



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

20 | 2020
Staging American Nights

Compte-rendu : « Métafiction et réflexivité au cinéma »

Université Clermont Auvergne, en partenariat avec l'Université Toulouse
Jean Jaurès, 14-15 novembre 2019, colloque organisé par
Christophe Gelly, Caroline Lardy et David Roche

Charlotte Peluchon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/25844>

DOI : [10.4000/miranda.25844](https://doi.org/10.4000/miranda.25844)

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Charlotte Peluchon, « Compte-rendu : « Métafiction et réflexivité au cinéma » », *Miranda* [En ligne], 20 | 2020, mis en ligne le 30 mars 2020, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/25844> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.25844>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Compte-rendu : « Métafiction et réflexivité au cinéma »

Université Clermont Auvergne, en partenariat avec l'Université Toulouse
Jean Jaurès, 14-15 novembre 2019, colloque organisé par
Christophe Gelly, Caroline Lardy et David Roche

Charlotte Peluchon

- 1 Le colloque « Métafiction et réflexivité au cinéma » a été organisé par les laboratoires CELIS, CHEC et CAS en partenariat avec « Sauve qui peut le court-métrage ». Il invitait les chercheurs et chercheuses à interroger les modalités des phénomènes de métafiction et de réflexivité au cinéma, leurs fonctions et leurs incidences aussi bien esthétiques, auctoriales, spectatorielles, culturelles, technologiques, etc. Il s'agissait également de confronter la terminologie en vigueur au médium cinématographique et de faire émerger l'existence ou la construction de modèles spécifiques.
- 2 Les organisateurs et organisatrice introduisent le colloque par un cadrage théorique.
- 3 Christophe Gelly (Université Clermont Auvergne) retrace l'histoire de la réflexivité, sa naissance dans le poème épique où l'énonciation qui se met en scène apparaît déjà comme un acte de réflexivité, puis son évolution et ses différentes fonctions au fil des époques littéraires. Christophe Gelly donne pour exemple d'une utilisation de l'énonciation du narrateur l'œuvre de Laurence Sterne, au XVIII^e siècle ; elle crée un frein à la progression de l'histoire, dans un rapport ludique et comique avec les lectrices et lecteurs. La réflexivité prendra une valeur différente à l'ère post-moderne, elle consistera très souvent à mettre en scène l'impossibilité du récit. Christophe Gelly décline ainsi dans l'histoire plusieurs emplois de la réflexivité, qui vont de la production d'une connivence avec les lectrices et lecteurs, d'un renouvellement du contrat fictionnel avec elles et eux en assumant le statut ludique de la fiction (*Le Château des destins croisés*, Italo Calvino, 1969) à l'attribution d'un nouveau rôle des lectrices et lecteurs dans l'approche de la fiction (*The French Lieutenant's Woman* de John Fowles, 1969, où trois dénouements différents sont proposés). Avant d'introduire l'utilisation de la réflexivité au cinéma, à partir de l'instauration du classicisme hollywoodien et de ses conventions, Christophe Gelly s'interroge sur le lien entre

réalisme et réflexivité, celle-ci visant souvent à relativiser l'approche réaliste d'une œuvre mais ne l'empêchant pas pour autant (romans du XIXe siècle).

- 4 David Roche (Université Paul Valéry Montpellier 3) propose un état des lieux de la terminologie et de la littérature scientifique sur la réflexivité et la métafiction au cinéma. Il remarque que le terme de réflexivité a longtemps supplanté celui de métafiction, le préfixe méta en particulier n'est apparu comme mot autonome que dans la culture contemporaine. Lorsque Robert Stam publie sa thèse *Reflexivity in Film and Literature* en 1992, son dessein est de montrer l'existence d'une tradition artistique réflexive qui désigne son artificialité, sans forcément instaurer une dimension méta au sens où on l'entend aujourd'hui. Pour Marc Cerisuelo en 2000, le métafilm est fondamentalement un genre cinématographique, dans lequel il classe tous les films qui traitent de l'industrie du film. Pour définir réflexivité et métafiction, David Roche s'est en particulier appuyé sur les ouvrages de Patricia Waugh et de Linda Hutcheon. La réflexivité se veut souvent ludique ou auctoriale, elle indique aux spectatrices et spectateurs la conscience de son artificialité. La métafiction désigne les films qui parlent, explicitement ou non, de la fiction. Elle implique une forme d'interprétation qui peut conduire les spectatrices et spectateurs à participer à la construction du métadiscours. Enfin, le terme méta, dans la culture grand public, peut revêtir une utilisation à la fois ludique, créative, commerciale voire politique (*Convergence Culture*, Henry Jenkins).
- 5 Caroline Lardy (Université Clermont Auvergne) introduit le questionnement théorique et critique dont il sera question tout au long du colloque. Les deux concepts multiformes que sont métafiction et réflexivité seront étudiés dans les procédés scénaristiques, dans les modalités de circulation des images, dans les stratégies d'incursion de la fiction ou de la réalité et dans les mécanismes de va-et-vient entre le film et son avatar. L'expérience du métacinéma ou de la réflexivité filmique apparaîtra indissociable du contexte de production, des enjeux socioculturels ou politiques, parfois reliés à la censure, mais pourra également être considérée dans une dimension performative ou créative, notamment dans le geste de filmer. Caroline Lardy rappelle que les notions de métafiction et de réflexivité incluent par définition la question de la réception, puisque le dévoilement du dispositif cinématographique provoque de façon plus ou moins volontaire des effets de distanciation ou de distorsion. Les films qui seront abordés durant le colloque brouillent volontiers les limites, jouent et déjouent la distinction entre le film et sa mise en abîme, implicite ou explicite. L'ensemble des communications permettra d'analyser et de comprendre les ressorts de la métafiction et de la réflexivité et de discerner ce qui n'a de cesse d'innover les œuvres fondées en partie ou en totalité sur ce principe.

Métafilm

- 6 Dans cette première communication du colloque, Julien Achemchame (Université Paul Valéry Montpellier 3) s'intéresse au film *A Star is Born* (William A. Wellman, 1937) et à ses remakes, au sein du contexte de l'industrie hollywoodienne au moment de leurs réalisations. Ces métafilms narrent l'ascension difficile d'une star hollywoodienne et le déclin d'une autre, et possèdent une dimension critique ambivalente. Le chercheur démontre comment ces films apparaissent à des moments clés de l'histoire du cinéma hollywoodien et, d'après les écrits de Marc Cerisuelo, comment les métafilms résultent

de bilans que s'impose le cinéma à ces différentes époques. Le remake est un modèle de garantie financière, idéal dans une période de doute économique (*Film Remakes*, Constantine Verevis), il permet ainsi de promouvoir en toute sécurité de nouvelles stars, de nouvelles techniques ou d'ouvrir de nouveaux marchés cinématographiques. Julien Achemchame montre ainsi que le film original fut réalisé durant la période de turbulence économique qui résulta du passage au sonore. Le premier remake intervient quant à lui dans les années 50, lorsque le cinéma est mis à mal par l'émergence de la télévision. Lors du deuxième remake dans les années 60, l'industrie cinématographique se porte bien et voit dans l'industrie musicale en plein essor une alliée pour des profits supplémentaires, c'est ainsi que le scénario se déplace de l'univers du cinéma à celui de la musique. Ce choix est confirmé dans le dernier remake, alors que l'industrie musicale est en crise depuis la révolution numérique des années 2000. Le fait que ce soit la star Bradley Cooper qui réalise le film parachève la logique du mythe originel hollywoodien où la star représente l'alpha et l'oméga d'une industrie qui cherche à se rassurer dans les moments de crise.

Méta-adaptation

- 7 Alain Boillat (Université de Lausanne) s'intéresse à la période dite de la « qualité française », principalement au prisme de l'analyse du film *La Fête à Henriette* (1952) réalisé par Julien Duvivier et scénarisé par Henri Janson et Julien Duvivier. Cette époque pré-Nouvelle Vague intéresse le chercheur car elle est *a priori* rétive à toute forme de réflexivité. Cependant, il montre comment les métadiscours du film puis de son remake hollywoodien s'inscrivent dans les pratiques scénaristiques de leurs périodes. La prise en charge de la narration de *La Fête* est déléguée à deux protagonistes qui sont scénaristes, visualisés dans un récit cadre, à partir duquel ils inventent un récit qui donne lieu à un film enchâssé. Ces deux niveaux narratifs confèrent au film une réflexivité plus ostensible que dans la plupart des films de la « qualité française ». Alain Boillat précise que, si les deux scénaristes peuvent faire penser à Janson et Duvivier eux-mêmes, la référence semble surtout se rapporter aux scénaristes Aurenche et Bost. Une véritable légitimité était acquise par les scénaristes et dialoguistes dans le cinéma de cette époque, quasiment comparable à un *star system* (*La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, Philippe Mary), que viendra remettre en question François Truffaut. Dans *La Fête*, le film enchâssé occulte complètement les étapes entre l'écriture du scénario et la finalité du film, comme pour donner raison à l'allégation de Truffaut. Alain Boillat montre également comment les visions antithétiques et caricaturales des deux scénaristes font écho aux débats du cinéma français d'après-guerre avec l'émergence du film noir d'un côté et le retour à un cinéma des années 1930, façon René Clair, de l'autre. Le chercheur conclut son analyse par une comparaison avec le remake hollywoodien dans lequel la hiérarchie entre récit cadre et récit enchâssé est renversée, et dans lequel le discours critique ne porte plus sur le modèle hollywoodien (George Sadoul), mais sur le cinéma d'auteur européen.
- 8 George Crosthwait (King's College London) propose d'explorer le concept de l'individuation cinématographique dans la métafiction à travers l'analyse du film *Adaptation* (Spike Jonze, 2002). Tout d'abord, il revient sur l'inquiétude selon laquelle les métafictionnelles cinématographiques de la période post-moderne du cinéma pourraient provoquer un détachement émotionnel pour ne laisser place qu'à l'ironie. Il argue

qu'un affect est bel et bien provoqué, celui de l'abjection, et plus particulièrement de l'abjection de soi (Julia Kristeva). George Crosthwait explique qu'une relation peut se créer à partir de là entre le film et les spectatrices et spectateurs, relation qu'il nomme individuation cinématique d'après les écrits de Gilbert Simondon. Sa définition pourrait être : une connexion affective combinée à un détachement cognitif. C'est un mouvement entre attraction et rejet dans une réponse phénoménologique au film. Dans le métafilm *Adaptation*, l'acte de réaliser un film est dégradé, montré comme sans intérêt. Pourtant, les dernières minutes du film offrent quelque chose de très différent, que James McDowell décrit comme une combinaison rhétorique extraordinairement équilibrée entre un détachement ironique et un engagement sincère dans ce *happy end*. En effet, George Crosthwait analyse trois signatures temporelles dans cette séquence finale qui, lorsqu'elles convergent, activent à la fois une stimulation critique et affective. Il s'interroge enfin sur la portée politique d'*Adaptation*, en s'appuyant notamment sur les analyses de Geoff King et de Joshua Landy. La dimension sociopolitique de la séquence finale réside dans l'approche du temps, le fait de « mettre dans le temps » ce qui nous entoure pour le comprendre conceptuellement. George Crosthwait conclut ainsi que le film nous permet de nous reconnecter au monde, du moins avec une image particulière du monde, et provoque des sensations originales grâce à l'abandon des formes traditionnelles de représentation.

Conférence plénière

- 9 Daniel Yacanone (University of Edinburgh) assure la *keynote* de ce colloque, dans laquelle il établit la nécessité de repenser la réflexivité, au cinéma et au-delà, dans le contexte contemporain. Il s'appuie pour cela sur son livre à paraître : *Rethinking Self-Awareness, Affect and Intermediality in the Moving Image* (Oxford UP, 2022). La réflexivité cinématographique n'est pas nouvelle, elle est présente dès la première décennie du cinéma, et bien sûr dans d'autres arts depuis plus de deux mille ans. Cependant, Daniel Yacanone pointe le fait que, depuis le tournant du millénaire, des changements majeurs culturels et technologiques dans les *moving images* impactent la façon dont les films sont faits, vécus et interprétés. De nouvelles questions ont émergé sur l'identité, les spécificités et le futur du cinéma. Au cours des quinze dernières années, la réflexivité a été revisitée dans le champ des études des médias et du cinéma (voir Thomas Elsaesser sur les nouvelles formes de narration). D'après David Yacanone, il est plus juste désormais de parler de coefficient de réflexivité d'un film, réflexivité qui n'est pas antithétiquement opposée au réalisme cinématographique. Le chercheur établit les points suivants concernant la réflexivité cinématographique aujourd'hui : elle est un phénomène multimodal qui requiert une approche pluraliste ; elle peut générer de l'affect, de l'émotion, et renforcer l'engagement imaginatif et émotionnel des spectatrices et spectateurs ; en termes sociopolitiques et éthiques, elle peut tout autant être réactionnaire que progressiste et n'est pas forcément didactique ; elle n'est pas confinée aux cinémas moderne et post-moderne, même si l'ironie post-moderne est souvent évoquée ; elle est profondément transmédiatique, mais la réflexivité cinématographique possède ses propres capacités et propriétés, distinctes des autres arts ou médias ; et enfin, elle est bien plus variée dans le fond et la forme que ce qui lui était reconnu jusque-là. David Yacanone conduit alors l'analyse de plusieurs typologies de réflexivité cinématographique, jusqu'à l'hyper-réflexivité propre au 21^e siècle, au cœur de l'expérience, de la signification et de l'interprétation des films. En conclusion,

la réflexivité est au cœur de notre rapport au cinéma, non seulement d'un point de vue cognitif, mais également émotionnel, artistique, parfois éthique et politique. C'est son statut d'entre-deux, entre la représentation et ce à quoi elle réfère, qui crée la fascination durable qu'on lui porte.

Méta-esthétique

- 10 Gabriel Doménech (Universidad Carlos III, Madrid) aborde la dimension métafictionnelle de la musique dans l'œuvre du réalisateur Carlos Saura. L'analyse du chercheur ne porte pas sur les films des années 1960 à 1980 qui ont fait de Saura une figure cinématographique espagnole iconique, mais sur la dernière période de sa carrière, ponctuée par de nombreux films musicaux, et délaissée par le champ académique. Gabriel Doménech relève dans cette période plusieurs points de grand intérêt, notamment celui d'une approche fortement réflexive qui développe l'esthétique théâtrale des précédents films du réalisateur. Depuis 1981, Saura réalise ainsi, avec le danseur Antonio Gades et le producteur Emiliano Piedra, treize films musicaux qui dessinent une tradition populaire et folklorique de l'Espagne à travers ses différentes danses. Gabriel Doménech distingue deux catégories dans cette œuvre. Tout d'abord les films métafictionnels construits autour de schémas narratifs similaires, tel le triangle amoureux entre le réalisateur/metteur en scène, l'actrice/danseuse principale et un homme qui vient mettre à mal la construction du film/spectacle, tandis que tout au long du film les limites entre réalité et imagination se troublent (schéma déjà présent en 1978 dans *Los ojos vendados*). La seconde catégorie ne possède aucune intrigue du tout, les films sont similaires en certains points à des documentaires qui montreraient un panorama des manifestations musicales en Espagne, mais ce serait oublier l'artificialité explicite de ces performances qui ne cessent de renvoyer au dispositif cinématographique. Le chercheur analyse ainsi une réflexivité à deux niveaux chez Saura, à la fois sur l'acte de performance musicale ou de mise en scène, qu'il désigne comme réflexivité cinématographique, et sur les images elles-mêmes, sur le rôle qu'elles tiennent, ce qu'il désigne comme réflexivité filmique.

Méta-animation

- 11 Anaïs Cabart (Université de Lorraine) s'intéresse au cas de *Perfect Blue* (Satoshi Kon, 1997), qu'elle qualifie de film autoanalytique. Ce film est une adaptation assez libre du roman du même nom, auquel il ajoute l'univers du milieu cinématographique à celui de l'univers J-Pop. De plus, le thriller horrifique devient thriller psychologique, l'héroïne Mima perd ses repères entre réalité, fiction et rêve, et finit par douter de qui elle est. Anaïs Cabart fait l'hypothèse d'un cinéma qui réfléchit sur le film au même titre que la psychanalyse réfléchit sur la psyché, grâce aux éléments réflexifs, à la thématique psychanalytique et à la métafiction. Elle relève une triple réflexivité dans le film d'animation : thématique, par la mise en scène du milieu audiovisuel qui est quelque peu faussée car elle ne montre pas la création d'un film d'animation, mais d'un tournage en prise de vues réelles, comme si animation et monde réel ne faisaient qu'un ; formelle, par plusieurs motifs tels que la répétition de mêmes scènes (exemple des réveils multiples après des scènes de rêve), l'utilisation de reflets réels ou hallucinatoires, ou des regards caméras ; et citationnelle par le roman qui s'inspire d'un

véritable tueur en série et du genre policier et horrifique *giallo* (le titre renvoie d'ailleurs peut-être au film *Profondo Rosso* de Dario Argento, 1975), dont on retrouve les caractéristiques scénaristiques et formelles dans le film. Grâce ou à cause de ces éléments réflexifs, le film effectue beaucoup de disjonctions spatio-temporelles, mettant en place un espace mental empreint de la subjectivité non de la seule héroïne, mais de plusieurs personnages à la fois, tandis que la temporalité est comparable à celle de l'inconscient tel qu'il est révélé dans les rêves. Anaïs Cabart s'interroge également sur les questions que le choix de l'animation pose sur le rapport à la réalité et à l'investissement émotionnel fort des spectatrices et spectateurs, alors même que ce film métafictionnel et autoanalytique joue sur trois niveaux de réflexivité.

- 12 Toujours du côté de l'animation japonaise, Antonio Loriguillo-Lopez (Universitat Jaume I, Espagne) s'inscrit dans l'étude des *puzzle films* et *complex television* avec les différentes fins de la série *Neon Genesis Evangelion* (TV Tokyo, 1995-1996) réalisée par Hideaki Anno. Il propose d'analyser la *self-consciousness* - selon la formulation de David Bordwell - au cœur de ces épisodes finaux. Leur narration complexe s'inscrit dans la culture *Otaku*, mais mobilise un vaste réseau de références telles que la mythologie chrétienne, l'impérialisme militaire japonais, la recherche génétique et l'inconfort des êtres humains dans la société contemporaine symbolisé par les *mecha*. La série télévisuelle a connu des rapports conflictuels avec les diffuseurs, ainsi que des problèmes de budget et de planning, le réalisateur ne cessant de changer les plans initiaux. Le dernier épisode, le n° 26, a été écrit en seulement trois jours. Ce sont les deux derniers épisodes qui font preuve de *self-consciousness*, à la fois dans le thème et dans la forme. C'est une introspection des quatre personnages principaux, réalisée avec les images des épisodes précédents en ne changeant que les dialogues. La communauté *Otaku* a soupçonné que ce n'était pas la fin envisagée mais la conséquence de la mauvaise gestion de la production et, sous leur pression, le studio prépare une nouvelle fin, dont Antonio Loriguillo-Lopez retrace la genèse mouvementée. Le film sort en deux parties, *Death* et *Rebirth*, avec plusieurs mois d'écart. Dans le second, Anno intègre des prises de vue d'un public de cinéma et des références aux *Otaku* en réponse directe aux lettres de menaces et d'insultes reçues et aux graffitis effectués sur le studio. Le chercheur démontre ainsi comment les fins d'*Evangelion* correspondent à un haut degré de *self-consciousness* qui met l'emphase sur le processus narratif et contribue à la complexité d'un des *anime* cinématographique et télévisuel les plus populaires.

Métafiction et politique

- 13 Après une projection au centre de documentation et du court métrage *La Jetée* pour conclure la première partie du colloque, la seconde journée commence avec la communication d'Andressa Caires Pinto (Rüth-Universität-Bochum, Allemagne) sur la réflexivité dans *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972) de Luis Buñuel. Le réalisateur apparaît dès sa première réalisation, *Un Chien andalou* en 1929, comme un artiste qui ne peut concilier sa nature anarchiste et la logique de la narration linéaire. Le « One upon a time » qui ouvre le film apparaît comme une moquerie à la structure du conte. Andressa Caires Pinto s'intéresse à comment la réalité et la fiction interagissent dans *Le Charme discret*. Elle montre que les interruptions qui empêchent les personnages de faire leur dîner interrompent également la structure de la narration en proposant un autre type de discours : un rêve, un conte, un rêve dans le rêve. Pour analyser les deux

mondes ainsi créés, la chercheuse s'appuie sur les termes de fictionnalité (référence au monde de la fiction) et factualité (éléments de la fiction qui trouvent des précédents dans la réalité) définis par Werner Wolf. La chercheuse se concentre non pas sur l'établissement de la ligne entre discours fictionnel et non fictionnel, mais sur l'analyse du passage entre les deux mondes de la narration, le dialogue qu'ils opèrent, la transgression (Jean-Marc Limoges). Lors de la première interruption du film, un personnage raconte le passé qui le hante. L'aspect lacunaire de l'histoire fait écho au récit de la guerre qui ne sera jamais complètement compris ou dit dans sa totalité. La seconde interruption est faite par un soldat qui raconte un de ses rêves où il rencontre ses proches défunts, il décrit donc un monde qui se situe bien au-delà du réel. La chercheuse appelle infraction ce dialogue avec un monde paradoxal, selon le terme de Frank Wagner. La chercheuse interroge aussi la position du lecteur-spectateur que le dispositif encourage à être critique, en particulier dans la scène où les personnages sont piégés sur scène, à mi-chemin entre rêve et réalité, si bien qu'ils ne savent plus leurs rôles.

- 14 Katarzyna Lipinska (Université de Bourgogne) propose l'étude du film *L'Évasion du cinéma Liberté* de Wojciech Marczewski, un métafilm réalisé en 1989 en Pologne lors de la transformation politique vers la démocratie suite à l'effondrement de l'URSS et du communisme. Il s'agit de l'histoire d'un censeur qui assiste sur l'écran de projection à la révolte des acteurs et actrices du film enchâssé *Aurore*. *L'Évasion du cinéma Liberté* sort en 1990, quelques mois après l'abolition de la censure. Il peut être considéré comme un métafilm selon la définition de Marc Cerisuelo, puisqu'il a pour objet le cinéma à travers la représentation des différents métiers cinématographiques et qu'il propose un regard critique sur la production cinématographique dans la Pologne populaire des années 1980. Katarzyna Lipinska expose ainsi en quoi le film enchâssé *Aurore* représente les films durant l'État de Siège du général Wojciech Jaruzelski, qui a mis fin à une période faste du cinéma polonais et aux grèves de Solidarność. Seuls les films de divertissement populaire étaient possibles, par conséquent certains réalisateurs comme Marczewski ont préféré se taire cinématographiquement. Les personnages d'*Aurore* se révoltent ainsi contre le scénario et leurs personnages creux. L'auteur de ce film dans le film est absent, il n'est même pas nommé, ce qui renvoie au rôle inexistant de l'auteur cinéaste dans la société communiste où il n'a même pas de droits d'auteur. Le film, sans voix, sans l'empreinte de son auteur, ne peut se défendre. Katarzyna Lipinska relève plusieurs références et citations qui viennent renforcer la critique de Marczewski à l'encontre du cinéma polonais qui a perdu son identité en copiant le cinéma américain, envers la censure cinématographique et envers l'oppression. Ces références soulignent également l'angoisse de l'effondrement des structures étatiques et avertissent, par une adresse directe, du pouvoir de l'opinion publique dans la société démocratique.
- 15 Suzanne Prémey (Brown University) s'intéresse à trois films réalisés par des femmes, adaptés de romans, et qui proposent des représentations réflexives des femmes dans la création cinématographique. Elle remarque que les moments de rupture réflexive interviennent généralement quand les réalisatrices choisissent de s'éloigner des récits d'origine. Elle émet également l'hypothèse que tous ces films font allusion à la place des femmes réalisatrices au passé, au présent et au futur. Ainsi, dans *Portrait of a Lady* réalisé par Jane Campion (1996), Suzanne Prémey analyse la présence d'un film dans le film, qui imite le vieillissement de la pellicule, et qui renvoie à une des proches de l'héroïne qui la filmerait au passé, tandis que dans le prologue Campion intègre des

femmes dans des tenues contemporaines à la sortie du film, ce qui inscrit également le film dans le futur. La chercheuse s'appuie sur *A Theory of Adaptation* de Linda Hutcheon pour montrer la volonté politique derrière le fait d'adapter une œuvre. Ainsi, dans le film d'Agnieszka Holland *Washington Square* (1997), le début et la fin diffèrent du roman d'Henry James, passant de la perspective du père veuf et de sa fille à celle de la maternité brisée et d'une héroïne qui détient les rênes de l'histoire. Le troisième film analysé par la chercheuse est *Orlando*, réalisé par Sally Potter en 1992. Dans le roman de Virginia Woolf, le narrateur fait la critique d'Orlando, alors que dans le film la voix off qui se moque d'Orlando est la voix de Tilda Swinton, l'actrice qui incarne Orlando, et qui se critique ainsi elle-même. Dans le texte original, Orlando a un fils, tandis qu'ici c'est une fille que l'on voit tenir une caméra, image des réalisatrices futures. La chercheuse analyse tout au long de sa communication différents types de regards caméra dans les trois films ; dans *Orlando*, le regard joueur et métaleptique est aussi celui du regard féminin qui vient s'opposer au regard masculin.

- 16 C'est du côté de Hong-Kong que se tourne Andrew Willis (University of Salford, UK), et en particulier sur deux films d'horreur récents : *Rigor Mortis* (Juno Mak, 2013) et *The Sleep Curse* (Herman Yau, 2017). Il ouvre sa communication sur le film *Project Gutenberg* (Felix Chong, 2018) qui célèbre la production cinématographique hongkongaise et atteste d'une nostalgie pour les années 1980 (références à *A Better Tomorrow* de 1986 et au style de John Woo), lorsque ce cinéma avait une identité à part dans l'industrie mondiale. Andrew Willis argue que ces références ne peuvent être vues comme un simple exercice stylistique au vu du contexte industriel et politique de Hong Kong au 21^e siècle, notamment avec la question de ses rapports avec la Chine, et il inscrit donc l'analyse de ces films réflexifs dans un contexte plein de tensions. Il relie les éléments de réflexivité à la politique de la disparition d'une culture hongkongaise, idée développée par Ackbar Abbas, et dans laquelle le cinéma possède une place de premier plan comme forme la plus populaire de la culture du territoire. Il retrace l'émergence et la transformation industrielle et esthétique des films d'horreur hongkongais depuis les années 1970, en s'appuyant sur les travaux de Vivian Lee qui montrent comment la Chine continentale fait preuve de prudence envers les films idéologiquement suspects, parmi lesquels ceux qui encouragent la superstition à travers le surnaturel. Dans le cas de *Rigor Mortis*, Juno Mak joue sur les codes des films de vampires et de fantômes pour montrer les habitantes et habitants délaissés et marginalisés par les changements de Hong Kong. Quant à *The Sleep Curse*, sa construction narrative, son casting et ses images de violence ont été conçus par Herman Yau pour que le film ne puisse jamais sortir en Chine. Andrew Willis voit donc en ces films un moyen pour les Hongkongais d'affirmer leur différence grâce à leurs propres références, face à une intégration par la Chine.
- 17 Nicolas Appelt (Université de Genève) s'interroge sur l'articulation entre réflexivité et éthique dans les documentaires syriens d'après 2011. À partir de cette date, une importante création documentaire qui échappe au contrôle des autorités étatiques est apparue en Syrie, dont un nombre important qui intègre une réflexivité sur le rôle du documentaire dans le contexte du mouvement de révolte puis de conflit et de la dimension éthique de la pratique filmique. Tout d'abord, le chercheur analyse la présence du « je » dans ces documentaires, en se basant notamment sur les travaux de Juliette Goursat. La présence de la réalisatrice ou du réalisateur, d'une partie de son corps, son ombre, sa voix, est une manière de s'inclure dans ce qu'il se passe, de ne pas se placer au-dessus de la situation. La voix off, souvent in, exprime le contraire de l'omniscience, elle est souvent l'expression du doute, de l'intime, mais sert aussi à

guider le récit. La réflexivité passe par cette personnalisation de l'énonciation. Une première question éthique est posée sur la manière de filmer des corps sans vie, sur la distance à trouver, la dignité à sauvegarder, la balance entre anonymat et humanité des corps, ce qu'analyse Nicolas Appelt dans *Still Recording* (2019) de Saaed Al Batal et Ghiath Ayoub. Dans *Nous, enfants du camp* (2008) de Samer Salameh, c'est la fabrication de la mémoire par le cinéma qui est abordée. La question de la capacité du cinéma à retranscrire les événements est au cœur de la création de Ziad Athoum, assistant-réalisateur sur le film de fiction *Une échelle pour Damas* (2013), qui mène son propre tournage en parallèle. Il interroge les personnes qui travaillent sur le film pendant que des quartiers sont bombardés à quelques kilomètres de là. Nicolas Appelt conclut que dans tous ces films, la réflexivité s'opère à travers un récit à la première personne, à travers laquelle les réalisatrices et réalisateurs tentent de comprendre le conflit et de penser l'apport du cinéma dans un tel contexte.

Métafiction et auteurisme

- 18 Teresa Sorolla-Romero (Universitat Jaume I, Espagne) analyse la métafiction comme trait auctorial chez François Ozon, en particulier dans ses films *Swimming Pool* (2003) et *Dans la maison* (2012). Dans ces deux films, la structure narrative est affectée par le monde créé par leurs propres personnages diégétiques, une autrice en panne d'inspiration dans le premier, un collégien qui écrit sur la famille d'un de ses camarades dans le second. Teresa Sorolla-Romero cherche à comprendre comment cette narratrice et ce narrateur en viennent à être investis de pouvoirs discursifs réservés aux auteurs ou aux « méga-narrateurs » (Gaudreault). Si la chercheuse se penche sur l'œuvre d'Ozon, elle inscrit cette étude dans un contexte contemporain de films aux narrations complexes désignées par exemple comme *puzzle films* (Buckland) ou *mind-game films* (Elsaesser). Les deux films présentent plusieurs niveaux de fiction qui se mêlent et sont conduits par une narratrice et un narrateur non fiables. Ils ont également pour point commun de mettre en scène des personnages en proie à des problèmes de créativité, dont la fiction qu'elle et il inventent finit par interférer avec leur réalité. Les films combinent ainsi la métafiction et le processus narratif du *mind-game film*. Dans *Swimming Pool*, la chercheuse repère plusieurs mises en abyme comme les nombreux reflets du corps des deux protagonistes femmes dans l'eau de la piscine, qui fait écho à la représentation dans la représentation et à la dialectique entre les deux personnages. Dans *Dans la maison*, le jeune Claude, mal guidé par le professeur Germain, confond ses désirs et l'intrigue de son récit. Les positions de la caméra, tout comme dans *Swimming Pool*, viennent exprimer ses fantasmes concernant les corps féminins. La chercheuse souligne pour conclure que les métafictions chez Ozon ont une dimension de jeu, sans laquelle il n'y aurait pas de plaisir.
- 19 Les films de Quentin Dupieux sont l'objet de la communication de Romain Lefebvre (Université Paris 8), en particulier *Non-film* (2001) et *Réalité* (2014). Le chercheur commence par souligner l'extension de la fiction jusqu'aux titres paradoxaux, puisque *Non-film* est un film et que *Réalité* est du cinéma. *Non-film* raconte le tournage d'un film, mais Dupieux met en place un dispositif qui provoque des métalepses entre les différents niveaux de tournage et donc une requalification du statut de ce qui est montré. Cela est accentué par deux procédés d'écriture, d'abord avec la mise en place du tournage qui n'est jamais mise en scène, seulement ses interruptions, et ensuite

avec les personnages du film dans le film qui discutent du tournage lui-même. Romain Lefebvre voit dans *Réalité* un niveau diégétique (Jason qui a un projet de film) et un niveau intra ou méta-diégétique (le film d'un autre cinéaste, Zog) qui va progressivement bouleverser les rapports de ces niveaux de diégèse, notamment en y incluant l'imaginaire de Jason. Il n'y a plus de séparation ni de hiérarchisation ontologiques, le rêve peut devenir une image de film, le film devenir la réalité, la réalité devenir le film. D'après Romain Lefebvre, Dupieux est metzien dans le sens où tous les niveaux du film restent irrémédiablement de la fiction, ce qu'est le cinéma dans son principe même. Il peut ainsi étendre les limites de la fiction au monde entier dans les films. Dans *Non-film* il est impossible de quitter la fiction, même au fin fond du désert, puisqu'il est impossible de quitter l'image. Le dispositif cinématographique n'est même plus nécessaire, le tournage continue sans caméra, sans prise de son, le réalisateur peut faire un plan juste avec son regard. Dans *Réalité*, pour Jason cela se traduit par l'incapacité à sortir de son rêve. Ainsi, Dupieux transgresse constamment les limites du réalisme et du vraisemblable et subvertit ce réel par le passage à la fiction.

Métafiction et médium

- 20 German Duarte Penaranda (Freie Universität Bozen) aborde ici les formes métafictionnelles du nouveau millénaire. Les métafictions sont un phénomène complexe et hétérogène, d'autant plus au cinéma où elles acquièrent une problématique supplémentaire. Pour analyser cela, le chercheur revient sur le débat historique de l'influence de la linguistique sur la compréhension de la création du sens au cinéma. D'après lui, la métafiction au cinéma n'est perçue que lorsqu'elle est identifiée à la métafiction propre à d'autres médias et surtout à la littérature. Or, il faut dépasser ces premières définitions pour comprendre la métafiction dans le contexte technologique d'aujourd'hui, c'est-à-dire non plus comme simple représentation de la fiction mais aussi extension de la fiction. Le chercheur propose de mettre en pratique cela avec une analyse de *La Commune* (2000) de Peter Watkins. Il rappelle que le cinéma se construit, à la différence d'autres médias, sur des fragments de réalité, à la fois signes et vecteurs du monde réel. La métafiction au cinéma brise le syntagme qui devient une pure construction spatiale, mais qui inclut cependant toujours la réalité. D'après German Duarte Penaranda, l'œuvre de Watkins repose sur cette rupture du syntagme. Il est le père du docudrama et ouvre ses espaces narratifs à divers mécanismes fictionnels, le monde façonné par les médias se retrouve ainsi dans sa fiction. Dans *La Commune*, il reconstruit les événements de la Commune de Paris de 1871 grâce à l'articulation de toutes les formes narratives qu'il a explorées au cours des années, en plus de collectiviser l'œuvre. C'est un documentaire qui dévoile sa propre construction, mais qui interroge aussi comment les *mass media* de la fin du millénaire créent le réel. Cependant, le chercheur met en parallèle la fin du film et la fin de ce modèle médiatique. En conclusion, *La Commune*, grande base de données, conçoit la construction de la fiction comme un acte collectif qui trouve son équivalent technologique dans le *peer to peer*, de pair à pair.
- 21 Livio Belloï (FNRS/Université de Liège) s'intéresse à la configuration réflexive qui consiste en l'inscription d'une image seconde au sein d'une image première qui l'accueille selon des modalités diverses. Il analyse pour cela le cinéma des premiers temps à travers deux films : *Erreur tragique* (1912) de Louis Feuillade et *The Evidence of*

the Film (1913) de Lawrence Marston et Edwin Thanhouser. Ces films sont emblématiques de la transformation qui aboutit à une forme d'intégration narrative de l'image seconde. Dans le premier film, le personnage de René se rend au cinéma et reconnaît dans une scène sa femme Suzanne qui se promène au bras d'un autre homme. L'image seconde est ici incriminante, elle réapparaît plus tard sur la pellicule que René a réussi à se procurer. L'image fixe apporte une preuve décisive là où l'image mouvante est tenue pour instable et fuyante. Dans *The Evidence of the Film* (dont aucune copie complète n'a été retrouvée), un opérateur de prise de vues capte l'échange d'enveloppes qu'opère un homme sur un jeune coursier à son insu. Ici aussi, l'image sur pellicule va servir de preuve à la sœur du coursier pour l'innocenter, mais les juges considèrent l'image comme trop petite pour être décisive. Cette fois-ci, c'est bien la projection de l'image en mouvement qui amènera le dénouement et le basculement du statut du photogramme à celui d'image seconde. Livio Belloï analyse en revanche une distorsion dans cette image seconde. L'angle de vue ne correspond ni à la caméra de l'opérateur de prise de vues dans le film, ni à la caméra de Marston et Thanhouser lorsque la scène en question a été tournée. Dans le film de Feuillade, l'image seconde semblait accuser, mais ses apparences étaient trompeuses, puisque l'homme au bras de Suzanne était son frère. Dans ces deux fables, l'image seconde s'impose donc comme une ressource en vue de produire le récit, et renvoie à la légitimation du cinéma par lui-même.

- 22 La dernière communication du colloque est celle de Charlotte Peluchon (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3) qui analyse la réflexivité dans la *Greek Weird Wave*, la vague étrange du cinéma grec contemporain. Elle expose l'émergence de ce cinéma au moment de la crise économique grecque et les contours esthétiques et scénaristiques de son étrangeté. Elle commence d'abord par interroger la dimension réflexive de ces films avec une analyse de *Kinetta* (2005) de Yórgos Lánthimos, dans lequel elle perçoit une dénudation du procédé, d'après le terme de Brecht et des formalistes russes. Elle poursuit avec le principe de distanciation présent dans *Attenberg* (2010) d'Athina Rachel Tsangari, notamment lors de ses intermèdes chantés et dansés. Ceux-ci interrompent l'action, procédé réflexif analysé par Robert Stam, et commentent l'action tels que le faisaient les chœurs des tragédies antiques. Dans *The Lobster* (Lánthimos, 2015), la narratrice-commentatrice ne propose qu'une description redondante de ce que le public voit et entend déjà, ce qui fait émerger de façon ludique l'aspect fictionnel de la scène. Charlotte Peluchon s'intéresse ensuite à ce que ces procédés réflexifs et métafictionnels disent du médium cinématographique. Les mises en abyme de *Kinetta* révèlent le pouvoir de la caméra de tordre le monde selon ses désirs, pouvoir dont semblent abuser les deux personnages masculins, le photographe envers celle qu'il aime, le policier envers des femmes sans papiers. Le rôle de l'audiovisuel est ambivalent dans *Canine* (Lánthimos, 2009) puisque les films de famille servent à garder les esprits captifs, tandis que le cinéma permet de les émanciper bien que les conséquences soient funestes. C'est avec *Attenberg* que la métafiction renseigne sur la visée de ce cinéma, au travers des documentaires animaliers de Sir David Attenborough : les films nous présentent l'espèce animale humaine en posant un autre regard sur elle, un regard *weird*.

INDEX

Mots-clés : cinéma, métafiction, réflexivité, esthétique, réalisme, médias, adaptations, médium, récit, politique, auteur, réalisateurs, réalisatrices, spectateurs

Thèmes : Film, TV, Video

Keywords : cinema, metafiction, reflexivity, aesthetics, realism, media, adaptations, medium, narrative, politics, author, directors, spectators

AUTEURS

CHARLOTTE PELUCHON

Doctorante à l'IRCAV

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

charlotte.peluchon@sorbonne-nouvelle.fr