

ÉCRANS ET LUCARNES

Sommaire

- La vie de l'Association -

Éditorial, par Claude Murcia :	p. 1
Journée doctorale de l'AFECCA (26/09/03), résumés des communications :	p. 2
4 ^{ème} Congrès de l'AFECCA, Programme du Colloque International de Lyon :	p. 12
Mise en ligne de l'annuaire des adhérents :	p. 20
Bulletin d'adhésion à l'AFECCA :	p. 24

- La vie universitaire et la vie de la recherche -

Procédure de qualification à la fonction de maître de conférences :	p. 21
Prochains colloques :	p. 22
Thèses soutenues en 2002 (additif) :	p. 22
Parutions récentes :	p. 23

Éditorial

La journée doctorale organisée par l'AFECCA V s'est déroulée comme prévu le vendredi 26 septembre à l'université Paris 7-Denis Diderot. Elle a réuni plus de 80 participants, dont de nombreux doctorants. Les questions posées lors de l'assemblée plénière de la matinée prouvent que l'information sur le « parcours du thésard » et les rouages institutionnels auxquels il se voit confronté n'avait rien de superflu. Le travail des ateliers – quatre en parallèle – s'est avéré intéressant et, je l'espère, fructueux. Comme chacun pourra en juger à la lecture des résumés que les différents intervenants ont bien voulu nous communiquer, la diversité des problématiques (sur le cinéma américain, l'espace, la « figure sonore », l'image d'une star, le fait divers, le scénario, etc.), des approches (historique, esthétique, socio-culturelle, etc.), des supports (cinéma, télévision), prouvent la richesse de notre discipline et sa vitalité.

Les interventions étaient dans l'ensemble nourries et bien structurées. Certaines, présentant une réflexion déjà aboutie, laissaient deviner un travail presque à terme ; d'autres, davantage traversées de doutes et d'interrogations, reflétaient une réflexion en gestation, voire à l'état d'ébauche. Toutes, quoi qu'il en soit, avaient leur place dans cette journée de rencontre et d'échange. La difficulté majeure pour les doctorants venait probablement du temps – 15 minutes – qui leur était imparti. Outre le fait, abondamment prouvé, que les journées sont rarement extensibles, la contrainte de concision que le thésard retrouvera à mainte occasion fait, somme toute, de ce type d'intervention, un exercice tout à fait profitable.

N'hésitez pas à réagir et à nous faire part de vos sentiments – positifs ou négatifs – et de vos suggestions.

Je remercie tous les participants de leur présence et notamment mes collègues qui ont accepté de donner un peu de leur temps et de leur savoir à nos doctorants.

Pour ce qui concerne l'actualité immédiate des activités de notre association, vous trouverez dans le présent bulletin le programme complet du 4^{ème} Congrès de l'AFECCA V, « La fiction éclatée : petits et grands écrans français et francophones ». Ce colloque international, co-organisé par l'Université Lumière Lyon II, l'INA, SCMS, avec le soutien de L'ENS Lettres et Sciences Humaines (Lyon), l'AFRHC et le CNC, se déroulera à Lyon, du 6 au 8 juillet.

Claude Murcia

**JOURNÉE DOCTORALE DE L'AFECCA
26 SEPTEMBRE 2003
RÉSUMÉS DES COMMUNICATIONS**

Mathilde ALLANIC, Université de Tours (Ciremia), « L'itinéraire créatif de Rafael Azcona », sous la direction de Jean-Pierre CASTELLANI (2^{ème} année)

LA FACTURE NÉORÉALISTE DES PREMIERS FILMS ÉCRITS PAR RAFAEL AZCONA

Le scénariste espagnol Rafael Azcona a débuté sa carrière, à la fin des années cinquante, grâce au tout jeune cinéaste italien Marco Ferreri. Leur collaboration a donné comme premiers résultats des œuvres majeures du cinéma espagnol comme le sont *El Pisito* et *El cochecito*.

Or les deux films que nous venons de citer sont tirés d'ouvrages écrits par Azcona. Ce qui caractérise le style de cet auteur c'est avant tout l'humour, une vision satirique de son époque ; mais cet humour est centré sur des personnages du quotidien, des « antihéros » dont l'auteur s'attache à nous montrer les défauts, les petites misères et les misères, lesquels, même s'ils sont présentés sous un jour humoristique, n'en restent pas moins très réalistes.

Ce qui frappe dans ces films c'est donc la facture réaliste que l'on retrouve dans l'histoire narrée à l'écran par le biais de dialogues toujours proches du naturel chez Azcona, par le biais de ces personnages tirés de la réalité espagnole, par le biais de l'influence italienne dans la manière de tourner pour Ferreri, qui n'a alors pas encore développé son propre style. Néanmoins, cette facture néoréaliste repose aussi pour beaucoup sur des images secondaires au récit principal. Il apparaît dans les deux films que nous avons cités, puis dans les premières collaborations d'Azcona avec Luis García Berlanga (*Las cuatro Verdades*, *Plácido* et *El verdugo*), que des « détails » en arrière plan et le choix de mettre en scène les rues de Madrid sont un facteur esthétique déterminant.

Nous tenterons donc de montrer comment Azcona qui a longtemps vécu dans des pensions et dans les cafés littéraires, dans les quartiers de Madrid qui sont la toile de fond de certains films, retranscrit à l'écran de façon réaliste la vie des madrilènes : la promiscuité, les problèmes de logement, le picaresque des rues en cette époque d'après-guerre.

Ce n'est pas forcément par le scénario que se construit cette esthétique, c'est lors de la mise en scène que ce réalisme transparaît : il s'agit d'un regard sur la société, sur la vie et les gens que nous retrouvons à l'écran. Et puisque ce regard ne peut passer par les mots à l'intérieur même du scénario (qui doit recevoir l'aval d'une commission de censure préalable, laquelle n'accepterait sans doute pas une description trop réaliste de l'époque franquiste), il passe directement par l'image, par petites touches précises, pertinentes et déterminantes pour faire d'une histoire humoristique ou touchante une œuvre qui reflète et dénonce, et qui finalement, devient un véritable témoignage.

Thierry BALANS, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3, « Le traitement du fait-divers dans le cinéma français : Instrumentalisation et spécificités », sous la direction de Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT (1^{ère} année)

Mon sujet d'études concerne le traitement du fait-divers dans le cinéma français.

Il s'agit de mettre en perspective la manière dont un type d'événement décentré peut rapidement se faire « récit » et porteur de sens selon un contexte particulier (social, culturel, politique). Il y a, à la base, une dynamique de reformulation comprise dans ce type d'événement. Le cinéma fait partie des médias forts, capables de réinterpréter le fait-divers et de lui conférer un sens précis (le cas le plus célèbre restant *M le maudit*, de Fritz Lang, s'appropriant l'histoire du vampire de Düsseldorf).

Au-delà de cette étude purement socio-historique, je précise que je me penche non seulement sur le traitement du fait-divers « réel », mais aussi sur la notion de fait-divers comme dynamique distinctive de narration et de formalisation. Je pense ici entre autres au film de Catherine Breillat, *À ma sœur*, dont la chute renvoie directement à cette notion, ou encore à *Irréversible*, de Gaspar Noé, qui utilise cette même notion comme moteur narratif.

Le fait-divers est un événement pris dans une nébuleuse abstraite, il est un fait historique crypté, fonctionnant selon un rapport au social basé sur l'affect, il contient une dimension obscure. D'une part, il se charge de sens, pouvant adopter dans certains cas une ampleur proprement balzacienne, s'inscrivant dans les mouvements historiques majeurs. D'autre part, il peut répondre à des critères cinématographiques spécifiques, lui donnant une définition propre. Le fait-divers peut-il se constituer en « genre » ?

Ainsi, il semble intéressant d'approfondir l'étude de ses spécificités telles qu'elles apparaissent au cinéma, non seulement à travers des formes orientées, mais aussi (de manière plus prospective) à travers divers processus de « mises en forme » inédites.

Michèle BERGOT, Université de Caen, « Représentations des femmes puissantes et dangereuses dans le cinéma hollywoodien contemporain », sous la direction de Geneviève SELLIER (2^{ème} année)

Au sein de la société et de la culture américaine s'est exprimée une réaction violente à une certaine émancipation féminine dans les années 80. Cette réaction fut documentée en 1991 par Susan Faludi dans son livre *Backlash : la guerre froide contre les femmes* (traduit en France en 1993). Après un certain délai dû aux modalités de production propre à cette industrie, ce phénomène peut être observé à la fin des années 80 et au début des années 90 dans le cinéma hollywoodien qui présente un grand nombre de personnages féminins indépendants, puissants et dangereux.

Pour les besoins de ma recherche, je m'appuierai sur la typologie suivante, identifiée lors de mes précédents travaux, et qu'il s'agira éventuellement de compléter ou de préciser : la femme fatale, la femme qui fait carrière, la mère de famille, l'épouse fidèle... Le corpus sera constitué d'une vingtaine de films couvrant la période analysée, sans exclusion de genre, en confrontant la figure de la femme autonome dans le cinéma hollywoodien avec les images de femmes dans le cinéma indépendant.

L'étude prendra en compte la parole donnée aux femmes, la mise-en-scène du corps, la sexualité et tout autre élément qui construit le personnage féminin central. La réception critique des films lors de leur sortie sera également analysée dans le but d'appréhender les discours véhiculés autour de ces représentations. Afin de déterminer l'évolution de la représentation de la figure étudiée, je m'appuierai entre autres sur les théories féministes telles qu'elles se sont élaborées au cours des vingt-cinq dernières années, dans le champ de l'image.

Sébastien BOATTO, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3 : « Le film d'action post-moderne », sous la direction de Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT

«Les images cinématographiques doivent être considérées comme ontologiquement fausses. Nul film ne peut être un duplicata du réel ». À la suite d'une telle affirmation, il paraît bien vain de vouloir s'intéresser aux rapports qui existent entre le réel et le cinéma. Qu'en est-il de la réalité d'un film sinon celle d'un faisceau de lumière émis par un appareil, qui traverse une pellicule impressionnée pour terminer sa course sur une surface blanche rectangulaire ? Certes, mais les images qui se meuvent sur cet écran ne nous font-elles pas voir un monde qui a des allures du réel ?

Trouver des liens entre le réel et le film d'action hollywoodien post-moderne, est donc loin d'être évident tant les *actioners*, dignes représentants des genres fantaisistes, se permettent parfois des entorses au réel.

Il semblerait plutôt que les auteurs de l'action se donnent beaucoup de mal afin que nous adhérions à leur propos. Ils s'efforcent de créer des mondes où de tels événements extraordinaires sont crédibles ; ils inventent des bulles/univers, qui sont autant de mondes parallèles existant en synchronie avec le nôtre. En vue d'atteindre cette part de crédibilité, ces réalisateurs usent de divers artifices. L'un d'eux est de s'emparer des techniques du documentaire, le "versant réel" du cinéma.

Or, il est une autre tradition, propre, cette fois au documentaire : emprunter des figures du cinéma de fiction dans le but d'accéder à l'imaginaire du public.

Dans notre recherche sur la contamination entre le réel et le film d'action hollywoodien postmoderne, notre première étape sera de dégager les influences réciproques, si elles existent, entre les formes de l'action et celles, réalistes, des films documentaires. Nous nous appuierons sur deux exemples: *Die Hard With a Vengeance* (John McTiernan, 1993) et *New York : 11 Septembre* (Jules et Gédéon Naudet, 2002). Ce choix n'est pas fortuit : les actions de ces deux longs-métrages se déroulent à New York et mettent en scène des actes terroristes. Nous venons comment leurs auteurs les ont traités.

Marguerite CHABROL, Université Paris 10 – Nanterre, « La Théâtralité dans le cinéma classique hollywoodien : les mises en scène de George Cukor et Joseph L. Mankiewicz », sous la direction de Francis VANOYE.

POUR UNE GÉOGRAPHIE DU CINÉMA DE STUDIO

La principale difficulté de cette recherche est de trouver un équilibre entre l'analyse des œuvres et du style propre à chaque auteur et une réflexion d'ordre plus théorique sur la théâtralité au cinéma, terme souvent employé en effet dans un sens très général et qui sert de fourre-tout pour évoquer aussi bien l'idée d'hétérogénéité, d'hybridation du film, que la thématique du jeu ou la présence diégétique du théâtre...

On oublie trop souvent à propos de nos auteurs d'envisager la mise en scène, au sens littéral du terme, pour la bonne raison qu'elle se fait souvent discrète et possède en apparence peu de figures distinctives, au contraire d'autres réalisateurs eux aussi inspirés par le théâtre.

Comment analyser ce type de mise en scène sans envisager la situation fondamentale et très concrète du théâtre : des acteurs occupant un espace ? Cette relation entre le lieu et la présence des corps, envisagée par ailleurs comme un élément de modernité cinématographique (Cassavetes, Straub et Huillet, Oliveira...), demande à être explorée dans le cadre du cinéma classique hollywoodien – sans oublier que la question serait pertinente chez un Renoir par exemple. On proposera ainsi une approche presque géographique de ce cinéma de studio :

- en s'interrogeant sur les moyens de décrire l'espace, sur l'utilité d'en établir le plan pour en comprendre le fonctionnement
- en se livrant à un travail typologique pour observer la variété des dispositifs spatiaux
- en examinant la circulation des acteurs dans ces dispositifs
- en s'interrogeant sur la position du spectateur qui en découle.

Pascal COUTÉ, Université de Caen, « Réalité, contrôle, inhumain dans le cinéma de David Cronenberg », sous la direction de Vincent AMIEL (3^{ème} année)

RÉEL, VIRTUEL, ACTUEL DANS *VIDEODROME* ET *EXISTENZ* DE DAVID CRONENBERG.

Cronenberg fait partie de ces cinéastes pour lesquels la réalité ne constitue pas un donné déjà là que les images viseraient à représenter, mais apparaît comme problème qui engendre ambiguïté et incertitude. Il s'agirait tout d'abord dans ce travail, d'envisager comment Cronenberg travaille la réalité comme problème et les conséquences qu'engendre cette démarche dans l'œuvre de cet auteur. *Videodrome* pourrait être à cet égard un film matriciel, dans lequel il faudrait étudier comment Cronenberg rend indiscernables les images véridiques et les images illusives, instaurant ainsi une ambivalence généralisée. De là, on pourrait examiner différentes hypothèses permettant de comprendre, voire de dépasser cette ambivalence ; ces hypothèses seraient (mais la liste n'est sans doute pas exhaustive) : l'instauration d'un univers de leurres et de simulacres, l'incertitude généralisée sur les *sense data*, la perte de tout repère et, de là, l'indétermination radicale, et enfin la mise en place d'une pure ontologie de l'image, au sens bergsonien, entendue comme unité de la réalité et de l'image. L'analyse de *Dead zone*, *Videodrome*, *Le Festin Nu*, *Crash*, *eXistenZ* permettrait de distinguer les films dans lesquels Cronenberg semble hésiter entre plusieurs de ces hypothèses, et ceux dans lesquels il semble plus résolument s'engager dans la voie d'une ontologie de l'image, ce qui déplace l'interrogation sur le réel vers la position du couple virtuel/actuel (qui se distingue du couple possible/réel). *eXistenZ* constitue en particulier le film qui fait de ce couple un point nodal, ce qui permet de dégager les processus d'actualisation et de virtualisation au cœur de ce film, et de mettre en place la figure de l'Ouvert, comme condition de possibilité de l'advenir de l'actuel et du devenir du virtuel.

Camille DEPRez, Institut de Recherche en Cinéma et Audiovisuel (IRCAV)- Paris 3, « Cinéma et télévision en Inde : de la mondialisation à la glocalisation (1991-2003) », sous la direction de MM. Roger ODIN et Kristian FEIGELSON (2^{ème} année)

CINÉMA ET TÉLÉVISION : L'EXEMPLE INDIEN DU PROCESSUS DE GLOCALISATION

Dans un mémoire de DEA intitulé : « la télévision indienne : un modèle d'appropriation culturelle », je montrais la spécificité de cette télévision dans le paysage audiovisuel mondial (du fait de son immense réseau, de la diversité des publics) et son aptitude à s'approprier le modèle globalisé des médias, projeté en Inde par les chaînes satellites. Il s'agissait d'étudier le processus au cours duquel le mondial devient local (glocalisation), qu'il s'agisse de technologies, de programmes ou de nouveaux modèles socio-culturels. En thèse, le champ d'étude a été élargi au cinéma populaire indien et à la télévision, uniquement prise en compte dans ses relations avec le cinéma.

Depuis 1991, l'Inde est confrontée à la mondialisation par la percée des grands groupes multinationaux des médias (satellite) et par la libéralisation de l'économie (ouverture du marché). Cette mondialisation des industries culturelles est ici envisagée comme facteur d'homogénéisation, mais aussi comme créatrice d'opportunités nouvelles. Elle provoque ainsi une double évolution des rapports entre cinéma et territoire, entre déterritorialisation (internationalisation et transnationalisation) et reterritorialisation (contraintes locales et glocalisation).

Afin d'analyser le fonctionnement des cinq pôles principaux de production et de la télévision en Inde, j'ai opté pour une approche socio-économique, croisant une analyse d'une littérature spécialisée souvent anglophone, des entretiens ciblés avec des professionnels, et de l'observation (enquête de terrain sur la réception, contenu des films et des programmes).

Youri DESCHAMPS, Université de Caen, « David Lynch, cinéaste de l'intériorité », sous la direction de Vincent AMIEL

De *Eraserhead* (1976) à *Mulholland Drive* (2002), le cinéma de David Lynch ne cesse de raconter les aventures de l'être en son for intérieur, de montrer comment les différents régimes de l'image (narratif, plastique, figuratif) sont contaminés, assumés ou même hallucinés par l'état émotionnel ou le mode d'être des personnages.

Que la fiction se déroule de manière linéaire (*Elephant Man* – 1980, *Blue Velvet* – 1986, *Une Histoire Vraie* – 1999, par exemple) ou qu'elle emprunte des voies plus labyrinthiques (*Twin Peaks : Fire Walk With Me* – 1992, *Lost Highway* – 1996), il s'agit avant tout pour Lynch de donner à voir les mouvements du " dedans " et de trouver une forme filmique au travail de l'intériorité.

De film en film, le cinéaste élabore ainsi une véritable " poétique de la perturbation ", qui pénètre littéralement la matière et l'opacité des figures, qui creuse la tension entre l'abstrait et le figuré et organise souterrainement le

rapprochement d'espaces a priori contraires, progressivement entamés par différents points de passages, lesquels ouvrent à toute une série de questions.

Comment, en effet, parvenir à ce que le dedans se livre par le dehors ? Comment installer le spectateur dans le climat d'une perception particulière, sans coupure immédiatement assignable, sans que l'écart se désigne comme tel ? En d'autres termes, comment faire flotter l'intériorité entre les différentes manifestations du visible ? Ce sont là, nous semble-t-il, les questions principales qui animent le cinéma de David Lynch en son centre et dans son ensemble.

Notre travail de thèse vise donc l'étude et l'analyse des procédures filmiques qui règlent les tensions entre le dedans et le dehors, le temporel et le spatial, le visible et l'invisible, le dynamique et le statique, la transparence et l'opacité, la surface et la profondeur (ou encore l'électrique et le mécanique, comme dans *Sailor et Lula* ou la série *Twin Peaks*).

Sylvain DREYER, Université Denis Diderot - Paris 7, « Littérature et cinéma : politiques de la représentation (France/ Espagne, des années 1960 aux années 1990) », sous la direction de Claude MURCIA

La thèse porte sur des cinéastes comme Marker, Godard (années Mao), Resnais, Varda, Hanoun, Straub, Goupil et Guédiguian pour le domaine français ; Imanol Uribe, Elías Querejeta et Fernando León de Aranoa pour le domaine hispanique. Les écrivains retenus sont Genet, Guyotat, certains poètes contemporains, Javier Cercas et Juan Goytisolo.

D'abord se pose un problème générique, dans la mesure où les œuvres retenues traduisent une hésitation entre la fiction et le documentaire : certains films de Marker, Godard, Aranoa ou Uribe (*Fuga de Segovia*) introduisent une confusion entre fiction et documentaire, entre film et discours sur le film. À l'inverse, comment analyser des œuvres de fiction qui se nourrissent de faits historiques précis (par exemple *La guerre est finie* de Resnais) ? Dans le cas du documentaire, on peut aussi opposer des œuvres qui portent la marque d'une subjectivité affirmée (les cinéastes qui disent « Je ») et des œuvres qui se donnent comme une représentation « transparente du réel ».

Ce problème générique a des implications méthodologiques importantes pour la comparaison littérature/cinéma : les protocoles de confrontation entre films de fiction et romans sont clairement établis dans une perspective narrative (Clerc, Gaudreault, Jost) qui se concentre sur les problèmes de focalisation, d'énonciation, de personnage, d'espace et de temps, mais la spécificité générique des films et des textes que nous étudions nous amène à produire de nouveaux outils d'analyse. La comparaison entre les films et les textes qui affrontent la réalité politique peut se renouveler dans une étude du montage cinématographique ou littéraire : les œuvres se constituent en jeu de massacre, en terrain d'affrontement entre différents discours idéologiques mis en présence qui se détruisent mutuellement, ou qui sont attaqués de l'intérieur dans leurs éléments discrets (bégaiements et clignotements). Dans le même temps, les auteurs tentent d'élaborer un langage inédit, nondogmatique, en libérant les mots, les sons et les images de leurs chaînes : nous tenterons de montrer que certaines figures poétiques sont comparables à certains types d'images ou de montages, qui produisent un effet de fulgurance.

Enfin se pose la question de l'efficacité rhétorique respective du cinéma et de la littérature. L'introduction du numéro spécial « Cinéma engagé, cinéma enragé », de la revue « L'homme et la société », *Revue internationale de recherches et de synthèses en sciences sociales* n°127128 (URMIS Paris 7/L'Harmattan, janvier-juin 1998), s'ouvre sur cette question : « À une époque où le livre semble condamné par l'image, le cinéma engagé/enragé représente-t-il un lieu privilégié de la contestation et de la diffusion des perspectives radicales ? », le cinéma étant considéré comme un fait d'énonciation collective alors que la littérature semble être le lieu de repli individualiste. On se demandera donc si le cinéma, en cette ère du soupçon, n'est pas la dernière expression de l'épique.

Jean-Michel DURAFOUR, EHESS, « Howard Hawks (1896-1977) : la trace et le retrait », sous la direction de Jacques AUMONT (4^{ème} année)

Mon travail de recherche s'inscrit dans une perspective empirico-conceptuelle qui entend déterminer, 1° à partir de l'analyse circonstanciée unitaire (tel film, tel autre) ou thématique (transversale) du corpus hawksien, et 2° tout en s'inscrivant constamment dans l'horizon structurant d'un *système collectif et impersonnel* (hollywoodien) et d'une *histoire* (celle des États-Unis entre les Années Folles et l'Administration Johnson), ce qu'il est convenu d'appeler, faute de mieux, la possibilité d'une *vision du monde* d'une profonde originalité dans le paysage régional cinématographique, ou « ontologie ».

Cette ontologie est le produit d'une méthode et d'un outil. La méthode hawksienne est la *reprise*. Le cinéma de Hawks est un art dans lequel l'être (l'homme, l'événement, le monde, le passé, etc.) n'existe qu'à partir du moment où il est repris dans une actualité immédiate. La reprise, d'essence kierkegaardienne, n'est pas la simple répétition qui redouble le Même (à laquelle on l'a souvent réduite) : elle est l'affirmation de l'ancien, du Même, dans la *variation* qui l'amène à l'être. Cette reprise s'exprime par un outil qui lui est d'emblée paradoxal : le *retrait*. Notion qui va du retrait formel de la mise en scène, maintes fois aperçu, au retrait réel, anti-heideggerien, de l'être dans son image et ses actions pour parvenir à la certitude de soi. Le monde de Hawks nous semble ainsi fort éloigné de l'approche parménidienne de Rivette qui le sature d'être et d'évidence. C'est un univers toujours instable menacé par son propre néant qui ne se « rassure » qu'en répétant son absence. *L'ars hawksianus* est un ajout qui retranche.

Notre travail détermine cette ontologie en : 1° une *cosmologie* où l'homme, hors-le-monde (nature et société), invente un *topos* propre (par superposition ou substitution) qui se reflète en lui-même ; 2° une *physique* de type leibnizien caractérisée par l'*horror pleni* ; 3° une *éthique* fondée sur la notion de piste et ouverte à sa négation.

Bertrand FICAMOS, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3, « Les dispositifs didactiques du Cinema Novo », sous la direction de Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT (France) et Jean-Claude BERNARDET (Brésil)

Les objectifs de ma thèse sont de mettre à jour, d'analyser et de critiquer les dispositifs didactiques du Cinema Novo, phénomène cinématographique qui se développe au Brésil dans les années soixante et se présente comme un cinéma humaniste, ayant pour but la prise de conscience par la population brésilienne des mécanismes sociaux, économiques, culturels et politiques qui expliquent le sous-développement.

Glauber Rocha fut la figure de proue unanime de ce cinéma qui ne se résume pas à lui et dont nous ne connaissons en Europe qu'une partie : *Sécheresse (Vidas Secas)* de Nelson Pereira dos Santos, *Les Fusils (Os Fuzis)* de Ruy Guerra, *Le Dieu Noir et le Diable Blond (Deus e o diabo na terra do sol)*, *Terre en transe (Terra em transe)* et *Antonio-das-Mortes (O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro)* de Glauber Rocha.

Il fut exposé lors de ma communication la nécessité qu'il y a de replacer le Cinema Novo dans son contexte géographique et historique et quelles sont les sources et méthodes adéquates pour relever et expliquer les diverses attitudes et pratiques qui se sont cristallisées autour du même objectif : transformer le Brésil par le Septième Art en évitant la manipulation par la propagande et les chemins classiques du cinéma politique.

Barbara FONTAR, Université Lyon 3, Ersicom, « Une sociologie de l'émission "arrêt sur images" », sous la direction de Jean-Pierre ESQUENAZI (2^{ème} année)

Installée dans le paf depuis janvier 1995, "Arrêt sur images" s'inscrivait dans un contexte idéal, celui, toujours d'actualité, d'une méfiance vis-à-vis des pratiques journalistiques. Un contexte idéal puisque cette émission se propose de revenir sur diverses pratiques télévisuelles, allant des pratiques journalistiques liées au traitement de l'actualité aux divertissements, de la politique aux fictions, et ce afin d'en produire une relecture, une critique, un décryptage... Programme unique du paysage audiovisuel français, "Arrêt sur images" semble dès lors avoir acquis une certaine prégnance dans l'espace public, médiatique ou non, et suscite un grand intérêt en tant qu'objet d'étude pour le champ de la sociologie des médias : d'où vient et quel est le statut de cette posture, de cette pratique journalistique qui juge, décrypte, décrit, critique... le journalisme télévisuel et plus largement les programmes télévisuels ? Un tel questionnement conduit inévitablement à diriger l'étude d'un objet télévisuel si spécifique vers la problématique de la légitimité de la critique et par conséquent de s'appuyer nécessairement sur l'entrecroisement des dimensions historiques et théoriques de ces deux notions avec pour fil conducteur la sociologie du journalisme. Il s'agit in fine de construire une sociologie de l'émission. Une approche qui a pour intérêt de saisir toutes les dimensions que l'existence de cette émission présuppose, à savoir, le moment de sa production (contexte externe et interne), le moment de sa présentation (le produit télévisuel diffusé) et le moment de sa réception dans l'espace public médiatique, et de pouvoir ainsi mettre en relation, au vu de cet ensemble, les différents champs et enjeux que l'activité discursive d'"Arrêt sur images" implique.

Rémi GARNIER, Université Paul Valéry - Montpellier 3, « Pour une théorie de la figure sonore au cinéma », sous la direction d'Alain-Alcide SUDRE (2^{ème} année)

PRÉMISSES ET HYPOTHÈSES POUR UNE THÉORIE DE LA FIGURE SONORE AU CINÉMA

Si l'icône apparaît et se théorise par ses figures, le champ du sonore au cinéma dans un parallèle fécond avec l'iconographie, peut s'entendre comme un « paysage » d'où émergent parfois des « figures ». Ainsi, quelques mesures musicales, par leur usage dosé, permettent à la musique de quitter sa fonction de « décor » pour accéder à celle de « figure ».

À l'instar de l'iconologie – sonologie ? – qui s'intéresse aux images et à leurs transformations à travers les âges et les arts, ma recherche s'attachera à l'étude de quelques « figures sonores » (bruits, voix...) et à leurs métamorphoses à travers l'histoire du cinéma comme à travers celle de la musique. Une approche définitoire du concept de « figure sonore » et une proposition de typologie vont s'en dégager.

Le propre du sonore est cependant d'être invisible. La « figure sonore » pourrait être, entre autres, soit de type hétérogène – un amalgame image/son –, soit de type substitutif – à la place d'une image référencée –, soit faire appel à l'« imaginaire auditif » du spectateur qui créerait sa propre figure – « son » image mentale – à partir d'un donné sonore incertain quant à sa causalité.

Le son au cinéma n'accède au statut de figure que s'il est envisagé comme une matière plastique modelable. L'attention au « grain », à la « masse » et à la mise en espace de sonorités, pourrait évoquer un processus similaire au processus en jeu dans la création figurative.

Le son, entendu comme une « forme plastique », implique une « écoute structurante » et la subjectivité d'une attention. L'analyse esthétique s'accompagnera ainsi d'une approche phénoménologique et herméneutique.

Pascal GÉNOT, Université de Provence – Aix-Marseille 1, « La Présence de la Corse à l'écran. Contribution à la sémio-pragmatique », sous la direction de Jean-Luc LIOULT (2^{ème} année)

LA REPRÉSENTATION DE LA CORSE AU CINÉMA ET À LA TÉLÉVISION EN FRANCE

Dès leurs débuts, cinéma et télévision vont porter la Corse à l'écran. Ils contribueront à la constitution, à la diffusion, de l'image d'une île tour à tour violente, somptueuse, mystique, romantique ou touristique, idéaliste ou corrompue. Circulations de stéréotypes, récurrences, mais aussi ruptures, nouvelles orientations, dressent au fil des décennies le portrait d'un espace culturel propice, en France, aux projections idéologiques.

Réduire l'analyse d'une représentation au rapport de l'objet représenté à une société donnée est une erreur. Les champs cinématographique et télévisuel possèdent leur autonomie. Ils ont leurs propres codes, règles, normes. Chaque champ procède d'une diversité d'espaces singuliers. Historiquement, aussi, ils évoluent. Pour discerner ce qu'une représentation doit aux médias qui la fondent, la prise en compte des contextes d'énonciation est nécessaire. Le modèle sémio-pragmatique permet, indique, une telle prise en compte.

Aujourd'hui, les archives de la Cinémathèque de Corse favorisent une étude de la représentation filmique de la Corse. Fictions, documentaires, films de familles, institutionnels ou promotionnels s'y rencontrent, s'y confrontent, se complètent. La mise sur un même plan patrimonial de films d'origines si diverses rend d'autant plus pertinente l'utilisation du modèle sémio-pragmatique.

Au-delà d'un objet spécifique, mieux comprendre comment une représentation se forme, se déforme, se répète, se conjugue. Sous la pragmatique, une philosophie du langage ; en elle, une théorie de la connaissance.

GREAAAL (Groupe de Réflexion Étudiant sur l'Autre, l'Ailleurs et le Lointain), Université Paris 3

Fondée en septembre 2002, l'association d'étudiants-chercheurs GREAAAL a pour vocation première de pallier l'isolement des doctorants par la création d'une structure entièrement gérée et animée par des étudiants de 3^{ème} cycle.

Afin d'éviter l'écueil d'une recherche menée en autarcie intellectuelle, la pluridisciplinarité a été le principe de base du recrutement du groupe. Pour sa première année d'existence, le GREAAAL a donc réuni des doctorants en Cinéma, Théâtre et Sciences de l'Information et de la Communication de plusieurs universités parisiennes afin de créer un creuset commun de connaissances et, par là même, d'ouvrir et de diversifier les perspectives d'investigation de chacun.

Dans le cadre de la Journée Doctorale de l'AFECCA, le GREAAAL a présenté un court-métrage documentaire (7'10), réalisé à partir des rushs filmés lors de ces séances de travail collectif. Ce film sera également projeté lors d'une Journée de Présentation du GREAAAL organisée fin 2003 à l'Université Paris III.

Enfin, le GREAAAL a pour projet de publier un ouvrage collectif composé d'articles signés par chacun de ses membres, portant sur la thématique transversale « Altérité et idées reçues ».

L'équipe du GREAAAL, dans sa majorité, a décidé de poursuivre l'expérience en 2003-2004.

Grégoire HALBOUT, Université Denis Diderot - Paris 7, « La comédie screwball à Hollywood, 1934-1950. Amour et démocratie dans la fiction hollywoodienne des années trente et quarante », sous la direction de Claude MURCIA (3^{ème} année)

Aborder un des grands genres du cinéma hollywoodien d'avant-guerre, la comédie screwball, aussi dénommée parfois « comédie loufoque ».

La définir en tant que mode d'expression narrative par rapport aux autres genres comiques de la comédie américaine (comédie sophistiquée, romantique ou burlesque) : scénaristes, réalisateurs (Hawks, Lubitsch, Leisen, Ruggles, Stevens, Sturges), comédiens et studios. La resituer dans son contexte social et historique : l'Amérique de l'entre-deux guerres jusqu'à l'entrée dans le second conflit mondial.

Décrire et analyser l'influence de la censure (Code de Production hollywoodien) sur la narration filmique et sa « responsabilité » dans la création du genre screwball.

Décrire et analyser la représentation du couple central de ces comédies, la mise en scène et l'organisation filmique : les corps, les dialogues, la topographie amoureuse.

Situer le couple screwball dans le contexte socio-économique des années trente : la crise économique, l'argent, l'importance croissante des médias.

Préciser la fonction idéologique du couple screwball et de ces comédies : la fonction sociale de ce genre cinématographique.

Sébastien LAYERLE, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, « Une expérience de "cinéma à vif" : filmer politiquement en Mai 68 », sous la direction de Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, (3^{ème} année)

Ce travail de recherche envisage les pratiques cinématographiques militantes du printemps 1968 : projets soutenus par les États généraux du cinéma, productions de collectifs militants, affiliés ou non à des organisations politiques ou syndicales, réalisations d'opérateurs indépendants et amateurs. Son enjeu : donner à ce cinéma valeur

d'*objet historique*, en rapprochant le « document-film » des circonstances de son élaboration, en convoquant une pluralité de sources (audiovisuelles, écrites et orales) et en situant son étude entre histoire du cinéma et histoire culturelle.

Deux approches complémentaires ont été retenues : une *pragmatique* qui interprète l'acte cinématographique comme un positionnement historique (situation de l'opérateur témoin et motivations contextuelles par lesquelles il se pense et agit) et une *rhétorique* qui, de manière comparative, questionne le discours des images (récits de l'événement), leur évolution (généalogie) et leurs conditions de réception (spectateur réel ou idéalisé). Du rapport entre ces niveaux d'analyse, entre les temporalités qui les traversent, nous cherchons à construire un modèle de « cristallisation historique ».

La communication du 26 septembre a présenté de façon succincte l'état des recherches et de la démarche entamée et insisté sur les notions d'engagement (acte militant) et de témoignage (acte mémoriel) au centre de la problématique.

Gwenaëlle LE GRAS, Université de Caen, « Catherine Deneuve, une "star" du cinéma français entre classicisme et modernité », sous la direction de Geneviève SELLIER (3^{ème} année)

QUESTIONS DE MÉTHODOLOGIE : LES DIFFICULTÉS LIÉES À L'ÉTUDE D'UNE STAR. L'EXEMPLE DE LA PERSONA DENEUVE

L'étude de l'image de la star, en l'occurrence Catherine Deneuve, est encore un sujet peu traité dans les universités françaises. Des instruments théoriques et méthodologiques existent, mais dans les études anglo-américaines. Il faut donc les adapter aux spécificités du star-system à la française. En effet, la star est un système complexe d'éléments formels et culturels issus de ses personnages filmiques, de son jeu d'actrice et de son image de personnalité publique. Dans le cas de Deneuve, ces trois aspects ont fusionné pour créer son image de star dans *Belle de jour* de Buñuel en 1967. Cependant, dans chaque univers filmique, chaque genre, chaque contexte social et chaque période, selon des rapports de classe et de sexe différents, cette image est reconfigurée. L'intérêt particulier de l'étude d'une star réside dans l'articulation entre culture de masse et culture d'élite, entre cinéma d'auteur et cinéma de genre. À partir de là, quatre difficultés se profilent : le maniement des documents, allant des textes théoriques à la presse people. Le second défi se rapporte à la transdisciplinarité : l'étude d'une image de star implique de faire appel non seulement aux méthodes d'analyse filmique, mais aussi à la psychanalyse, sociologie, etc. Le troisième écueil consiste à forger son point de vue entre différentes théories, concepts et méthodes variés. Et la dernière difficulté de cette recherche est de trouver une cohérence sur une longue carrière (1957-2003...) recouvrant des tendances différentes du cinéma, de la société française et du star-system.

Gaëlle LOMBARD, Université Paris 10 - Nanterre, « Le dispositif cinématographique comme châtiment dans l'œuvre de Francis Ford Coppola », sous la direction de Laurence SCHIFANO (2^{ème} année)

BÂTIR DES UNITÉS : RÉFLEXIONS SUR QUELQUES POINTS MÉTHODOLOGIQUES SOULEVÉS À PARTIR DE MON ÉTUDE SUR FRANCIS FORD COPPOLA

Ma communication porte moins sur mon sujet de thèse — le châtiment dans l'œuvre de Coppola — que sur ses inaugurales questions méthodologiques liées au présupposé de la notion d'auteur.

Deux démarches possibles président à son établissement, l'une faisant débiter mon étude a priori par la certitude que des productions signées d'un même patronyme expriment les divers aspects d'une unité, l'autre commençant par observer ces mêmes productions comme des faits particuliers et cherchant à formuler une unité qui en serait l'idée générale.

Ces approches, déductives et inductives, sont démontrées. Je constate, en premier lieu, combien les hypothèses, construites par mes inclinaisons (l'œuvre, expression d'une sensibilité esthétique) et des acquis théoriques (la "politique des auteurs"), sont nécessaires pour appréhender les films. Puis, je remarque que l'expérience de leur vision est une condition requise pour ériger leur nature énonciative — et, donc, bâtir l'auteur. Ce passage d'un itinéraire à l'autre établit leur complémentarité : si je pars du phénomène, c'est parce que je sais qu'il contient les idées par lesquelles je veux l'expliquer.

Autrement dit, c'est en maintenant un axe hypothético-déductif dans mon cheminement inductif, que je peux, modestement, établir la légitimité de mon travail de recherche. Et conclure sur ce souci épistémologique comme préalable.

Olivier MAILLART, Université de Paris 10 - Nanterre, « À travers le fascisme italien : mythes, fictions, représentations littéraires et cinématographiques », sous la direction de Laurence SCHIFANO (2^{ème} année)

Ma recherche porte sur la représentation cinématographique et littéraire du fascisme. Il s'agit donc d'aborder un phénomène idéologique, politique et historique, sous un angle qui a plus à voir avec l'esthétique et l'analyse des mythes. Certes, l'évolution des représentations du fascisme (personnages, images, discours ou "grands récits") est tributaire de la temporalité historique, et il sera nécessaire, si l'on désire embrasser l'ensemble du vingtième siècle, de procéder à une segmentation séparant, par exemple, les représentations produites sous le régime mussolinien de

celles qui suivirent sa chute. Cependant, il serait intéressant de mettre en avant la permanence de certains motifs, capables de demeurer, même après 1945. Ainsi, de Marinetti à Bertolucci, de D'Annunzio à Visconti en passant par Moravia, pour ne citer que quelques-uns des artistes sur lesquels nous aurons à travailler, on observe parfois, concernant la représentation du fascisme (ou des mythes, de l'esthétique qu'on lui rattache) certaines permanences qui nous poussent à voir dans le fascisme un authentique moment de la culture européenne, et pas seulement une volonté de destruction de celle-ci. Sa représentation, surtout lorsqu'elle s'éloigne du simple témoignage historique pour verser dans la mythologie et la métaphore, nous dit quelque chose de l'identité italienne, et de l'identité européenne. Ce n'est donc pas en historien que l'on entreprendra ces recherches, mais plutôt en critique des formes. Non pas dénicher dans telle œuvre une leçon d'histoire cachée, mais tenter plutôt d'y lire "ce que seul le roman (ou le cinéma) peut dire" (Hermann Broch) : l'art peut-il nous instruire sur ce que le fascisme fut comme expérience de l'être ?

Natacha NUNGE, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, « Le « paratexte télévisuel », outil stratégique de la communication des chaînes », sous la direction de François JOST

Les chaînes se serviraient d'un paratexte des programmes télévisuels pour communiquer sur elles-mêmes.

Les objets périphériques à un programme télévisuel offrent la possibilité et le choix d'y entrer ou non. Ils fournissent les clés de compréhension du monde à venir. Titre, générique, interviews sont autant d'étapes qui anticipent le passage à l'intérieur du monde proposé, représentant le lien unique entre les téléspectateurs et l'intérieur du programme. Mais cette hypothèse pose une interrogation en amont : est-il possible d'attribuer la notion de paratexte, au sens genettien, au "texte télévisuel" ? Une des principales propriétés du paratexte est de s'adapter aux mouvances du public ; grâce à cette flexibilité, ces éléments ont un rôle de faire-valoir et agissent comme une vitrine d'exposition. La différence avec le paratexte littéraire est que ce rôle à la télévision dépasse le simple programme et se répercute sur l'ensemble de la chaîne. Le paratexte est le « lieu privilégié d'une stratégie, d'une action sur le public », le paratexte télévisuel répond à cette définition, complétée par le fait qu'il s'agit d'une stratégie communicationnelle de la part des chaînes.

Nous espérons définir à l'intérieur d'une notion l'ensemble des éléments entourant un programme télévisuel. Les études ne portent en général pas sur ces objets paratextuels eux-mêmes ; il convient donc d'essayer de donner quelques points de précision les concernant et de comprendre leur rôle dans la stratégie de communication des chaînes.

Insaf OUHIBA, Université de Paris 10 – Nanterre, « La mise en scène de la face voilée ou l'image interdite dans le cinéma arabo-islamique », sous la direction de Francis VANOYE

Le déséquilibre frappant qui existe entre le nombre de films d'inspiration biblique et ceux d'inspiration coranique, beaucoup plus rares, révèle la difficulté que rencontre le cinéma arabe dans son rapport avec le religieux. Cette différence, si elle est due, il est vrai, à une production cinématographique plus abondante en Occident, ne s'en trouve pas moins accentuée par l'interdiction de toute représentation iconique et figurative des prophètes de l'Islam.

La difficulté de représenter des figures sacrées à l'écran est de ce fait, accrue pour le cinéma arabe. Mais elle touche également le cinéma occidental. Il n'est pas de traitement des textes religieux qui ne soit une entreprise délicate, dans la mesure où le cinéaste met en scène la croyance et la culture de peuples entiers. Il ne s'agit plus d'adapter un simple texte littéraire, mais un texte revêtu d'un caractère sacré. L'écart qui peut apparaître entre la lecture subjective du metteur en scène et l'attente du spectateur est susceptible de créer quelques tensions. Ainsi, et bien que la démarche spirituelle soit, au départ, personnelle, elle ne peut échapper au regard des institutions religieuses gardiennes des traditions et garantes de la foi.

C'est dans cette perspective que je tente d'analyser la mise en scène de la « figure sacrée » et les différentes approches de la thématique religieuse par le cinéma arabe. Mon propos tente de comprendre les raisons de l'hostilité rencontrée par toute tentative de représentation de Muhammad au cinéma et de cerner les rapports qu'entretient l'institution religieuse, en l'occurrence islamique, avec ce support visuel qu'est le cinéma. Et enfin de mieux percevoir les enjeux du malaise qui oppose religieux et cinéastes.

Benedicta PERETU, Université Panthéon-Sorbonne - Paris 1, « Les femmes africaines dans les projets de développement rural, étude de cas au Nigeria » sous la direction d'Yvonne MIGNOT-LEFEBVRE (5^{ème} année)

L'IMAGE DES FEMMES TIV DANS LE DÉVELOPPEMENT RURAL AU NIGERIA

Ces recherches qui relèvent du domaine de la sociologie de la communication examinent les apports de la décennie de la femme sur le Nigeria et sa population locale. Car en considérant les années 1976 à 1985 comme étant la décennie de la femme, les Nations Unies ont contribué à sensibiliser l'opinion sur la place qu'occupent les femmes dans nos sociétés. Dans le cadre du développement, la reconnaissance par les Nations Unies du rôle des femmes africaines a permis la mise en place de projets gouvernementaux pour les femmes en Afrique.

En adoptant l'approche d'*Empowerment* (le partage équitable du pouvoir), l'une des cinq approches des Femmes dans le développement (*WID – Women in Development*), nous examinons le fonctionnement et le résultat de ces projets sur les femmes en regardant la politique du gouvernement nigérian à travers le *Better Life Programme – BLP* (Programme pour une vie meilleure) et le *Family Support Programme – FSP* (Programme de soutien familial). D'où des questions au sujet de ces femmes. Bénéficient-elles vraiment de ces programmes ? Quelles sont les structures mises place pour leur permettre d'accéder au pouvoir équitable ? Peut-on dire que le BLP et le FSP permettent aux femmes du milieu rural d'accéder au partage équitable du pouvoir ?

Grâce à la politique du BLP et du FSP, nous constatons que la situation socioculturelle du Nigeria n'est pas quelque chose de figé. Il y a des dynamiques de réinvention permettant de nouveaux comportements. Les sujets des femmes ne sont plus en effet des phénomènes tabous.

Clément PUGET, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3 (UFR SICA), « Verdun 1916. L'écriture de l'histoire dans les films de fiction et les manuels d'enseignement d'histoire français, de 1918 à nos jours », sous la direction de Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT (3^{ème} année)

RÉCIT ET ÉCRITURE HISTORIQUE DE LA BATAILLE DE VERDUN

On s'interrogera sur la structure de l'énoncé cinématographique / textuel, sur la mise en récit, sur la démarche d'écriture et d'inscription des traces de la bataille de Verdun, sur la temporalité historique et sur la signification sociale de l'écriture de l'histoire. Après avoir proposé des définitions du « récit » en suivant Ricœur, Certeau ou Genette, on tentera d'exposer les raisons qui font du récit le dénominateur commun entre cinéma et écrit traditionnel historique. Le cinéma est ici envisagé dans une perspective interdisciplinaire comme lieu possible de l'opération historiographique, c'est-à-dire de l'acte d'écriture de l'événement « Verdun ». On pourra ainsi envisager les rapports entre cinéma et histoire en dépassant le schéma « sujet/objet » pour « saisir les deux notions conjointement et voir comment elles s'entre-appartiennent et composent ensemble une histoire » de la célèbre bataille de 1916 (J. Rancière). Enfin on se demandera si l'existence d'une histoire cinématographiée participe à l'entreprise historique de la quête du temps retrouvé ? C'est en parcourant plusieurs récits écrits, imagés muets ou sonores (ouvrages, films) que nous essaierons de répondre à l'éternelle question : comment appréhender l'étrangeté des formes du passé alors que le cinéma tout autant que le livre inscrit irrémédiablement de nouveaux récits qui sont autant de traces et de visions d'un événement – Verdun – en perpétuelle écriture ?

Karina ROMERO, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (CEISME), « La vulgarisation scientifique à la TV française et mexicaine » sous la direction de François JOST (3^{ème} année)

LE GENRE... LE TON... DEUX MANIÈRES DE REGARDER LES ÉMISSIONS TÉLÉVISUELLES

Les distinctions génériques sont présentes dans les différents discours de notre vie quotidienne, nous distinguons facilement un Journal Télévisé d'un feuilleton, une pièce de jazz d'un opéra classique, etc. Quels sont les critères ou les limites qui déterminent les genres ? peut-on les considérer comme une typologie établie qui nous sert à classer les documents littéraires, télévisuels, etc. ? Pour certains chercheurs le problème se pose précisément quand on parle de typologie, celle-ci généralement fait référence aux objets des caractéristiques semblables entre eux, et qui les distinguent des autres. Mais un genre est beaucoup plus que cela. La ressemblance n'est pas une caractéristique suffisante pour construire un genre.

Les émissions télévisuelles considérées comme scientifiques comprennent des champs de connaissances très variés, tels que la technologie, l'astronomie, la médecine, entre autres. Quelles sont donc les caractéristiques ou limites qui déterminent le genre télévisuel scientifique ? quel est le rôle du ton aux émissions télévisuelles ?

Le genre n'est pas la seule force qui agit sur la conception d'un document télévisuel, car le ton joue un rôle aussi important. Le mot *ton* a plusieurs connotations, on l'utilise couramment pour signaler l'intention ou l'intensité ; sa variabilité dépend des circonstances, du domaine et du temps à travers lequel on le pratique. Pour mon sujet d'étude, je considère le ton comme un mode de communication qui ne dépend pas des mondes réel, ludique ou fictif. Ici ce qui nous intéresse est de savoir sur quel mode il est fait, c'est-à-dire s'il y a une attitude satirique, romantique, etc. Le genre et le ton sont deux forces différentes qui « donnent la couleur » aux émissions télévisuelles.

Alfonso SAN MIGUEL MONTES, Université Paris 4 (Institut d'Études Ibériques), « L'espace urbain dans le cinéma d'Edgar Neville », sous la direction de Nancy BERTHIER et de Sadi LAKHDARI (2^{ème} année)

LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE URBAIN DANS LE CINÉMA D'EDGAR NEVILLE. ASPECTS AFFÉRENTS À LA CONSTRUCTION D'UNE PROBLÉMATIQUE

Pour des raisons essentiellement historiques, le regard que l'on a traditionnellement porté sur la production filmique espagnole s'est attardé peu voire nullement sur la construction de l'espace en général et l'espace urbain en particulier. Et pourtant les films ne sauraient pas se contenter de présenter la cité comme un décor mais plutôt de la considérer comme être car le langage qu'elle crée, souvent, se fond, se confond au propre langage filmique.

Quelquefois omniprésente, par sa planimétrie, par son orthogonalité, par sa topographie dans sa dimension physique, mais aussi dans sa dimension métaphorique, la ville est consubstantielle à la thématique de l'œuvre, servant plus de support que de prétexte au sein du film. Un des réalisateurs dont la caméra ne s'est pas contentée de dévoiler la ville au sujet spectatorial tout simplement comme une toile de fond, comme un fond de scène, est d'Edgar Neville. Dans son univers filmique l'espace urbain a été l'objet d'un traitement distinctif : il a porté plus qu'un regard intellectuel sur la ville : il a su pénétrer son *animus loci*. Son œuvre n'est pas qu'un regard testimonial, c'est toute une théorie de la ville qui se met en œuvre. Cet aspect reste le dernier continent inexploré de son œuvre filmique. Dans sa mise en représentation, quels sont les mécanismes techniques mis en œuvre ? Quelle est sa portée esthétique et sociologique ?

Céline SÉGUR, CREM, Université de Metz, « La réception télévisuelle en France : constitution d'un terrain de recherches, production des discours et circulation des savoirs », sous la direction de Jacques WALTER, (2^{ème} année)

LA RÉCEPTION TÉLÉVISUELLE : CIRCULATION DES MODÈLES D'ANALYSE, UNE COMPARAISON FRANCE/ ALLEMAGNE

Les modalités de circulation des discours, au sujet de la réception télévisuelle, soit la construction d'un champ scientifique, constituent l'objet de mon doctorat. Ici, l'analyse, fondée sur les théories d'une sociologie des sciences, de l'ouvrage *Les médias et leur public en France et en Allemagne* – actes du colloque « La recherche sur les publics en France et en Allemagne » (Munich, 1998), cinquième opus d'une série d'échanges franco-allemands sur les médias – illustre un cas de fabrication de la science, et nous renseigne sur les difficultés à mener un projet de confrontation théorique.

Dans un premier temps, l'ouvrage fonctionne tel un outil de production et de diffusion des savoirs car il est un exemple de traduction scientifique réussie (Callon, 1989) : traduction linguistique et "écrite" – de fait, exportable – des discours prononcés lors d'un colloque. Il témoigne aussi de l'existence d'un réseau actif de chercheurs et de professionnels (Latour, 1995).

Dans un deuxième temps, c'est le constat d'un projet de confrontation théorique des connaissances, entre deux pays frontaliers, qui n'aboutit pas : la pluridisciplinarité et la diversité des objets de recherche caractérisent les études de réception médiatique. Nous préférons parler de tendances nationales (e. g. les enquêtes de personnalité en Allemagne, l'étude des performances accomplies par les téléspectateurs au moment de la réception en France) et de traditions de recherche communes aux deux pays.

Albert P., Koch U., Rieffel R., Schröter D., Viallon P., (dir), 2003, *Les médias et leurs publics en France et en Allemagne*, Paris, Éd. Panthéon Assas.

Callon M., (dir.), 1989, *La science et ses réseaux*, Paris, La Découverte/ Conseil de l'Europe/ UNESCO.

Latour B., 1995, *Le métier de chercheur, regard d'un anthropologue*, Paris, INRA Éd.

Eirini SIFAKI, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, « Le marché cinématographique en Grèce pendant les années 1940-1955 tel qu'il est présenté dans la revue cinématographique "Kinimatographicos Astir" », sous la direction de Michael PALMER (4^{ème} année)

LA RECHERCHE SUR LE CINÉMA EN GRÈCE ET LES PROBLÈMES MÉTHODOLOGIQUES DE LA THÈSE

La recherche sur les cinématographies nationales permet l'articulation entre le cinéma et son contexte. En effet, la généalogie et la définition de principales notions et concepts relatifs à l'objet de recherche ont parfois une acception différente dans le cas grec, ce qui diversifie significativement la théorisation de l'objet. Il s'avère donc nécessaire pour le chercheur avant de s'approprier des concepts dominants, de questionner leur viabilité dans le cadre spécifique étudié.

Une deuxième difficulté est que l'état de sources et de la recherche peut parfois conduire à des impasses méthodologiques. La recherche sur le terrain en Grèce a rapidement révélé plusieurs obstacles concernant la collecte des données économiques sur le cinéma. Par ailleurs nous avons effectué plusieurs entretiens semi-directifs avec les professionnels du cinéma (sociétés de production et de distribution, exploitants) ainsi qu'avec des critiques de cinéma, intellectuels, professeurs- spécialistes en la matière, afin de mieux structurer nos propos.

Inévitablement, en fonction des problèmes spécifiques, nous avons délimité le sujet de la recherche. Notre principal outil méthodologique demeure ainsi une revue cinématographique grecque appelée "Kinimatographicos Astir" qui était destinée aux professionnels du cinéma.

Le but de la présente communication est de donner un tableau de la recherche sur le cinéma en Grèce, focalisé aux problèmes méthodologiques de la thèse.

COLLOQUE INTERNATIONAL

4^{ème} Congrès de l'Association Française des Enseignants et Chercheurs en Cinéma et AudioVisuel

Université Lumière – Lyon II

co-organisé avec l'INA (Institut National de l'Audiovisuel)

et SCMS (Society of Cinema and Media Studies)

en partenariat avec l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines (Lyon)

avec le soutien de l'AFRHC (Association française de recherche sur l'histoire du cinéma)

et du CNC (Centre National du Cinéma)

LES 6, 7, 8 JUILLET 2004

À L'ENS DE LYON

LA FICTION ÉCLATÉE : PETITS ET GRANDS ÉCRANS FRANÇAIS ET FRANCOPHONES

Mardi 6 juillet

9 h : Accueil des participants

10 h : Ouverture du colloque. Présidence : Jean-Pierre Bertin-Maghit

INTERVENTIONS DES INSTITUTIONNELS :

AFECCA : Claude Murcia, présidente

INA : Emmanuel Hoog, président

Université de Lyon II : Jacques Gerstenkorn, directeur du dept. des Arts de la Scène, de l'Image et de l'Écran

ENS : Sylvain Auroux, directeur

SCMS : Chris Holmlund, représentante de la présidence

AFRHC : Michel Marie, président

CNC : Benoît Danard, directeur des études, statistiques et prospectives

11 h 30 : Séance plénière 1. Présidence : Jacques Gerstenkorn

APPROCHES THÉORIQUES ENTRE CINÉMA ET TÉLÉVISION

TURIM Maureen, Professeur, Université de Floride

Désir, amour fou et aphanisis dans le cinéma de la Nouvelle Vague

JOST François, Professeur, Université de Paris III

La théorie entre cinéma et télévision

ODIN Roger, Professeur, Université de Paris III

Où en est la sémio-pragmatique?

13 h : Repas à la cantine de l'ENS

14 h 30 : Ateliers 1 : cinq ateliers en parallèle

16 h 30 : Séance plénière 2. Présidence : Claude Murcia

RETOUR SUR LE DOCUMENTAIRE

GERSTENKORN Jacques, Professeur, Université de Lyon II

L'invention du spectaculaire : Les vues Lumière

ANDREW Dudley, Professeur, Université de Yale

1946 ou le temps du document

LAGNY Michèle, Professeur émérite, Université de Paris III

Retour sur le documentaire et le document

VEYRAT-MASSON Isabelle, chercheur CNRS

Du docudrama au docu-fiction : la télévision historique entre fiction et documentaire

19 h : Visite de l'Institut Lumière

20 h : Cocktail-buffet offert par SCMS et l'AFECCA à l'Institut Lumière

21 h 30 : Projection d'un montage des vues Lumière à l'Institut

Mercredi 7 juillet

9 h : **Ateliers 2** : cinq ateliers en parallèle

10 h 30 : **Séance plénière 3**. Présidence : Michèle Lagny

HISTOIRE DU CINÉMA

MARIE Michel, Professeur, Université de Paris III

Pour un bilan des histoires récentes du cinéma français (1993-2003)

ALBERA François, Professeur, Université de Lausanne et GILI Jean, Professeur, Université de Paris I

Projet d'une "Histoire du cinéma en France "

HAYWARD Susan, Professeur, Université d'Exeter et VINCEDEAU Ginette, Professeur, Université de Warwick

Les années 70 du cinéma français : un territoire inexploré

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, Professeur, Université de Bordeaux III

Comment les archives interviennent dans la reconstruction des faits historiques

13 h : **Repas à la cantine de l'ENS**

14 h 30 : **Ateliers 3** : cinq ateliers en parallèle

16 h 30 : **Assemblée générale de l'AFECCA**

19 h 30 : **Cocktail-Bufferet offert par l'INA**

21 h : **Soirée INA à l'Opéra de Lyon**

Jeudi 8 juillet

9 h : **Ateliers 4** : cinq ateliers en parallèle

10 h 30 : **Séance plénière 4**. Présidence : Michel Marie

APPROCHES SOCIOCULTURELLES DES FICTIONS AUDIOVISUELLES

SELLIER Geneviève, Professeur, Université de Caen

Le cinéma français de l'après-guerre : un terrain idéal pour l'analyse des représentations

ESQUENAZI Jean-Pierre, Professeur, Université de Lyon III

Les films, objets de l'histoire sociale du cinéma

CHALVON Sabine, Directrice de recherches, Sociologie, CNRS (EHESS)

Un regard analytique sur la fiction télévisée

CRETON Laurent, Professeur, Économie du cinéma, Université de Paris III

L'audience des films de cinéma à la télévision : évolutions, tendances et implications

13 h : **Repas à la cantine de l'ENS**

14 h 30 : **Ateliers 5** : cinq ateliers en parallèle

16 h 30 : **Séance plénière 5**. Présidence : Chris Holmlund

INTERCULTURALITÉ ET CINÉMAS FRANCOPHONES

WOODHULL Winifred, Professeur associé, Université de Californie, San Diego

Circulations transnationales dans le cinéma français des années 30

TCHEUYAP Alexie, Professeur associé, Université de Calgary,

L'ombre à l'image : Représentations et discours de l'occulte dans les cinémas d'Afrique

MARSHALL Bill, Professeur, Université de Glasgow

Cinéma québécois entre nation et mondialisation

19 h : **Clôture du colloque**

PLANNING DES ATELIERS

Mardi 6 juillet

14 h 30 : *Ateliers 1 : cinq ateliers en parallèle*

Atelier 1A : esthétiques de la télévision et des nouveaux médias. Présidence : Roger Odin

MOTTET Alain, Maître de conférences HDR, Université de Paris I

La télévision, la maison, le monde : suggestions pour une prise en compte de l'espace et de l'architecture dans les études télévisuelles

DOANE Mary Ann, Professor, Brown University

" Real time ": the Representation of simultaneity in film, television, and digital media

STEWART Michelle, Assistant Professor, SUNY - Purchase College

Recent experiments with digital technology in French Cinema

Atelier 1B : histoire et esthétique du cinéma. Présidence : Maxime Scheinfeigel

ANDRÉ Emmanuelle, Maître de conférences, Lyon II

Les Vampires (Feuillade, 1915-1916) comme matrice

WILD Jennifer, Ph. D. Candidate, University of Iowa

L'hélice-délice : Anémic Cinéma dans le champ de l'image de l'avant-garde

GIRGUS Sam B., Professor, Department of English, Vanderbilt University

La Reine Margot : Pre-Modern Blood, Modern Film Art

Atelier 1C : interculturalité 1. Présidence : Lucille Cairns

EADES Caroline, Assistant Professor, University of Maryland

Théorie post-coloniale et étude du cinéma français aux États-Unis

FENNER Angelica, Associate Professor, University of Toronto

Haptic Visuality as Intercultural Discourse in Yamina Benguigui's *Inch'Allah*

MORAG Raya, Associate Professor, Hebrew University

Francophony as recovery from trauma: Sijei Dai's *Balzac and the Little Chinese Seamstress* (France/China, 2002)

Atelier 1D : histoire du documentaire. Présidence : René Gardies

BLUHER Dominique, Maître de conférences, Université de Rennes II

Le court-métrage français des années cinquante et soixante

GOUTTE Martin, Doctorant, Université de Lyon II

La figure du témoin dans les films documentaires français, 1955-1985

LAYERLE Sébastien, Docteur, ATER, Université de Paris III

Généalogie du film *Reprise* (Hervé Le Roux, 1997)

Atelier 1E : études gender. Présidence : Ginette Vincendeau

OSTER Caroline, Ph. D., University of Massachusetts

L'absence notoire de théories féministes sur le cinéma en France a-t-elle contribué à la constitution d'un cinéma féminin à part entière ? Étude de la position atypique des réalisatrices françaises entre 1990 et 2000.

ROTH Elaine, Assistant Professor, Indiana University - South Bend

The Preverbal Mother in *Blue* (1993)

LE GRAS Gwenaëlle, Doctorante, Chargée de cours, Université de Caen

Remise en cause et mutation de l'idéal féminin dans le cinéma français des années 70 : Catherine Deneuve dans *Touche pas à la femme blanche* et *Le Sauvage*

16 h 30 : Séance plénière

Mercredi 7 juillet

9h : Ateliers 2 : Six ateliers en parallèle

Atelier 2A : questions d'archives 1. Présidence : Martin Barnier

MUSSER Charles, Professor, Yale University

The Filmmaker and Her Films: The Interpretative Opportunities Offered by Variant Prints for Two Pictures by Germaine Dulac

PUGET Clément, Doctorant, Chargé de cours, Paris VII

De l'archive à l'événement : " retrouver " 14/18 ?

VERAY Laurent, Maître de conférences, Université de Paris X-Nanterre et WILLIAMS Tami, Doctorante UCLA, Assistante, Université de Wisconsin-Milwaukee

La Grande Illusion, de nouvelles perspectives

Atelier 2B : esthétiques de rupture au cinéma. Présidence : Maureen Turim

BLUM Sylvie, Associate Professor, University of Florida

Histoires de Remake - H Story et Hiroshima mon amour

PURSLEY Darlene, University of California, Berkeley

Retrouver le temps: le spectateur réceptif de Chantal Akerman

WALDEN Elizabeth, Assistant Professor, Bryant College

Affect, Embodiment and Ideology Critique in Olivier Assayas' Demonlover

Atelier 2C : esthétiques du documentaire et du dessin animé. Présidence : Emmanuelle André

LEANDRO Anita, Maître de conférences, Université fédérale de Rio de Janeiro

De la télévision au grand écran, les recherches formelles dans le documentaire français contemporain

THOUARD Sylvie, Maître de conférences, Université de Marne-la-vallée

Voix et documentaire

NEUPERT Richard, Professor, University of Georgia

L'espace narratif et le dessin animé français

Atelier 2D : fiction/documentaire, cinéma et télévision. Présidence : Alain Kleinberger

CADÉ Michel, Professeur, Université de Perpignan

Monde rural et paysans dans le cinéma français des 20 dernières années : fin de partie ou paradis perdu ?

BALANS Thierry, Doctorant, Université de Bordeaux III

Le traitement du fait divers dans le cinéma français

LIOULT Jean-Luc, Professeur, Université d'Aix-Marseille I

Guerres sur écrans petits et grands

Atelier 2E : Réception et interculturalité télévisuelles. Présidence : François Jost

GALLAGHER Mark, Visiting Assistant Professor, University of Missouri

Tour de France : Global Sports Television and the Politics of Representation

SÉGUR Céline, Doctorante, Université de Metz

Les agents de production des recherches sur la réception télévisuelle en France : identification, interactions, enjeux

JÉZÉQUEL Jean-Pierre, économiste, direction de la Recherche de l'INA

La production de fictions télévisées en France et en Europe

Atelier 2F : questions de réception interculturelle. Présidence : Winnie Woodhull

CAILLÉ Patricia, Maître de conférences, Université de Strasbourg
Figures du féminin et cinéma national tunisien

LESCH Paul, Centre National Audiovisuel du Luxembourg
La réception du cinéma français au Luxembourg au cours des années 30

NIANG Sada, Professeur Agrégé, Université de Victoria
Le cinéma d'Afrique et sa critique

10h30 : Séance plénière

14h30 : Ateliers 3 : Cinq ateliers en parallèle

Atelier 3A : histoire des théories et de la critique audiovisuelles. Présidence : Guillaume Soulez

DELAVAUD Gilles, Maître de conférences, Université de Paris VIII
Le cinématographique et le télévisuel : premières approches critiques (1935-1950)

ROSEN Phillip, Professor, Brown University
The Endings and Ends of 1970s Film Theory

NEL Noël, Professeur, Université de Metz
De quelle pragmatique des médias aurions-nous besoin ?

Atelier 3B : esthétiques d'auteur1. Présidence : Sylvie Blum

KLINE Jefferson, Professor, Boston University
André Delvaux joue Orphée à l'envers : la confession anonyme passe à l'écran

LABÉ Benjamin, Doctorant, Université de Lyon II
Le paradigme de la relation et le réalisme : Lucas Belvaux

MOUSSAOUI Nedjma, ATER, Université de Lyon II
Max Ophuls, une rhétorique de la pudeur

FIANT Antony, Docteur, Chargé de cours, Université de Caen
" Le cinéma n'est pas affaire d'images mais de plans"

Atelier 3C : cinémas francophones 1. Présidence : Lenuta Giukin

BARNES Kristen, Ph.D. candidate, Duke University
Francophone African Immigrant Identities in Documentary Form

DIA Thierno Ibrahima, Doctorant, Moniteur, Université de Bordeaux III
Sénégal : À la recherche du cinéphile perdu

FENDLER Ute, Assistante, Université de la Sarre
Tendances récentes dans le film africain entre fiction et documentaire : une narration poétique

SCHEPPLER Gwenn, Doctorant en co-tutelle, Université Lyon 2 / Université de Montréal
Inscription de l'œuvre de Pierre Perrault dans le contexte socioculturel québécois

Atelier 3D : questions d'identité française au cinéma. Présidence : Pierre Beylot

MOINE Raphaëlle, Maître de conférences, Université Paris X-Nanterre
Le cinéma français contemporain et la question des genres

POWRIE Phil, Professor, University of Newcastle upon Tyne
La musique et l'espace dans le film à costumes contemporain

BOATTO Sébastien, Doctorant, Université de Bordeaux III
Nid de guêpes : mirage français d'un film d'action hollywoodien

BOLTER Trudy, Maître de conférences HDR, IUP de Bordeaux, Chargée de cours, Université de Bordeaux III
Figures de l'actrice : francité et intertexte dans *Esther Kahn* (2000) d'Arnaud Desplechin

Atelier 3E : études gays et lesbiennes filmiques et télévisuelles. Présidence : Susan Hayward

CAIRNS Lucille, Maître de conférences, Université de Stirling
Représentations cinématographiques du lesboérotisme

GRANDENA Florian, Doctorant, Nottingham Trent University ; ATER, Université de Lyon II
De la recherche et de l'enseignement du cinéma gay en France : état des lieux

ROLLET Brigitte, Maître de Conférences, Institut britannique de Paris (Université de Londres), Chargée de cours, Université de Paris III
Télévision française et universalisme : le cas du Pacs

SWAMY Vinay, Assistant Professor, University of Washington, Seattle
" Rêves en France " ? La Famille, le PaCS et l'homoparentalité

16h30 : Assemblée générale de l'AFECCA

Jeudi 8 juillet

9h : Ateliers 4 : six ateliers en parallèle

Atelier 4A : questions d'archives 2. Présidence : Jean Gili

BERTHET Frédérique, Maître de conférence, Université Bordeaux III
L'archive, seule pièce tangible d'un cinéma/d'une production invisible

VIGNAUX Valérie, Docteur, Chargée de cours, Université de Marne-la-Vallée
Jean Benoit-Lévy, réalisateur prolifique et méconnu de documentaires didactiques dans l'entre-deux-guerres

ROGER Philippe, Maître de conférences, Université de Lyon II
Les carnets d'un cinéophile français des années soixante : remarques sur la contribution des sources privées à l'histoire du cinéma

Atelier 4B : interculturalité 2. Présidence : Philippe Bourdier

CAHUZAC Hubert, Maître de conférences, Université de Bordeaux III
Une tragédie ordinaire, du grand au petit écran : héroïsation d'un métier du spectacle, le torero

CANTEAUT Stéphanie, ATER, Université de Bordeaux III
Une Espagnole à Paris ou quelques questions sur l'identité sexuée d'une Européenne dans le cinéma français : le cas de Victoria Abril

LUZ Elena Herrera, Doctorante, Université de Madrid
Reflections around *Léolo* (Lauzon, 1992)

DALLET Sylvie, Professeur, Université de Marne-la-vallée
Géopolitiques et expressions féminines

Atelier 4C : interculturalité 3. Présidence : Phil Powrie

NYGREN Scott, Professor, University of Florida
Nomadic Representations in the World Media Archipelego

BLAETZ Robin, Associate Professor, Mount Holyoke College
The Medium and the Messenger : The Ubiquitous Joan of Arc

GIUKIN Lenuta, Assistant Professor, SUNY-Oswego
The Case of Gypsies in French Cinema : Gadjó Dilo as a Mediating Narrative

Atelier 4D : représentations de l'histoire au cinéma et à la télévision. Présidence : Dominique Bluher

BURTIN Jérôme, ATER, Doctorant, Université de Metz
Judéocide et télévision hertzienne française, Étude des logiques de programmation (1945 - 2000)

KLEINBERGER Alain, Maître de conférences, Université Paris X-Nanterre
La représentation de la Shoah dans les films de fiction français des années 90

BOWLES Brett, Assistant Professor, Iowa State University
Repenser la Résistance : le cinéma documentaire de Mosco Boucault

Atelier 4E : questions de réception 1. Présidence : Geneviève Sellier

FAULKNER Christopher, Professeur, Carleton University
Le film raconté dans l'entre-deux guerres : le cas de La Règle du jeu

THEVENIN Olivier, Maître de conférences, Université de Franche-Comté
Qu'est-ce qui concourt à la légitimation des objets artistiques visuels ? De l'autre côté de Chantal Akerman

MONTEBELLO Fabrice, Maître de Conférences, Université de Metz
Histoire et sociologie d'une industrie culturelle : le cinéma

Atelier 4F : questions de production. Présidence : Laurent Creton

FICAMOS Bertrand, Doctorant, Université de Bordeaux III
Claude Antoine : un Français produit le Cinema Novo

LE GUERN Philippe, Maître de conférences, Université d'Angers
La sociologie des professions de l'audiovisuel et du cinéma : état des lieux et perspectives critiques

HAMMETT-JAMART Julia, Tutor and Ph.D. Candidate, University of Wollongong
La distribution des rôles culturels: le rôle de l'Etat dans la coproduction cinématographique franco-australienne

10h30 : Séance plénière

14h30 : Ateliers 5 : cinq ateliers en parallèle

Atelier 5A : esthétiques d'auteur 2. Présidence : Richard Neupert

MARGULIES Ivone, Associate Professor, Hunter College (City University of New York)
Serial Engagement and dialogue-quasi-monologue in French Film

NOZAL Teresa, Professeur, Université de A Coruña et professeur associé, Université de Navarra
La rupture entre intelligence et affectivité dans l'espace et le temps dans Conte d'hiver

KERN Anne M., Ph.D. candidate, Yale University
"No Fences, No Poachers": Testing the Limits of Academic Fields of Knowledge

MONNIER René, Maître de conférences, Université de Bourgogne
L'auteur et ses mutations conceptuelles

Atelier 5B : fictions télévisées. Présidence : Hubert Cahuzac

BENASSI Stéphane, Maître de conférences, Lille III

Emprunts, innovations, continuité, répétition : éléments esthétiques de la fiction télévisuelle

LARSKI Henri, Docteur, Chargé de cours, Universités de Nancy 2, Metz et Sarrebruck

La série télévisée : un nouveau champ de recherche dans les études audiovisuelles ?

ORTOLI Philippe, Docteur, Chargé de cours, Université d'Aix-Marseille I

La fictionnalisation de l'anodin

Atelier 5C : questions de réception 2. Présidence : Jean-Luc Lioult

LE BIHAN Loig, Doctorant, Paris III, ATER, Université de Montpellier III

Logiques de l'identification : deux âges du spectateur de film

SCHEINFEIGEL Maxime, Maître de conférences HDR, Université de Montpellier III

Quel spectateur de cinéma face à l'écran/ à la TV / à l'ordinateur ?

BRUN Patrick, Chargé de cours, Université de Bordeaux III

Pour une poétique du cinéma (psychanalyse et réception)

Atelier 5D : questions de production et d'exploitation. Présidence : Raphaëlle Moine

CHEVALDONNÉ Yves, Docteur, Chargé de cours à Paris III et AMY de la BRETÈQUE François, Maître de conférences, Université Paul Valéry – Montpellier III

Une industrie du cinéma hors de Paris ? L'exemple du Vaucluse avant la guerre de 1914-1918

DANAN Martine, Maître de conférences, Marygrove College

La dimension internationale du cinéma français

PESEUX Valérie, Docteur, ATER, Université de Paris VIII

La recherche en histoire des techniques du cinéma

Atelier 5E : cinémas francophones 2. Présidence : Jacqueline Nacache

MAURO Didier, Docteur, Chargé de cours, Université de Paris III

Problèmes de développement culturel dans les pays francophones du Tiers-Monde

LANG Robert, Associate Professor, University of Hartford

Le Pique-nique (1975), Boughedir, and " tunisianité "

REID Mark A., Professor, University of Florida

Migrating PostNegritude : French Cinema and its Afro-francophone (dis)equivalent

16h30 : Séance plénière

19h : Clôture du colloque

INSCRIPTION

L'inscription au colloque, pour les titulaires français et étrangers adhérents 2004 à l'AFECCA, s'élève à 50 €. Elle est fixée à 25 € pour les adhérents non-titulaires français ; à 30 € pour les adhérents non-titulaires étrangers.

Il est nécessaire d'être adhérent à jour de sa cotisation 2004 pour s'inscrire. Si vous ne l'avez déjà fait, vous pouvez payer en même temps l'adhésion à l'AFECCA et l'inscription au colloque.

Les chèques doivent être adressés à : Emmanuelle André, Inscription Colloque AFECCA/SCMS/ENS LSH/Lyon2, Université Lumière Lyon 2, Campus porte des Alpes, Département A.S.I.E (Arts du Spectacle, de l'Image et de l'Ecran), 5 avenue Pierre-Mendès-France, 69676 Bron Cedex.

Contact : emmanuelle.andre@univ-lyon2.fr

Mise en ligne de l'annuaire des adhérents de l'AFECCA

Fonctions de l'annuaire de l'Association

- Faire connaître les personnes composant l'association, par leurs travaux, leurs recherches en cours, leurs publications, leurs coordonnées...
- Faciliter les prises de contact directes, les échanges épistolaires, les repérages de ressources humaines, de ressources documentaires...
- Permettre de dresser un état à jour des forces vives de l'association, dans la diversité, des terrains de recherche, des approches et des méthodes, des démarches et des stratégies d'enseignement.
- Faciliter la mise en valeur de convergences, de synergies possibles...

À cette fin, des outils appropriés peuvent permettre l'exploitation des données : recherche par thème, par région géographique, etc.

C'est la mise à jour des données qui produit ou permet de construire l'information la plus précieuse. Contrairement à l'étymologie du terme annuaire, ce n'est donc pas une fois par an (*a fortiori* une fois tous les deux ans) qu'il conviendrait d'actualiser les données concernant chaque personne, mais aussi souvent qu'il est nécessaire. Aussi, la meilleure façon de procéder est de confier à chacun le soin de « gérer » les données le concernant.

L'intérêt de tout chercheur est de faire connaître ses travaux. Si un adhérent préfère ne pas mettre en ligne telle donnée (son adresse personnelle par exemple), libre à lui : aucune donnée n'est obligatoire.

Principes du fonctionnement du service

Sur le site de l'Afeccav, un espace public permet à tous de consulter l'annuaire. Un espace adhérent permet à chaque adhérent et à lui seul de modifier les seules données le concernant.

Dès que son adhésion est validée par le trésorier de l'association, un compte est créé au nom de l'adhérent qui reçoit les éléments d'accès (adresse, login, mot de passe qu'il pourra modifier) et le mode d'emploi précis du service.

Un navigateur ordinaire permet la connexion au site, et toutes les modifications sont réalisées en ligne.

L'adhérent est guidé pas à pas pour fournir des données à la base. La frappe se fait sans aucun souci de typographie : c'est le serveur qui se charge par la suite de présenter ces données sous une forme canonique (par exemple en respectant la norme bibliographique pour les publications), et de les ordonner par date de publication. On peut donc les fournir dans le désordre.

Afin de proposer une grille spécifique à chaque type de publication, voici les types actuellement prévus :

Thèse

Ouvrage

Contribution (à un ouvrage collectif)

Article (de périodique)

Communication (à un colloque)

Film

Programme interactif

Les données sont enregistrées par le serveur. L'association se réserve le droit d'interrompre le service pour ceux qui, malgré les relances, n'auraient pas renouvelé leur adhésion d'une année sur l'autre.

Perspectives de développement

Le développement quantitatif des adhésions ne peut que nous réjouir. On peut souhaiter que la communication avec les membres soit allégée par l'usage des voies électroniques. Par exemple, si tous peuvent être joints par courriel, des procédures peuvent être automatisées. Cependant, le courrier postal garde son utilité, ne serait-ce que pour la diffusion du bulletin.

Les numéros déjà publiés du bulletin seront prochainement en ligne.

Dans l'état actuel des choses, on ne peut pas bâtir un site complet pour toutes les dimensions de l'association. Soyons indulgents pour cette première étape, et soyons productifs pour concevoir des fonctions à venir.

Compte tenu de la richesse des informations qu'il serait possible de diffuser à tous les adhérents, la formule de la liste de diffusion joue actuellement son rôle.

On pourrait imaginer de publier dans un service d'agenda tout ou partie de ces informations : les manifestations, colloques, journées, séminaires, etc. Une réflexion est en cours pour définir la formule la plus souple, afin que chacun puisse déposer une information dans une forme « complète » (date et lieu, dates et conditions d'inscription/soumission, contact/URL, etc.).

Hubert Cahuzac

**Procédure de qualification à la fonction de maître de conférences en 18^{ème} section
(Arts : plastiques, du spectacle, musique, musicologie, esthétique, sciences de l'art)**

Les doctorants se destinant à la carrière d'enseignant-chercheur doivent penser à la qualification bien en amont de la soutenance de thèse, et s'y préparer en concertation avec leur directeur de recherche.

Il convient d'abord de ne pas soutenir trop tard dans l'année. L'arrêté concernant la procédure de qualification paraît au Journal Officiel dès juin, et, en 2003, la date limite pour le dépôt des dossiers était le 26 décembre : la thèse devait impérativement avoir été soutenue avant cette date. En temps voulu, le candidat consulte sur l'application électronique Antarès le nom des deux rapporteurs auxquels il envoie aussitôt son dossier. On trouve également sur ce site des conseils pratiques pour la constitution du dossier.

L'évaluation se fonde sur des critères précis : la qualité de la thèse, l'expérience pédagogique, l'activité de publication et de recherche, le tout dans le champ de la section demandée. Celle-ci doit être représentée de façon conséquente dans le jury de thèse.

La thèse : le rapport de soutenance doit absolument être joint au dossier, ou, le cas échéant, envoyé dès que possible aux rapporteurs sous pli séparé. Si le rapport est indisponible, un document fourni par l'université doit le spécifier. Cependant un dossier sans rapport de soutenance est difficile à évaluer, et peu susceptible de donner lieu à une qualification.

L'enseignement : une expérience pédagogique, notamment dans l'enseignement supérieur, et dans le champ de la section demandée, est indispensable.

La recherche : elle doit être exposée de façon à ce qu'en apparaisse la cohérence, et donner lieu à des publications.

- Joindre au moins deux articles récents, si possible parus dans des revues scientifiques à comité de lecture. Le rythme des publications universitaires étant très lent, il faut penser à publier, en accord avec le directeur de recherches, sans attendre la fin de la thèse. Si les articles proviennent de revues non scientifiques (ex : critique cinématographique), ne retenir que les textes longs et problématisés. Pour les articles « à paraître », joindre le manuscrit et une attestation du responsable de publication.
- Mentionner précisément les interventions orales, conférences, communications lors de colloques et journées d'étude, l'appartenance à un groupe de recherche.
- Les travaux non universitaires (vulgarisation, dossiers pédagogiques, formations, interventions en milieu scolaire, culturel, associatif, etc) doivent être distingués des travaux de recherche proprement dits.
- L'expérience d'une pratique audiovisuelle (écriture de scénarios, réalisation) mérite d'être clairement exposée. Cependant, si elle enrichit l'aspect théorique du dossier, elle ne peut en aucune façon s'y substituer.

Requalification : l'évaluation se fait sur les travaux effectués depuis la précédente qualification. Les classements sur des emplois de maîtres de conférences lors de précédentes candidatures peuvent être signalés.

Rappelons enfin que les candidats refusés peuvent demander au CNU communication des rapports ; ceux-ci sont susceptibles de contenir des indications utiles dans la perspective d'une nouvelle candidature.

Jacqueline Nacache
membre de la 18^{ème} section du CNU (liste A.R.T.)

NB : Tous les renseignements concernant la procédure de qualification en 71^{ème} section, « Sciences de l'information et de la communication » se trouvent sur le site :

<http://cnu71.online.fr/home.html>

Écrans et Lucarnes vous annonce les prochains colloques

- **Tout contre le réel : miroirs du fait divers. Littérature, théâtre, cinéma**, 11 - 13 mai 2004. Colloque organisé par l'équipe de recherche L.E.R.T.E.C. (Lecture et Réception du Texte Contemporain), Université Lumière Lyon 2. Pour tout renseignement, contactez Emmanuelle André : emmanuelle.andre@univ-lyon2.fr
- **Distribution**, 19 - 23 juin 2004, VIII^e Colloque international Domitor, organisé conjointement par le Filmmuseum à Amsterdam et le Département d'Études des Médias à l'Université d'Utrecht, Contact : Frank Kessler, Universiteit Utrecht, Instituut Media en Re/presentatie, e-mail : Frank.E.Kessler@let.uu.nl
- **Les Genres du cinéma français**, 2 - 4 juin 2004, Colloque international organisé par le département des Arts du Spectacle de l'Université Paris 10-Nanterre, l'équipe de recherche EA 3458 : "Représentation. Recherches théâtrales et cinématographiques" et l'École Doctorale "Lettres, Langues, Spectacles" de Paris 10-Nanterre, en partenariat avec le Forum des Images et l'AFRHC. À Nanterre le 2 juin, au Forum des Images à Paris, les 3 et 4 juin. Contact : raphaelle.moine@noos.fr
- **Le Muet a la parole**, 12 - 13 juin 2004, Colloque international organisé par le groupe CNRS « Le Muet a la parole ». Auditorium du Louvre.
- **Image et pouvoir**, 18 - 20 novembre 2004, 4^{ème} Congrès International du GRIMH, Faculté des Langues, Université Lumière-Lyon 2, 5, avenue Pierre-Mendès-France - 69676-BRON CEDEX 06. Contact : grimia@univ-lyon2.fr
- **Les Nouvelles Cultures-Média**, 28 mai 2004, Journée d'études organisée par L. Allard (Lille III-GERICO), M.-H. Bourcier (Lille III-GERICO), D. Cardon (France Télécom R&D) H. Glevarec (CLERSE - Lille 1), E. Maigret (Paris III - Communication et Politique), D. Pasquier (CEMS-EHESS) ; Animateur : O. Donnat (DEP-ministère de la culture). Maisons des Métallos, 94, rue Jean-Pierre Timbaud 75011 Paris, Inscription conseillée (cems@ehess.fr). Contact : loallard@aol.com ou glevarec@pop.univ-lille1.fr
- **La société globalisée en tant que société des images**, 7 - 12 juillet 2004. Journées de sémiotique visuelle de l'AIVS, dans le cadre du 8^{ème} congrès de l'Association Internationale de Sémiotique, Université Lyon-2. Renseignements : <http://sites.univ-lyon2.fr/semio2004>
- **Cinéma et histoire**, 28 juin- 1^{er} juillet 2004, 9^{ème} colloque international de la SERCIA. University Collège (Londres). Renseignements : <http://sercia.u-bordeaux3.fr/>
- **La Fabrique du Personnage**, 18-20 Novembre 2004, Colloque international organisé à l'Université Paris 7 Denis-Diderot par le Centre de recherches C.L.A.M, C.L.A.M-ECLAT (dir. Claude Murcia) et C.L.A.M-XVI-XVIII (dir. Françoise Lavocat). Organisation scientifique : claudemurcia@wanadoo.fr françoise.lavocat@paris7.jussieu.fr salado@club-internet.fr Renseignements : C.L.A.M Centre de Recherches Comparatistes sur les périodes Anciennes et Modernes, Tour 54, salle 208 Université Paris 7-Denis Diderot, 2 Place Jussieu 75005 Paris.

Thèses soutenues en cinéma et audiovisuel (additif 2002)

Si vous constatez des erreurs ou des oublis, veuillez les signaler à la rédaction afin que nous publions un rectificatif dans le prochain numéro d'*Écrans et Lucarnes*.

Doctorats

FEENSTRA Pietsie, *La construction de nouvelles figures mythiques dans le cinéma espagnol de l'après-franquisme (1975-1995)*, Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Michèle Lagny.

FONTANEL Rémi, *La narration à l'épreuve du corps : du déplacement dans l'œuvre de Maurice Pialat*, Université Lumière-Lyon 2, sous la direction d'André Gardies.

Parutions récentes

Écrans et Lucarnes vous propose une rubrique consacrée aux ouvrages publiés récemment par des membres de l'Afeccav. Y figurent les ouvrages qui nous sont signalés par leurs auteurs. Si vous voulez informer les adhérents de la parution de votre dernier livre, merci de communiquer tous les renseignements à la rédaction (alkleinb@club-internet.fr).

- AMIEL Vincent et COUTÉ Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Paris, éditions Klincksieck Études, 2003, 12 €.
- BERDOT Françoise, *La télévision d'auteur, Tome 1 : Le documentaire de société*, Lyon, Aléas éditeur, 2003, 251 p. 17 €. (éditions Aléas, 15 quai André Lassagne, 69001 Lyon).
- BOULLIER Dominique, *La télévision telle qu'on la parle. Trois études ethnométhodologiques*, Paris, éditions L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2004, 240p. 21 €
- BOYER Martine et TINEL Muriel, *Les films de Pier Paolo Pasolini*, éditions Dark Star, Paris, 2002, 240p.
- BRUN Patrick, *Poétique(s) du cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2003, 226 p.
- CALVET Yann, *Cinéma, imaginaire, ésotérisme (Murnau, Dreyer, Tourneur, Lewin)*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2003, 341p. 26 €
- KRAVANJA Peter, *Proust à l'écran*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Palimpsestes », 2003, 180 pages, 15 €, <http://www.lettrevolee.com/>
- LIOULT Jean-Luc, *À l'enseigne du réel (Penser le documentaire)*, Presses de l'Université de Provence, coll. Hors Champ, distrib. SODIS, 2004, 18 €.
- PESEUX Valérie, *La projection grand spectacle : du Cinérama à l'Omnimax*, Paris, éditions Dujarric, coll. « C.S.T. », janv. 2004, 224 p. 19 €. http://www.ifdiffusion.com/page_dujarric.html
- PHILLIPS Alastair, *City of Darkness, City of Light. Emigre Filmmakers in Paris 1929-1939*, Amsterdam University Press, 2004, 45€ (relié)/28 € (broché).

BULLETIN D'ADHÉSION 2004 - BON DE COMMANDE

Nom :

Adresse personnelle :

Téléphone :

E-mail :

Université ou établissement de rattachement :

Adresse de l'établissement :

Nom de l'UFR :

Statut et grade :

Section du CNU :

Domaines de recherche :

Prénom :

Cotisation :

Peuvent adhérer à l'AFECCA V :

- les personnes exerçant une fonction dans la recherche et/ou l'enseignement supérieur public
- les docteurs de l'université
- les doctorants

L'adhésion comprend l'abonnement au bulletin *Écrans et Lucarnes* et à l'annuaire. Il existe pour les non-adhérents une formule d'abonnement à l'annuaire et au bulletin (voir ci-dessous).

- Membre actif, titulaire de l'Éducation Nationale (ou d'un organisme de recherche) : 30 €
- Membre actif, non-titulaire (docteur, doctorant) : 15 €
- Membre associé (enseignant-chercheur à l'étranger) : 40 €
- Membre associé (non-titulaire à l'étranger) : 20 €
- Association : 40 €
- Institution : 80 €
- Membre bienfaiteur : 80 € ou plus

Bon de commande :

Vous pouvez également commander :

- Abonnement (pour les non-adhérents) à l'annuaire et au bulletin *Écrans et Lucarnes* : 15 €
- Actes du Colloque de Bordeaux, *Discours audiovisuels et mutations culturelles* sous la dir. de J.-P. Bertin-Maghit, M. Joly, F. Jost & R. Moine, 352 pages : 19,50 € (au lieu de 29 €, prix public ; prix « auteur » dans la limite du stock d'ouvrages commandés par l'AFECCA V) + 4 € de frais de port. Soit 23,50 €.
- *État des lieux de l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel dans les universités françaises*. Un bilan de toutes les filières d'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel dans les universités et les écoles supérieures françaises, établi grâce aux correspondants de l'AFECCA V. 87 pages ; 30 universités ou écoles recensées. 5 € + 4 € de frais de port, soit 9 €.
- Les ACTES + L'ÉTAT DES LIEUX : 28,50 €

Merci d'entourer les éléments de votre choix.

Chèques à l'ordre de l'AFECCA V à renvoyer au trésorier :

**AFECCA V, B. P. 280,
75 625 PARIS Cedex 13**