

Abstracts – Résumés

⇒ **Remaking Horror According to the Feminists or How to Have Your Cake and Eat It, Too** (David ROCHE)

Abstract: Since the 1980s, feminist film theory has made the horror movie one of its main concerns because of the genre's focus on the body, its treatment of female victims, and the conspicuous transformation of female characters into heroines from the 1970s on. This article proposes to examine the extent to which feminist film theory has been taken into account in the Hollywood domestic horror remakes of 2000s, and more precisely, how the genre has become exemplary as the site of a tension between the second wave feminism that informed feminist film theory and the media phenomenon of post-feminism. The article attempts to assess the political contradictions of the adaptations regarding narrative, characterization and camerawork made to the original material, with particular attention to *The Texas Chainsaw Massacre* (Marcus Nispel, 2003), *Halloween* (Rob Zombie, 2007) and *I Spit on Your Grave* (Steven R. Monroe, 2010).

Résumé : Depuis les années 1980, la critique féminisme s'est énormément intéressée au cinéma d'horreur, à cause de la place centrale que le genre accorde au corps, au traitement de la figure de la victime, et à cause de l'émergence d'une héroïne forte à partir des années 1970. On tentera de déterminer dans quelle mesure les remakes de films d'horreurs américains des années 2000 ont tenu compte de cette critique très visible dans les médias. Le film d'horreur apparaît, en effet, comme un genre où les tensions entre la deuxième vague féministe et le post-féminisme se font tout particulièrement ressentir. Seront donc mises en avant les contradictions politiques auxquelles a pu donner lieu le processus d'adaptation au niveau du récit, des personnages et de la mise en cadre, et ce à travers de nombreux exemples, dont *Massacre à la tronçonneuse* (Marcus Nispel, 2003), *Halloween* (Rob Zombie, 2007) et *I Spit on Your Grave* (Steven R. Monroe, 2010).

⇒ **“Kind of a Drag...”: Gender-Bending in Early 1970s American Sitcoms and Comedy Programs (with special focus on NBC’s *The Flip Wilson Show*, ABC’s *The Odd Couple* and CBS’s *M*A*S*H*)** (Dennis TREDY)

Abstract: The early 1970s are well-known as a key period of transition in American television, notably for sitcoms, a shift led by CBS's "rural purge of 1971", in which harmless and politically correct sitcoms appealing to an older, more conservative and generally rural audience were suddenly dropped in exchange for what was termed "relevance programming"—comedies that took on the most controversial issues of the day head-on and focused on controversial social issues like divorce, diversity, racism, feminism, anti-war protest, anti-establishment sentiment and scores of other topics. However, the purpose of this paper is to examine to what extent were gender-bending and budding LGBT issues a part of this new trend in "serious comedy", if at all. By focusing on three key comedy programs of the period featuring 'gender bent' characters—*The Flip Wilson Show* on NBC, *The Odd Couple* on ABC, and long-running *M*A*S*H* on CBS—along with other examples of budding LGBT visibility on sitcoms throughout the decade, this paper will seek determine when, how and if such

a revolution took place. In what ways did these comedy programs play with notions of gender at the time, and did they allow audiences to rethink the general public's conservative views on sexuality? Was it harmless burlesque or a countercultural victory? It is also important to try to put these representations of the early 1970s into their historical and televisual context, to see, for example, if there were any similar models on television before this noted change, and to ask, perhaps more importantly, if and how these programs may have first opened the closet-door to the more unabashed and complex portrayals of gender-bending and homosexuality that we find on television today.

Résumé : Les années soixante-dix sont bien connues pour avoir été une période clé de la télévision américaine, une véritable révolution culturelle, notamment en termes de dimension sociale des sujets traités dans les sitcoms. La chaîne CBS lança la tendance en 1971 en annulant subitement toutes ses comédies inoffensives et politiquement correctes, même les plus populaires, et en les remplaçant par de nouvelles séries qui traitaient avec une certaine franchise, jamais vue auparavant, les thèmes sociaux les plus controversés du moment, tels que le racisme, les minorités, le divorce, le féminisme, la contestation de la Guerre au Vietnam, le sentiment « anti-establishment » des hippies et bien d'autres sujets issus de la contreculture. Cela dit, le but de cette étude est de déterminer de quelle manière les comédies de l'époque jouaient avec les notions traditionnelles du genre masculin et du genre féminin. En effet, une meilleure représentation des personnages gays, lesbiens et transgenres faisait-elle partie de cette longue liste de causes célèbres mise en avant dans ces nouvelles séries ? En se focalisant sur trois comédies de l'époque mettant en scène des personnages transgenres ou « gender-bent », telles que *The Flip Wilson Show* sur NBC, *The Odd Couple* sur ABC, et *M*A*S*H* sur CBS, ainsi que d'autres exemples de visibilité LGBT pendant la période, cette étude cherchera à déterminer à quel moment la révolution de la représentation LGBT a eu lieu et si elle a bien eu lieu... De quelle manière ces séries ont-elles joué avec les notions traditionnelles du genre sexuel, et ont-elles cherché à contrecarrer la vision bien conservatrice de la communauté LGBT vue par la société américaine de l'époque ? S'agit-il d'un simple transvestisme burlesque ou une véritable avancée de la contreculture ? De plus, il serait important de remettre ces représentations transgenres dans leur contexte historique et télévisuel, afin de déterminer si oui ou non il y avait de tels personnages à la télévision américaine avant cette célèbre révolution des années soixante-dix. Pourrions-nous dire avec certitude que les « comédies sérieuses » du début des années soixante-dix étaient la première visibilité des personnages et des thèmes LGBT à la télévision américaine, ouvrant ainsi la porte du placard aux représentations transgenres bien plus complexes et ouvertement traitées des séries américaines d'aujourd'hui ?

⇒ **TV Remakes, Revivals, Updates, and Continuations: Making Sense of the Reboot on Television.** (Mehdi ACHOUCHE)

Abstract: TV reboots offer valuable insights into the remaking and adaptation process, especially the new avenues it is exploring in an age of cross- or transmedia franchise expansion. By focusing on the specific form of the television update (as opposed to transnational remakes), this article aims at clarifying the specificities and commonalities of television remakes with their film counterparts, while trying to make sense of the newer form of the reboot. It argues that TV remakes and reboots, while

they can be hard to define and distinguish from continuations, revivals or from each other, are legitimate forms of adaptations and reinterpretations, especially at a time when serial storytelling is becoming omnipresent across the media landscape. Finally, it discusses the relationship between television remaking and genre, stressing how much innovation-in-repetition intimately links TV storytelling and remaking.

Résumé : les *reboots* télévisés sont riches en enseignement quant au remake traditionnel et au processus d'adaptation, alors que les hyper-récits transmédia sont aujourd'hui en pleine expansion. Cet article tente, en se concentrant sur la forme spécifique du remake d'une série télévisée issue du même pays (par opposition aux remakes transnationaux), de souligner les points communs et les spécificités du remake télévisé par rapport à son homologue cinématographique. Il étudie plus particulièrement la forme plus spécifique encore du reboot, dans laquelle il voit plus qu'un bluff terminologique. L'article défend l'idée que les remakes et reboots télévisés, tout en étant difficiles à définir et à distinguer l'un de l'autre, sont des formes légitimes d'adaptations et de réinterprétations, à l'heure où les récits sérialisés deviennent omniprésents dans de nombreux médias. Enfin, l'article traite de la relation reliant le remake télévisé à la notion de genre, et souligne à quel point la dialectique répétition/innovation sous-tend à la fois la narration télévisuelle et le remake, faisant de ce dernier un phénomène désormais inévitable.

⇒ **“You Should Always Kill The Villain Twice”: Australian Horror Movies and the Guilty Pleasures That Won't Go Away.** (Hervé CANTERO)

Abstract: This study intends to shed light on cyclical iterations of genre cinema production in Australia, focusing on the horror-thriller genre, highly popular 30-odd years ago Down Under and back with a vengeance for the last ten years in niche markets all around the world. While quickly discussing current globalized evolutions of the horror movie genre and their manifestations in recent Australian feature films, this study returns to *Patrick* (Richard Franklin, 1978) and *Long Weekend* (Colin Eggleston, also 1978), two cult “Ozploitation” movies. They are both studied here in relation to their recent remakes (*Patrick*, dir. Mark Hartley, 2013; *Long Weekend*, dir. Jamie Blanks, 2008) with gender-coded tropes and figures highlighted through various shifts and reconfigurations.

This angle is particularly emphasized in the last section of this study, with a development on *Storm Warning*, shot in 2007 by Jamie Blanks before his remake of *Long Weekend*. While not being a remake, *Storm Warning* will nonetheless be analyzed in terms of syncretic reformulation (if not rehashing) of previous iconic narratives (from shock exploitation flicks to revered Hollywood canon), as it echoes the bold elements of characterization and visual treatment central to productions dating back to the original heyday of “Terror Australis” and also leads the way for new original genre endeavours.

Résumé : Cette étude vise à mettre en lumière les itérations cycliques de la production de films de genre en Australie, et elle se concentre sur le film d'horreur, très populaire il y a 30 ans de l'autre côté de la planète et de retour en force ces dix dernières années dans des réseaux de distribution désormais mondialisés. Cette étude revient sur *Patrick* (Richard Franklin, 1978) et *Long Weekend* (Colin Eggleston, également en 1978), deux films cultes d'« Ozploitation ». Ils sont ici tous

deux étudiés en relation avec leurs remakes récents (*Patrick*, réal. Mark Hartley, 2013 ; *Long Weekend*, réal. Jamie Blanks, 2008) avec les divers changements et reconfigurations dont les figures et les constructions genrées font l'objet d'une époque à l'autre.

Cette approche est encore approfondie dans la dernière partie de cette étude, avec une analyse de *Storm Warning*, réalisé en 2007 par Jamie Blanks avant son remake de *Long Weekend*. Bien que n'étant pas un *remake*, *Storm Warning* sera néanmoins analysé en termes de reformulation syncrétique de films désormais considérés comme des classiques (qu'il s'agisse de productions indépendantes ou d'éléments du canon filmique hollywoodien), puisqu'il fait écho aux figures narratives et stylistiques les plus marquantes de la première vague de « Terror Australis » et ouvre également la voie à de nouvelles expérimentations en ce début de nouveau millénaire.

⇒ **Of gowns and mustachios : cherchez la folle in Mike Nichol's remake of *La cage aux folles*** (Agathe TORTI ALCAYAGA)

Abstract: This paper examines American director Mike Nichols' film *The Birdcage* (1997), a remake of the 1978 screen adaptation of French playwright Jean Poiret's eponymous play *La cage aux Folles* (1973). Latest avatar to date of Poiret's exceptionally lucky *Boulevard* play in terms of generic and cultural transfer, *The Birdcage* is more than the simple remake of an initial film. Indeed, it incorporates elements that are absent from its model but that are to be found in other pieces derived from the initial play (two other films and a Broadway musical). My contention here is that in spite of appearances, such enrichment of the initial material serves a cinematographic discourse constructing a depreciated image of homosexuality, ultimately reinforcing cultural stereotypes around the traditional couple.

Résumé : Cet article se penche sur le film du cinéaste américain Mike Nichols *The Birdcage* (1997), remake de l'adaptation cinématographique (1978) de la pièce éponyme du dramaturge français Jean Poiret *La cage aux Folles* (1973). Dernier avatar de ce texte de Boulevard ayant connu une fortune plus qu'heureuse sous les horizons du transfert générique et du transfert culturel, *The Birdcage* est plus que le simple *remake* d'un film premier, puisqu'il intègre certains éléments absents de celui-ci, mais présents dans les autres œuvres dérivées de la pièce initiale (deux autres films et une comédie musicale). Il s'agit de montrer comment, malgré les apparences, cet étoffement est mis au service d'une cinématographie construisant une image dévalorisée de l'homosexualité, venant, en dernier lieu, renforcer les stéréotypes culturels du couple traditionnel.

⇒ **Man Made and Remade: the Avatars of Masculinity in *Robocop* (1987) and its Remake (2014)** (Cyril Besson)

Abstract: Arguably, re-making (and the related question of identity in both senses of the word) as a process is part of *Robocop's* DNA. In his 1987 film, Paul Verhoeven may have presented a man surrounded by women presiding over the hero's reconstruction, but the latter were only supporting characters, and presented in such a way as to roughly reinforce gender roles. Murphy's wife, especially, as she appeared

in ethereal quasi-erotic flashbacks, was “all woman,” connoted as a willing and enticing sexual partner. She was, however, *necessarily* evacuated as an active participant in the story. In José Padilha’s remake (2014), Mrs. Murphy is not so easily discarded. She is an insistent figure, and even comes to embody the most powerful female figure in any iteration of *Robocop*, exerting the right of life or death over her dying husband early in the film. The hero’s sense of his own identity rests not on an inalienable masculinity as in the 1987 film, but is predicated on a validation of his masculine identity by her, making her the cornerstone of their respective positioning along the gender divide. The price to pay for this newly found import is certainly a form of conservatism (a figure straight from a sentimental film, she feels like an experiment in genre grafting), but while by no means revolutionizing gender as it is appropriated by action/science-fiction films, the *Robocop* remake at least acknowledges the constructedness of this aspect when the original did not, positing that everything is made and remade, including what one might imagine is its core, the masculinity of the hero.

Résumé : La notion de « re-make » en tant que processus (et la question attenante de l’identité aux deux sens du terme) relève de la substance même de *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987). Si le réalisateur hollandais présentait un homme entouré de femmes qui présidaient à la re-construction du héros, c’était cependant toujours dans des rôles secondaires, et de manière à leur faire confirmer pour l’essentiel les rôles associés aux sexes. L’épouse de Murphy surtout apparaissait comme « une vraie femme » dans des flashbacks au quasi-érotisme éthéré où elle se voyait posée en amante. Elle se voyait pourtant *nécessairement* évacuée du film en tant qu’actrice de l’histoire. Dans le remake de José Padilha (2014), on ne se débarrasse pas aussi facilement de Mrs Murphy : elle se présente avec insistance, et en vient même à incarner la figure féminine la plus puissante qu’on trouve dans les divers avatars de *Robocop*, elle qui pourrait le faire euthanasier au début du film. Le sentiment que le héros a de sa propre identité repose non pas sur une masculinité inaliénable comme en 1987, mais dépend de la validation de cette masculinité par elle, faisant du personnage la clef de la répartition du mari et de l’épouse d’un bout à l’autre du spectre du genre. Le prix à payer pour cette nouvelle place est une forme de conservatisme (personnage qui semble issu d’un mélodrame, elle fait penser à une sorte de greffon générique), mais s’il est vrai que le remake ne révolutionne pas les rapports de genre à l’écran dans le cadre d’un film de science-fiction et d’action, il reconnaît au moins ce que cet aspect a de construit, contrairement à l’original, établissant par-là que dans ce monde tout est construit et « re-fait », y compris le cœur même du film, la masculinité du héros.

⇒ **American Reinvention: Nordic Noir and *The Girl with the Dragon Tattoo* (Fincher, 2011)** (Jennifer GORDON)

Abstract: This research looks into David Fincher’s *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011), as an American adaptation of Steig Larsson’s original novel, with a specific focus on the translation of feminist ideology within the Nordic Noir genre. This research draws upon both primary and secondary sources including Fincher’s film, Larsson’s writings, and the Swedish adaptation by Oplev (2009), as well as film reviews, and adaptation research. Most prior discussions on Fincher’s film focus on the Americanisation of Larsson’s narrative, and language. This focus undermines the complex and dynamic translation of the feminist ideology and concepts within

Larsson's original story. This examination indicates how Fincher's adaptation is overall an honest and consistent translation of a Swedish narrative.

Résumé : Cette recherche se penche sur *The Girl with the Dragon Tattoo* de David Fincher (2011), comme adaptation américaine du roman original de Steig Larsson, en mettant l'accent sur la traduction de l'idéologie féministe dans le genre Nordic Noir. Cette recherche s'appuie sur des sources primaires et secondaires, y compris le film de Fincher, les écrits de Larsson et l'adaptation suédoise d'Oplev (2009), ainsi que des critiques de films et des recherches sur l'adaptation. La plupart des discussions précédentes sur le film de Fincher mettent l'accent sur l'américanisation du récit et du langage de Larsson. Cette focalisation ne rend pas compte de la traduction complexe et dynamique de l'idéologie et des concepts féministes présents dans l'histoire originale de Larsson. En fin de compte, cet article montre que l'adaptation de Fincher est globalement une traduction honnête et cohérente d'un récit suédois.

⇒ **From the Nordic police procedural to American Border Drama** (Karima THOMAS)

Abstract: This paper tries to show that *The Bridge*, the American remake of *Broen*, transforms the Nordic police procedural into a Border drama whose ingredients are adopted and then disrupted to question and subvert the binary oppositions characteristic of the genre. My contention is to show that marketing concerns about differentiation and appeal to different audiences are at the heart of genre bending in *The Bridge*. The American remake breathes new life into a traditional American genre and yields a series permeated with ingredients of other genres dear to the American audience. The remake proves to be not only a remake of the original series, but also a deconstruction of the Border drama genre as a whole.

Résumé : Cet article tente de montrer que *The Bridge*, l'adaptation américaine de la série nordique *Broen*, transforme un policier nordique en une série inspirée des films des frontières dont les ingrédients sont adoptés puis questionnés afin de subvertir les oppositions binaires caractéristiques de ce genre. Mon objectif consiste à montrer que des facteurs aussi variables que la commercialisation d'un produit culturel, le souci de le différencier d'autres produits sur le marché ou de le rapprocher d'un genre plébiscité par le public, ou encore le désir de ne pas aliéner une tranche de l'audimat, sont autant de facteurs qui motivent l'adaptation et la transformation générique qui en découle. L'adaptation américaine de *Broen* donne une nouvelle vie à un genre américain traditionnel revisité et actualisé grâce à d'autres ingrédients cinématiques et télévisuels chers au public américain. L'adaptation s'avère être non seulement une reprise de la série originale, mais aussi une déconstruction du genre « films des frontières ».

“Adaptation and Variation, Remaking the Dynamics of Gender in *Sherlock, a New Sleuth for the 21st Century*” (Hélène MACHINAL)

Abstract: Conan Doyle's original stories are clearly gendered and their exclusively male world is all the more invasive as detective stories posit detectives as empowered male figures in control of signs and meaning. Yet as early as 1941, Rex

Stout provokingly broached these sexual identity issues and B. Wilder's film (1970) also tried to expose a subtext dealing with gendered roles. To deal with the BBC TVseries *Sherlock*, we thus intend to see how adaptation has led to a rewriting of gender issues starting with female characters and how they are revisited in the series before moving on to the central couple of the original series, i.e Holmes and Watson, and how the show-runners have introduced bromance in that famous couple, but also in the interaction between two archetypal figures of detective stories: the detective and his arch-enemy, the criminal, here Moriarty and Sherlock. However, rewriting does not imply revisiting characters only, the process of adaptation is here more complex and leads to a transcultural shift which takes Sherlock to the 21st century and our screen culture and hypermediatic environment. This shift also entails a blurring of the frontier between fiction and reality which contributes, then as well as now, to the mythical dimension of the figure of Sherlock.

Résumé : Les nouvelles de Conan Doyle mettant en scène Sherlock Holmes et son fidèle Watson s'inscrivent dans une représentation de rôles genrée sans doute accentuée par le genre du récit policier qui pose l'enquêteur masculin en figure de la toute-puissance sémiotique. Pourtant, dès 1941, Rex Stout abordait par la provocation la question de l'identité sexuelle de Watson lors d'une réunion des Baker Street Irregulars. Depuis, l'adaptation de Billy Wilder (1970) a tenté de mettre en lumière un sous-texte subversif du canon holmesien mais les exemples de ce type sont rares.

Les adaptations contemporaines du célèbre détective semblent en revanche marquées par un renouveau de la réflexion sur l'identité sexuelle et nous proposons dans cet article de décrypter à la fois l'adaptation et la modernisation dont le genre et les identités sexuelles font l'objet dans la série *Sherlock* de Moffat et Gatiss. Il sera nécessaire de nous pencher sur la réintroduction de personnages féminins, qu'ils existent dans le canon (Mrs Hudson, Irène Adler, Mary Watson) ou qu'ils participent d'une « féminisation » d'un univers exclusivement masculin (Molly, le Dr Stapleton). Quelle fonction diégétique ou esthétique ont ces personnages ? Augurent-ils d'une continuité ou d'une rupture dans les représentations genrées ?

Il nous faudra aussi étudier l'évolution du « couple Holmes-Watson » et les modifications ainsi apportées à la dynamique des récits originels, qui, pour reprendre l'expression de Uri Einsensweig, relèvent d'une structuration impossible. Les variations sur les identités sexuelles des personnages, principalement masculins, ne se cantonnent d'ailleurs pas à la « bromance » entre Sherlock et son « compagnon » puisque Moriarty, l'ennemi intime du célèbre détective, fait aussi l'objet d'une réécriture dans laquelle la dimension subversive va bien au-delà du genre/gender.

La série *Sherlock* se distingue peut-être en effet avant tout par une adaptation transculturelle qui transpose Sherlock Holmes d'une période de crise épistémologique et ontologique qui caractérise les dernières décennies du XIX^{ème} siècle à celle qui s'ouvre avec la révolution cybernétique de Wiener. Les technologies de l'image et du numérique participent d'une « culture de l'écran », pour reprendre les termes de Bertrand Gervais, qui joue à plein dans la série et permet d'introduire un brouillage des frontières entre fiction et réalité qui construit, déjà en son temps, la dimension mythique du personnage que Moffat et Gatiss contribuent à pérenniser.

⇒ ***Dr Jekyll and Mr Hyde*, from Rouben Mamoulian (1932) to Victor Fleming (1941): Remaking a Horror Myth, Aesthetics, Ideology and Gender Issues**
(Gilles MENEGALDO)

Abstract: This article focuses on two filmic adaptations of Stevenson's novella. Victor Fleming's version produced by MGM is a true remake of Rouben Mamoulian's, which is illustrated by a certain mimetic quality in the narrative structure, the taking up, with minimal variations, of the same scenes and situations, of the same settings and characters. Thus the question of "improvement" by means of the remake can be raised, all the more so as Mamoulian's film offers aesthetic sophistication and an inventive mise en scene, as shown by the use of subjective camera, of light and shadows, of editing and various formal devices especially (but not only) in the transformation scenes. Fleming's approach of the Hyde character is however quite different. In contrast with the simian Hyde interpreted by Fredric March, Spencer Tracy carries out his transformation from Jekyll to Hyde through a minimal use of make-up and props. While the Paramount film offers a modern, if not subversive, discourse and is set in the American ideological and racial context of America of the thirties, MGM, a conservative studio, emphasizes moral and religious values as a counterpoint to Dr Jekyll's transgressive behaviour. Fleming's approach of female characters is equally tamer as they appear more dependent and submissive to male power than in the previous film. However, during the transformation scenes, Fleming uses dream-like images, which make us enter directly into Jekyll's subconscious to partake of his erotic, sado-masochistic fantasies centred upon the two antinomial female protagonists. Hence, this remake entertains a tension between an overt conformist discourse and more provocative flights of fancy.

Résumé : Cet article propose une étude comparative de deux adaptations filmiques du récit de Stevenson. Le film de Victor Fleming produit par la MGM est un vrai remake du film de Rouben Mamoulian, ce qui se traduit par un certain mimétisme dans la structure du récit, la reprise, avec des variations minimales des mêmes scènes et situations, des mêmes types de décor et personnages. La question de « l'amélioration » par le remake se pose donc d'autant que l'esthétique du film de Mamoulian est travaillée, la mise en scène inventive, comme l'illustrent l'emploi de la caméra subjective, de la lumière et des ombres, le montage et divers procédés formels, en particulier (mais pas seulement) dans les scènes de transformation. Fleming se démarque cependant en ce qui concerne la figuration de Hyde. En contraste avec le Hyde simiesque interprété par Fredric March, Spencer Tracy devient Hyde avec un minimum de maquillage et d'artifices. Alors que le film Paramount propose un discours moderne, sinon subversif, et s'inscrit dans le contexte idéologique et racial de l'Amérique des années trente, la MGM, studio conservateur, accentue les valeurs morales et religieuses comme contre-point au comportement transgressif du Dr Jekyll. L'approche de Fleming est également moins audacieuse dans la représentation des femmes, plus dépendantes et soumises au pouvoir masculin que dans le film précédent. Cependant, lors des scènes de transformation, Fleming a recours à des images oniriques qui nous font entrer directement dans le subconscient de Jekyll et participer à ses fantasmes érotiques et sado-masochistes centrés sur deux personnages féminins antinomiques. D'où une tension dans le remake entre un discours ouvertement conformiste et un imaginaire sensiblement plus provocateur.