans le cinéma de Romero. Le troisième moment de l'analyse s'est penché sur *Two Evils Eyes* (1990) à partir du motif de la main comme énigme figurative. Le recadrage de la main de la statue d'Edgar Allan Poe transforme un geste rhétorique en un geste d'action. Cette figure devient ensuite un motif en faisant un retour dans le film. Enfin, les deux dernières analyses ont été dédiées respectivement à *Monkey Shines* (1988) et à *The Dark Half* (1993). Dans le premier film, la main devient une « interface entre les régimes de sensorialité » lors de l'analyse d'une scène de chirurgie, tandis que dans le second, la main devient une « surface d'échange ». La surface d'échange se comprend comme une opposition entre les deux personnalités du personnage (une main porte une alliance, l'autre porte des bagues *rock'n roll*) mais aussi comme une instance de liaison (les deux personnalités, partageant le même corps, ont nécessairement les mêmes empreintes). Sophie Lécole-Solnychkine a conclu sa présentation sur la notion d'iconophagie avec l'idée d'une reconfiguration du rapport main-œil dès lors que l'œil devient dévoreur d'images.

- 3 Le colloque s'est poursuivi avec la projection inédite d'un pilote de série télévisée méconnu de Georges A. Romero, *Iron City Asskickers*, grâce au travail de Paulo Leite (Lisbon's Theater and Film School, ESTC). Ce dernier a pu apporter une copie du film avec l'accord et le soutien des ayants droit (la compagnie de production Cryptic Pictures). Dans sa communication, Leite a affirmé que le pilote était en avance sur son temps, plus précisément comme précurseur du « *social media sensationalism* », en établissant un lien avec le cinéma-vérité d'une part et l'émergence des vidéos YouTube de l'autre. Cette œuvre a aussi été l'occasion d'effectuer une comparaison avec la carrière d'Orson Welles à cause des difficultés financières de Romero à l'époque de la création du film, mais aussi parce qu'ils réalisèrent tous les deux un premier film très remarqué constituant à la fois une carte de visite et une sorte de malédiction. Selon Leite, il s'agissait d'un des projets les plus personnels de Romero, dans la mesure où le pilote proposait une critique de la télévision en col blanc, de cette télévision destinée à un public de classe moyenne, tout en brossant un portrait à la fois parodique et affectueux de la classe ouvrière de Pittsburgh.
- 4 Florent Christol (chercheur indépendant) est revenu sur la dimension politique de l'œuvre en partant d'un élément formel : les *flash-sideways* du sketch « The Crate » tiré du film à sketches *Creepshow* (1982). Le *flash-sideways* est une scène n'ayant pas de réalité effective dans la fiction et peut trouver sa justification dans une hypothèse fantastique, ou dans l'imagination d'un personnage. Sa fonction est de proposer une variation sur une scène sans avoir à en supporter les conséquences narratives et diégétiques. L'objectif de la communication était d'inscrire l'utilisation des *flash-sideways* dans le néolibéralisme reaganien par l'entremise d'une lecture anthropologique et psychanalytique. Le *flash-sideways* serait *in fine* le symptôme de l'érosion du politique : l'imaginaire personnel remplacerait l'imaginaire carnavalesque

en devenant un espace d'exception où la justice est absente. Florent Christol a analysé le meurtre imaginé de la « femme ingouvernable », dont la matrice figurerait dans *Freaks* (Tod Browning, 1932), comme un mécanisme de défense du tueur pour retrouver un espace du désir, mais l'intervenant a posé dans le même temps le problème de l'adhésion du public à ce projet de meurtre.

- 5 Le dernier panel de la journée a été dédié aux approches esthétiques. Hélène Frazik (chercheuse indépendante) a analysé en profondeur le motif de la claustration qui affecte autant les espaces intérieurs qu'extérieurs. Dans *The Crazies* (1973) en particulier, la tension narrative et figurative oscille entre le fait de trouver un refuge dans des espaces clos et le fait que ce refuge devienne ultérieurement une prison. Ce choix formel produit un effet de poupée gigogne où chaque espace est construit comme un lieu clos pouvant englober à son tour d'autres espaces d'enfermements. La claustration est donc analysée comme l'espace du cauchemar d'où se déploie l'action : enfermés, les personnages semblent percevoir une échappatoire, avant de réaliser qu'il s'agit souvent d'une illusion. Le monde clos par un espace quadrillé est finalement interprété par Frazik comme une métaphore du pouvoir répressif.
- 6 Pierre Jailloux (Université Grenoble Alpes) s'est, quant à lui, focalisé sur ce qu'il propose de nommer les « montages contre nature ». L'expression de « montage contre nature » trouve son inspiration initiale dans le travail de Roland Barthes. Ce dernier analyse le « scandale de la langue » à partir de « l'empiétement » de la vie sur la mort propre à la formule « je suis mort. » Jailloux analyse ensuite plusieurs formes d'empiétements mis en œuvre par le montage romerien. Dans *The Crazies*, le montage donne lieu à une série de parasitage entre plusieurs images, mais aussi entre des images et des sons. Le chevauchement des plans permet tout d'abord de figurer la connexion inattendue entre ce qui relève de l'inoffensif (la vieillesse) et ce qui relève de la menace (une tentative de meurtre) lorsqu'une vieille dame se révèle être une tueuse. Ensuite, ce choix de montage sert plus spécifiquement à figurer la transgression du tabou de l'inceste par un parasitage entre les plans du couple père-fille à l'étage et les plans issus de la scène du rez-de-chaussée. Jailloux ouvre ensuite l'analyse au projet abandonné de Romero intitulé *Simetierre*, porté à l'écran en 1989 par Mary Lambert, dans lequel le montage entremêle les images d'un enfant zombie tueur avec les images du souvenir de ce même enfant humain et figure alors la transgression morale du parricide. Pierre Jailloux conclut que le montage chez Romero démonte et déroute au lieu d'organiser et de relier.
- 7 La première journée s'est conclue par la rencontre en visioconférence avec Suzanne Romero autour du projet de fonds d'archive Georges A. Romero à Pittsburgh. Suzanne Romero a expliqué qu'il s'agissait d'un fonds très largement dédié à Romero, tout en restant ouvert à d'autres cinéastes et écrivaines. L'objectif est de créer un « Horror Studies Center » afin de valoriser les études autour du cinéma et de la littérature d'horreur. Bien que ce fonds fasse l'objet d'une collaboration avec l'Université de Pittsburgh, il ne dispose à ce jour que d'une forme numérique, mais ses fondateurs ambitionnent à l'avenir de le transformer en un lieu physique. Suzanne Romero a ensuite raconté la redécouverte du film *The Amusement Park* (1975) qui découle de l'exhumation d'une version numérisée en DVD suite à la programmation du film dans un festival. Par la suite, Suzanne Romero a donné raison au parti-pris méthodologique de ce colloque, centré sur l'esthétique, en notant que *The Amusement Park* serait probablement le film le plus romerien pour des raisons strictement stylistiques. Elle a

poursuivi ce constat en énonçant, qu'à ses yeux, le style de Romero reposait sur ses choix de montage et sur l'utilisation de la musique. Suzanne Romero a saisi l'occasion de mentionner l'existence d'un autre film inconnu de Georges Romero : il s'agirait d'un film de 22 min en noir et blanc qui incluait déjà deux personnages principaux afro-américains. Ce film est, d'après elle, sa première tentative de réalisation sous forme d'un court-métrage. La suite de la discussion s'est faite sous forme d'échanges avec le public. À ce jour, certains documents du fonds d'archive Georges A. Romero ne sont pas disponibles en ligne pour des raisons de propriété intellectuelle.

- 8 La deuxième journée a été ouverte par la conférence plénière de David Church (Indiana University), auteur de *Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom* (2015) et *Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation* (2022). Sa conférence a tenté de démontrer l'existence de ce que l'on pourrait considérer comme une trilogie de la contreculture avec *There's Always Vanilla* (1971), *Season of the Witch* (1972), et *Knightriders* (1981). Ces trois films sont marqués par le motif de l'échec, tant dans les thèmes des récits que dans les circonstances personnelles et professionnelles du réalisateur lors de leur production. David Church a tout d'abord remarqué que le processus créatif du premier film de Romero avait été en son temps proche de la contreculture avec le partage des rôles sur le plateau de tournage, ainsi qu'un refus d'une trop grande hiérarchie entre les membres de l'équipe. Le chercheur a ensuite réinscrit chacun des films de la « trilogie » dans son contexte de réception. *There's Always Vanilla* est contemporain du *Lauréat* de Mike Nicols (1967) et des films de *sexploitation* comme *Cry Uncle!* (John G. Avildsen, 1971) et *Joe* (John G. Avildsen, 1971). Ce contexte permet d'expliquer pourquoi *Season of the Witch* et *There's Always Vanilla* furent *a posteriori* vendus comme des films de *sexploitation*. Selon David Church, *Season of the Witch* se comprend mieux à partir du prisme de la contreculture qu'à partir du cadre du cinéma d'horreur. Le film est en effet proche du *Lauréat*, mais choisit pour héroïne la femme au foyer esseulée plutôt que le jeune diplômé afin d'aborder avec scepticisme les tentatives d'émancipation de la protagoniste qui se tourne vers la libération sexuelle et l'occultisme. Enfin, *Knightriders* s'inscrit à la fois dans le courant des films de *bikers* de la contreculture, comme *The Wild Angels* (Roger Corman, 1966), mais aussi dans celui des films inspirés par le mythe arthurien. Si dans un premier temps, les récits du cinéma américain de cette période mettent en scène une tension entre des hédonistes conservateurs et des marginaux intègres et plutôt progressistes, la période de l'ère Reagan, selon Church, voit la reprise du mythe arthurien sous un angle unilatéralement conservateur (*Bronco Billy*, Clint Eastwood, 1980; *Excalibur*, John Boorman, 1981). L'auteur conclut avec l'idée selon laquelle ces trois films constituent une trilogie non officielle, née des tentatives de George Romero de sortir du genre de l'horreur auquel on l'a rapidement cantonné. Ces films témoignent des frustrations d'un réalisateur tiraillé entre la volonté de réaliser des films louant les idéaux de la contreculture et un regard lucide sur les impasses de ce mouvement culturel.
- 9 Le panel suivant portait sur les genres cinématographiques. Dans un premier temps, Janice Loreck (University of Melbourne) s'est attachée à analyser la place de *Jack's Wife* (1972) dans les films de sorcière états-unis. *Jack's Wife* est un film atypique pour deux raisons. Tout d'abord, le film se distingue par son traitement de la sorcellerie en tant que phénomène social plutôt que pratique spirituelle ou vecteur de fantastique. Le film permet ainsi à Romero d'aborder avec un certain scepticisme l'intérêt du courant féministe de l'époque pour l'occultisme qui s'avère être finalement une autre forme d'oppression pour l'héroïne du film. Par ailleurs, le film de 1972 est aussi une critique

du consumérisme et du néolibéralisme et semble prédire la marchandisation de l'ésotérisme et le rapprochement entre idéologie néolibérale et post-féminisme. *Jack's Wife* préfigure ainsi l'avènement de productions audiovisuelles qui inscrivent la sorcellerie dans le consumérisme des années 1980 à 2000. Enfin, le film est une mise en garde contre les promesses d'émancipation par la sorcellerie et l'adoption d'une identité de sorcière : celles-ci ne suffisent pas à libérer la femme au foyer esseulée d'une crise existentielle et de sa posture passive face du conformisme de la classe moyenne.

- 10 Gilles Menegaldo (Université de Poitiers) s'est ensuite penché sur la façon dont *Martin* (1977) déconstruisait la figure du vampire, tiraillée entre conventions et modernité. Alors même qu'il précède le renouveau de la mythologie vampirique du début des années 1980, le film subvertit déjà ses conventions, notamment en s'inspirant du cinéma documentaire. Le film place ainsi le vampire dans une banlieue sinistre, consumériste et en décrépitude, loin des décors habituels du gothique. *Martin* se distingue ensuite par l'inversion de plusieurs conventions de la mythologie vampirique : premièrement, le remplacement du fantastique par un déséquilibre psychologique sévère ; en outre, l'absence de charisme du protagoniste contraste avec le magnétisme hypnotique habituel du vampire séducteur ; enfin, la figure du chasseur de vampire est tournée en ridicule lorsque le personnage échoue continuellement dans sa quête. Pour Menegaldo, *Martin* se démarque par sa représentation d'une crise d'identité de l'États-Unien moyen couplée à une crise d'identité du genre gothique. Tous deux aspirent à la grandeur du fantastique d'antan rendue impossible par la morosité du quotidien moderne.
- 11 Le panel suivant s'est penché sur la parodie et le comique à l'œuvre dans la filmographie de Romero. Arnaud Widendaële (chercheur indépendant) a analysé le recours à l'humour *slapstick* dans *Creepshow* (1982). À partir de la métaphore de Tom Gunning qui définit le *slapstick* comme une sorte de machine à rire défaillante, il explore la manière dont le corps malmené qui refuse de mourir est construit comme objet de spectacle. Ainsi, les corps de nombreux personnages sont animés par un acharnement au-delà de la mort, par une obstination à se venger sur les vivants, prolongeant ainsi des situations que l'on pense terminées. Le deuxième ressort du *slapstick* repose sur les représentations d'un corps grotesque, pris dans un changement et un dérèglement perpétuels, et dont les limites avec le monde naturel ou animal sont incertaines. Ces corps obstinés, malmenés et grotesques, font enfin face à des puissances irrésistibles et déstabilisantes qui submergent tous les personnages. Arnaud Widendaële conclut ainsi que la dynamique du *slapstick* romerien repose sur les mésaventures du corps et une déstabilisation physique au croisement de l'horreur et du burlesque.
- 12 Ce sont les éléments du carnivalesque et de la parodie qui ont interpellé Hubert LeBoisselier (Université Bordeaux Montaigne), particulièrement dans *Jack's Wife* (1972), *The Crazies* (1973) et *The Amusement Park* (1975). Romero interroge et redéfinit des archétypes de la tradition gothique et du folklore tout en les ancrant dans le carnivalesque. Ces aspects comiques se démarquent tout d'abord par la répétition et la variation, créant un véritable atelier du genre gothique, à la frontière de l'étrange et du fantastique, où le folklore est déconstruit, mais reste identifiable. LeBoisselier poursuit avec une analyse de la duplication et du parodique qui permet d'introduire une dimension à la fois *camp* et *kitsch* à travers les mésaventures des corps des vivants

comme des morts. Enfin, la filmographie de Romero et ses ressorts comiques s'ancrent à la fois dans l'horreur et un comique ambivalent, grâce à une aliénation du récit et des images dédoublées qui permettent une régénération du genre par le carnavalesque.

- 13 Le dernier panel du colloque se pencha sur les liens entre l'œuvre de Romero et la bande dessinée. Christophe Becker (chercheur indépendant) s'est d'abord intéressé à la source d'inspiration pour le cinéaste que sont les « EC Comics », bandes dessinées d'horreur censurées dans la deuxième moitié des années 1950 aux schèmes de couleurs caractéristiques. Romero est ensuite devenu « auteur » d'une série de comics avec *Toe Tags* (2014) et *Empire of the Dead* (2014-2015-2016). Depuis la mort du cinéaste, une bande dessinée comme *The Rise* (2021), scénarisée par son fils George C. Romero, a pu s'inspirer de sa filmographie tout en lui rendant hommage. Les liens entre les images horribles, les thèmes et les questions soulevées par les morts-vivants, ainsi que les formats d'anthologies, rapprochent ainsi la création filmique de la bande dessinée dans l'œuvre de George A. Romero.
- 14 La dernière intervention du colloque fut proposée par Nicolas Labarre (Université Bordeaux Montaigne) qui s'est penché de plus près sur les liens entre *Creepshow* et les EC Comics, comics horrifiques qui ont particulièrement marqué la première moitié des années 1950. Il a abordé en premier lieu la difficulté de qualifier *Creepshow* d'adaptation : il s'agirait plutôt d'un hommage, d'une création originale qui utilise l'esthétique des comics pour en amplifier les codes, notamment en multipliant les cadres dans un même plan, en exagérant la palette de couleurs criardes au-delà des couleurs primaires utilisées dans les EC Comics tout en les juxtaposant avec des plans en noir et blanc rappelant les classiques du cinéma hollywoodien et de la Nouvelle Vague. Il s'agirait d'un désir de subvertir les limites esthétiques, pour amplifier l'horreur au lieu de la minimiser, pour brouiller les frontières entre différentes formes de narration visuelle, invitant le kitsch du comique dans le septième art. Labarre considère ainsi qu'il s'agit d'une chaîne de remédiation complexe au-delà du simple pastiche et de l'intericonicité, brouillant ainsi la hiérarchisation culturelle de différents médias. Ainsi, les liens entre l'œuvre cinématographique de Romero et la bande dessinée sont essentiels, les images d'un médium nourrissant l'autre de manière cyclique.
- 15 Le colloque a permis de mettre en lumière tout un pan de l'œuvre de Romero, traditionnellement moins commenté, à partir d'une méthodologie analytique elle aussi peu mobilisée sur un tel corpus. Ce double renversement n'a pas pour autant été l'occasion d'enfermer l'œuvre de Romero sur elle-même, mais bien de l'ouvrir aux autres images afin d'en dévoiler toutes les virtualités insoupçonnées. Ces relations, plus ou moins explicites ou souterraines, conjuguent des domaines aussi divers que la télé-réalité, le folklore, la littérature gothique, le *slapstick*, la bande dessinée EC Comics, et le cinéma dans toute sa diversité. Le colloque a démontré que l'analyse esthétique du cinéma de Romero n'était pas synonyme d'aveuglement politique tant les communications ont eu à cœur de dévoiler toutes les implications idéologiques des images.

INDEX

Keywords : Romero, horror, aesthetic, genre, parody, comics

Mots-clés : Romero, horreur, esthétique, genres, parodie, bande dessinée

Thèmes : Film

AUTEURS

PABLO CABEZA-MACUSO

Doctorant contractuel

Université Paul-Valéry Montpellier 3, RiRRa21

pablo.cabeza-macuso@univ-montp3.fr

PAULINE SUAREZ-PERUT

Doctorante

Université Paul-Valéry Montpellier 3, IRCL

pauline.perut@etu.univ-montp3.fr