

ÉCRANS ET LUCARNES

Sommaire

La vie de l'Association

Éditorial, par Jean-Luc Lioult	p. 1
Journée doctorale de l'AFECCA V (16 sept. 2005) : résumés des communications	p. 2
5 ^e Congrès de l'AFECCA V : 14, 15 et 16 septembre 2006	p. 22
Bulletin d'adhésion à l'AFECCA V	p. 38

La vie universitaire et la vie de la recherche

Thèses et HDR soutenues en 2005	p. 24
« Thèses soutenues et emplois publiés (1996-2006) : tableau comparatif »	p. 27
Nomination et mutation (juin 2005)	p. 28
Prochains colloques	p. 28
Parutions récentes	p. 33
La collection « Cinéphilie » des Éditions de la Transparence	p. 35

Éditorial

Créée en 1997, l'AFECCA V tenait son premier congrès en septembre 1998. La volonté de fédérer les forces dans le domaine coïncidait à l'époque avec l'émergence de nouveaux objets d'étude, de nouvelles structures de recherche et d'enseignement. Rapidement, se mit en place une règle simple : on organiserait une journée doctorale les années impaires, un congrès les années paires. Ce sont, depuis, deux des outils les plus visibles mis au service des idées-forces de l'association : regrouper les enseignants et les chercheurs, des plus confirmés aux plus débutants, pour qu'ils échangent sur leurs investigations et leurs pratiques ; diffuser leurs travaux ; jouer plus généralement un rôle de *porteur* dans les divers sens du terme : entre générations, entre disciplines, entre territoires géographiques et institutionnels.

Dressons un rapide bilan des années écoulées, au regard de ces ambitions.

Congrès et journées doctorales ont vu se côtoyer les générations, depuis les fondateurs de la discipline jusqu'aux tout nouveaux venus, à la satisfaction des uns et des autres (une inquiétude pourtant : la montée du taux de chômage des jeunes docteurs). Au plan des spécialités, pas d'intégrisme ni d'ostracisme, mais une cohabitation entre approches théoriques diverses, portant sur des objets variés et menées dans plusieurs sections du CNU. Dès le début, les forces vives de l'association se manifestent autant en province qu'à Paris. La dimension internationale s'est considérablement élargie lors du congrès 2004, co-organisé avec les collègues américains de la *Society for Cinema and Media Studies*. Le bilan est plus mitigé au plan des relations avec les institutions. Si l'INA est un partenaire fidèle de notre association, le Ministère de l'Education Nationale lui a prêté une oreille plus ou moins attentive au fil du temps, au gré des changements de sa politique.

Sur tous ces aspects, et sur d'autres encore, le Conseil d'Administration ouvre d'ailleurs en ce moment même un chantier de réflexion, indispensable à l'approche des dix ans de l'AFECCA V que nous célébrerons en 2007.

Mais auparavant, va se tenir à Aix-en-Provence en septembre 2006 le prochain congrès, le cinquième déjà. Nous lui avons donné un intitulé volontairement large : *Penser la création audiovisuelle (cinéma, télévision, multimédia)*. Par esprit fédérateur, toujours, mais aussi au vu des évolutions considérables du paysage au fil des ans. Depuis 1997, on a vu se produire bien des phénomènes notables. Pour les citer presque pêle-mêle évoquons l'apparition de la télé-réalité, une remontée considérable de la fréquentation cinématographique (196 millions en 2004, le chiffre le plus élevé en 20 ans) suivie d'un tassement en 2005 ; la progression persistante de la consommation télévisuelle (jusqu'à 4 heures par jour et par personne en 2005 selon Médiamétrie) ; les succès inattendus de fictions audacieuses ou de documentaires engagés ; la très large diffusion du DVD, la connexion généralisée à Internet. La généralisation des techniques numériques s'est traduite par la démocratisation (relative, certes) des outils de création, un élargissement de l'offre télévisuelle avec la TNT, la TV sur le web voire sur téléphone portable. À terme on verra probablement se transformer les conditions d'exploitation des films en salles.

Face à ce paysage mouvant, il est du devoir des chercheurs de s'interroger encore et toujours sur les objets et les pratiques. Pour le congrès du mois de septembre, chacun est invité à questionner les notions mêmes d'œuvre et de nouveauté, les conditions sociales de la création, la place laissée à l'invention, les modes de fabrication, les méthodes d'analyse, etc.

Jean-Luc Lioult

JOURNÉES DOCTORALES DE L'AFECCA V
Vendredi 16 septembre 2005
Résumés des communications

Thomas AUFORT, Université de Caen, « Voyage dans le cinéma américain à travers le parcours d'un figurant : Fred Graham », sous la direction de Vincent Amiel

Fred Graham s'est insinué comme acteur de second plan à Hollywood dans près de deux cents films entre 1930 et 1960. Il a ainsi vécu de nombreuses révolutions techniques et subi les fluctuations du système. Pour cette thèse, plusieurs approches sont possibles.

D'abord une perspective historique, allant de 1934 à 1960, avec dans les années quarante, l'évolution de l'acteur dans les studios indépendants de la Poverty Row, et par la suite, parmi de nombreux studios (Paramount, Fox, Columbia, Universal, RKO...). Plus qu'une traversée du cinéma américain par un figurant qui désire évoluer dans la hiérarchie, c'est le cinéma américain qui semble traverser ce *Zelig* du cinéma, aperçu dans les films de Ford, Hitchcock, Disney, Brooks, Cecil B. De Mille ou Hawks.

Ensuite, l'étude de Fred Graham appréhendé comme indice sociologique, reflet de l'Amérique (ou comment lire l'Amérique à travers des représentations). Ses multiples présences et personnages offrent des éléments de compréhension sur la société à travers la vision des cinéastes : représentation de l'autorité, du citoyen, du malfrat, de l'ouvrier...

La troisième piste explore la présence d'un corps « subalterne », à moitié caché, coupé du cadre, éloigné de l'avant plan. Un corps tronqué, qui peut se définir par son antagonisme avec la présence du protagoniste. Une présence qui peut parfois aussi être un élément clé dans la construction d'un plan, d'une harmonie.

Au final, deux aspects seront exposés. D'une part, l'histoire du cinéma à travers le parcours de F. Graham, qui embrasse parfaitement l'histoire des grands studios hollywoodiens, assortie d'une étude sociologique respectant la chronologie de sa filmographie. Par une redéfinition des genres, nous rendons cohérent son cheminement (Western, Science Fiction, Comédie Musicale, Guerre, Drame, Film Noir, Péplum...). Cette partie sera complétée par l'analyse de l'évolution économique et professionnelle des petits rôles dans l'industrie hollywoodienne (figurant, cascadeur, doublure, second rôle), avec de multiples interrogations (salaire, statut, mode de vie, contrat...) D'autre part, l'étude esthétique des deux cents présences de l'acteur (type de présence, interprétation, technique de jeu, posture, attitude, « gestus ») Les différentes façons d'apparaître à l'écran pour un acteur seront analysées : l'avant plan, le flou, l'acteur coupé dans l'écran, l'anonyme, le décadré, le furtif.

Christophe BENEY, Université Paris VII, « La tension entre *wilderness* et civilisation : l'énergie motrice de l'action et de la lutte des classes », sous la direction d'Hervé Joubert-Laurencin

Cette thèse a pour objet l'étude de l'équilibre fragile entre mondes sauvage et urbain dans l'espace américain, tel que donné à voir par le cinéma contemporain (de 1968 à 2005). Son but est de déterminer en quoi la tension entre *wilderness* et civilisation s'impose à la fois comme le moteur de l'action et, éventuellement, comme celui d'une lutte sociale.

Le passage de l'ouragan Katrina transforme la Nouvelle Orléans en terrain vague et les téléspectateurs découvrent toute une population défavorisée et abandonnée par l'état fédéral. Sans faire obligatoirement du cinéma un art divinatoire, ces rescapés évoquent étrangement les morts-vivants de *Land of the Dead* (Romero, 2005) : une masse de travailleurs non qualifiés, en guenilles, mis au ban de la société, poussés à la révolte par l'injustice sociale et qui s'imposent enfin à la vue du reste de l'Amérique.

D'où la récurrence dans les films étudiés de certains motifs : les parois de verre brisées (*Assault on Precinct 13* ; *War of the World*), derrière lesquels tentent de se réfugier les personnages) ; la déchirure (*Heaven's Gate*) et le surgissement (*Night of the Living Dead* ;

Deliverance). Tous ces motifs suggèrent une civilisation posée comme un simple vernis sur la *wilderness*, un paravent cachant aux personnages les raisons de s'engager dans une lutte sociale majeure. L'illusion d'un jardin d'Eden se trouve confortée par la cécité des personnages (littérale pour l'héroïne de *The Village*, métaphorique pour le protagoniste de *They Live*) et un trucage permanent de l'environnement.

La question du rapport des personnages à leur espace croise inévitablement celle de leur citoyenneté. Ce qui définirait un Américain et son idéologie serait sa relation à son environnement. Il ne suffit plus de s'interroger sur ce qui distingue un « étranger » d'un Américain, dans la mesure où les États-Unis se sont construits sur l'immigration. Il faut se demander ce qui fait qu'Autrui est un compatriote, reconnu comme tel socialement, c'est-à-dire un égal en droits.

Cette problématique n'est évidemment pas nouvelle dans le cinéma américain. Il semble néanmoins que la médiatisation massive des événements traumatiques de l'histoire des États-Unis a contribué à rendre central le rapport des Américains à leur espace, en équilibre précaire entre civilisation et chaos, donc à leur idéologie et à leur citoyenneté.

Alexis BLANCHET, Université Paris X, « Cinéma et jeux vidéo, théorie, histoire et analyse d'une synergie intermédiatique », sous la direction de Raphaëlle Moine

Les domaines du cinéma et du jeu vidéo présentent d'évidentes ressemblances et de nombreux points d'échange en termes économiques, culturels, esthétiques. Ces deux industries culturelles d'exportation aux modèles économiques proches participent à une culture globalisée, produisent en collaboration des objets filmiques et vidéoludiques et échangent entre elles des procédés techniques, narratifs et visuels.

L'intermédialité semble fournir un terreau fertile pour rendre compte des liens d'influences réciproques tissés entre ces deux médias depuis les années soixante-dix, et s'avère être une approche à même de prendre en compte le contexte contemporain de métissage des médias dans lequel cette synergie s'épanouit.

Dans le cadre d'une thèse intitulée « Cinéma et jeux vidéo, théorie, histoire et analyse d'une synergie intermédiatique », l'étape préliminaire du travail est la constitution d'un corpus de recherche. Le recensement de l'ensemble des objets filmiques et vidéoludiques marquant la relation entre les deux médias fait apparaître deux catégories : d'une part, des objets très identifiables affirmant cette interrelation cinéma/jeu vidéo en répondant à une logique d'adaptation, d'autre part des objets moins reconnaissables se plaçant comme le regard d'un média sur un autre. La constitution d'un corpus exhaustif des adaptations filmiques et des adaptations vidéoludiques sur un nombre significatif de plates-formes de jeu permet à terme de sélectionner en connaissance de cause des objets qui seront soumis à une analyse plus approfondie.

Le projet est aussi de concevoir, *in fine*, un outil de classification pour une topologie des synergies entre cinéma et jeu vidéo sous la forme d'une base de données capable de donner et d'analyser tous les types de relations, parfois complexes, entre cinéma et jeu vidéo.

Le corpus de recherche révèle ainsi des ensembles filmiques et vidéoludiques permettant d'identifier 16 longs-métrages adaptés de licences vidéoludiques produits entre 1993 et 2005, très majoritairement des productions hollywoodiennes, mais aussi 1069 titres adaptés ou dérivés de films ou de personnages de cinéma, sur un total de 12 054 titres de jeux vidéo recensés sur 29 des 34 plates-formes sélectionnées, soit 8,9% du nombre total de titres étudiés. Enfin, ce sont au total 303 films, dont 60 films d'animation, en grande majorité hollywoodiens, qui ont été convoqués pour des adaptations en jeu vidéo.

Mouloud BOUKALA, Université Lumière-Lyon II, « Approches ethnographiques et cinématographiques de la pêche », sous la direction de Jacques Gerstenkorn et François Laplantine

Tout au long de l'histoire du cinéma documentaire se manifeste un vif intérêt pour les pratiques de pêche, tant chez des documentaristes-ethnologues que chez des cinéastes. Le

présent projet s'attache donc d'une part, à interroger la teneur exacte de ce choix et l'attention du cinéma documentaire pour la pêche et les hommes qui la pratiquent, et d'autre part, à pointer de façon significative les enjeux socio-économiques, socio-politiques et religieux sous-jacents à cette activité. Le choix de l'étude de la représentation de la pêche dans la tradition documentaire n'est pas anodin dans la mesure où mes diverses démarches ethnographiques m'ont conduit à observer et pratiquer diverses techniques de pêche (en Haïti, au Sénégal et dans un village de pêcheurs dans la région du lac Atitlán au Guatemala).

Les films choisis et retenus manifestent à la fois des qualités cinématographiques et un intérêt ethnographique, ce sont ce qu'on appelle communément les « classiques du cinéma documentaire » (depuis *Nanook, L'Homme d'Aran, Drifters* jusqu'à *Pour la suite du monde* en passant par *Les hommes de la baleine*,...

Ainsi, cette étude procédera à un travail de mise en relation et relèvera d'une « épistémologie de la pluridisciplinarité », comme le prônait Georges Devereux, entre le cinéma documentaire et la démarche ethnologique puisqu'« il y a, en effet, une différence méthodologique fondamentale entre l'emprunt pur et simple des techniques et la fécondation réciproque des concepts » (*Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Gallimard, Paris, 1977, p.1). Ce travail d'investigation et de recherche ne revendiquera pas une approche purement ethnographique ou strictement esthétique, mais au contraire prônera l'interdisciplinarité puisqu'« il y a, écrivait Roger Bastide, inter-fécondation d'une science à une autre... et que la recherche inter-disciplinaire conduit à l'imbrication des méthodes, elle dépasse, elle devrait en tout cas dépasser la coexistence ou le simple parallélisme de deux enquêtes simultanées » (Roger Bastide, *Le vide social*, Anthropos, Paris, 1966, p. 8.)

Laure BOUQUEREL, Université de Caen, « Le bouleversement esthétique du cinéma indépendant américain des années soixante et soixante-dix sous l'influence de la Contre Culture pop, rock et folk », sous la direction de Geneviève Sellier

Comment passe-t-on de *Love Me Tender* avec E. Presley (1956) à *Don't Look Back* avec Bob Dylan (1967) ; en quoi le bouleversement culturel aux USA dans les années soixante et soixante-dix a-t-il influencé le paysage cinématographique ?

Quels films font rupture sur le plan esthétique et socioculturel en 1960 ? Cette année là sort le film *Primary*. R. Leacock y filme la campagne de Kennedy. C'est la révolution du cinéma-vérité. Ce film réunit à l'image deux pôles culturels : il met en scène le consensus d'une campagne électorale associé à une esthétique réaliste aux antipodes des codes hollywoodiens.

En quoi trouve-t-on, dans le cinéma des années cinquante, les traces de ce qui est à l'origine de la Contre Culture : la frustration sexuelle, le poids de la morale et de la religion sur la jeunesse du début des années cinquante. Hollywood dicte la norme mais popularise en même temps, avec E. Presley, le leitmotiv « *sex, drug & rock'n'roll* ».

Il s'agit donc d'observer l'évolution socio-politique qui mènera vers un nouveau cinéma dans les années soixante : une sorte d'hybride entre Hollywood et l'underground new yorkais (le *New American Cinema Group* de Clarke, Cassavetes et Rogosin). *Primary* de R. Leacock, en tant que manifeste du cinéma-vérité, fait de 1960 une date charnière dans l'évolution esthétique du cinéma indépendant US.

Le cinéma-vérité mène l'esthétique indépendante vers une certaine popularisation : *Don't Look Back* en 1967 sur Bob Dylan et *Monterey Pop* en 1968 avec Janis Joplin et Jimi Hendrix, réalisés par Pennebaker, furent deux des premiers films captant la réalité de la vie à connaître le succès lors de leur sortie. Le clivage représenté dans ces films entre culture et politique amène à considérer la musique comme élément de popularisation de l'esthétique indépendante contestataire.

Alors que la Contre Culture s'essouffle, le cinéma indépendant commence une nouvelle mutation avec *Bonnie and Clyde* d'A. Penn (1967). Ce film marque la naissance de la *Nouvelle Vague américaine* : le cinéma, influencé par Cassavetes (Coppola, Scorsese, J. Demme, Jack Nicholson, Jon Voight, Dustin Hoffman). Les films phares de cette Nouvelle Vague sont *Easy Rider* (1969), *Macadam Cowboy* (1971) ou *Taxi Driver* (1975).

En quoi l'évolution socioculturelle jusqu'à ce nouveau virage esthétique et économique

du cinéma américain ouvre-t-elle la voie au cinéma indépendant américain en tant qu'industrie à part entière, tel qu'il l'est aujourd'hui.

Violaine DE SCHUYTTER, Université de Caen, « Le corps dans l'œuvre d'Eric Rohmer », sous la direction de Vincent Amiel

Rohmer critique, défendant la valeur du cinéma par rapport aux autres arts écrit : « cet aspect corporel, il m'appartient moins qu'à tout autre de le négliger ». Loin d'être cérébrale ou littéraire, l'œuvre d'Eric Rohmer procède d'une quête de l'incarnation, essence de la beauté cinématographique et ne se réduit pas à l'illustration d'un discours. Comme Perceval face au chevalier Vermeil, Rohmer pense que « le dehors et le dedans ne forment qu'un ». Très composée, maîtrisée, l'œuvre atteste un idéal d'intégrité, sourdement menacé d'éclatement. Le retour des acteurs participe d'une cohésion visible. Leur présence physique y est intimement liée par la mise en scène au décor, aux objets, aux couleurs, à la lumière, changeante selon les saisons. Même si le critique Rohmer pense que l'ambition du cinéma est d'exprimer « le pouvoir de la pensée sur le corps, du conscient sur l'inconscient », force est d'admettre que ses contes renversent aussi ce rapport de subordination. On peut se demander si la répugnance de Rohmer pour l'épanchement dans une œuvre fondée sur le refoulement ne cache pas une vision du corps comme « substance dégouttante comme une tache d'huile ». En effet comment ne pas entendre « dégouttante » au sens de « répugnant » dans cette phrase de son roman *Elisabeth*, qui associe par ailleurs la haine à une tache d'huile ? Cette citation se trouve dans un passage qui évoque la chaleur écrasante du soleil, atmosphère du *Signe du lion*, film dans lequel le héros se fait comme par hasard une tache d'huile, signe visible d'une déchéance annoncée. L'attraction pour les corps n'aurait-elle d'égale que la répulsion, qui serait alors l'impensable d'un cinéma, pourtant très attentif à capter la noblesse du geste humain, sa beauté naturelle ? En outre, si la « chair » de l'œuvre est « marquée du sceau de l'esprit qui l'anime », celle-ci est également plus cinéphile que Rohmer veut bien le dire : s'il prétend ne penser à aucune image de film quand il réalise, l'œuvre incarnée offre un démenti, rappelant qu'« on ne saurait penser à rien », comme le dit le proverbe de *La femme de l'aviateur*. Notre sensibilité n'est pas prise en otage dans un univers qui laisse un espace de liberté au spectateur.

Élodie DULAC, Université Paris III, « Le personnage de Hitler dans le cinéma américain de 1939-1945, entre histoire et psychanalyse », sous la direction de Murielle Gagnebin

Le propos de ma thèse porte sur les représentations du personnage d'Adolf Hitler, interprété par un comédien, dans le cinéma américain de la Seconde Guerre mondiale.

L'une des premières difficultés rencontrées a été de répertorier et d'acquérir tous les films du corpus correspondant à la période 1939-1945, plusieurs d'entre eux n'étant pas commercialisés en France, ni même aux Etats-Unis. La seconde fut la réduction nécessaire du sujet d'origine dont la progression rend compte de l'approche initiale, principalement esthétique. En effet, la première intention a été d'analyser dans le détail les œuvres jugées les plus importantes à l'aide d'outils psychanalytiques pour mieux cerner la place du personnage de Hitler au sein de chaque fiction, prenant pour modèle la théorie des quatre causes métapsychologiques de la création élaborée par Murielle Gagnebin (*Du Divan à l'écran. Montages cinématographiques, montages interprétatifs*, Paris, PUF, 1999). Mon objectif était de déceler le fonctionnement psychique des films afin de traduire clairement l'effet produit par le personnage de Hitler diabolisé et/ou ridiculisé sur le spectateur, et ce qui s'y dissimule.

La difficulté méthodologique a été d'établir le lien entre l'angle historique qui s'impose de lui-même dans une telle thématique et l'approche psychanalytique choisie. Or, la propagande politique du gouvernement américain durant la guerre repose principalement sur la sollicitation des émotions et de l'affect. C'est donc autour de la notion des effets produits sur le spectateur sous le joug la propagande, que le lien entre esthétique et histoire s'opère. Néanmoins, la place accordée à l'histoire demeure subsidiaire à l'approche

esthétique adoptée. Elle constitue davantage un fond (les contextes historique et sociologique) venant vérifier, prolonger ou servir d'appui à l'analyse psychanalytique désignant les différents affects mobilisés par les fictions.

Christophe FALIN, Université Paris III, « Transition du muet au parlant du cinéma chinois : défis technologiques, économiques, culturels et esthétiques », sous la direction de Michel Marie

La transition du muet au parlant est une période clef du cinéma ayant déjà fait l'objet de nombreuses études, en particulier pour les cinémas américains (*The Talkies : American Cinema's Transition to sound 1926/1931 (History of American Cinema, vol.IV)*, de Donald Crafton) ou français (*En route vers le parlant*, de Martin Barnier). Pourtant, aucun ouvrage, même en chinois, n'est consacré à la transition du muet au parlant dans le cinéma chinois. Les ouvrages chinois sur le cinéma chinois des années trente sont pour la grande majorité consacrés, pour des raisons idéologiques de propagande, aux « films de gauche ».

Malgré cette mainmise de la politique sur l'histoire du cinéma chinois, il existe aujourd'hui des sources disponibles suffisantes pour tenter d'écrire une autre histoire du cinéma chinois. Depuis quelques années, des films chinois des années trente, pour certains que l'on croyait disparus, sont sortis en vidéo. Au départ, la priorité était de sortir les films de « gauche » mais petit à petit d'autres films ont été mis à la disposition du public. Une quarantaine de films shanghaiens de la période 1931-1937 (sur 250 environ) existent aujourd'hui en support VCD (le DVD chinois). La cinémathèque chinoise en possède certainement d'autres qu'elle n'a pas encore rendus public. Il est possible de les consulter mais la cinémathèque refuse de communiquer la liste des films qu'elle possède. Il existe aussi de nombreuses sources écrites concernant le cinéma chinois des années trente, des recueils d'articles, notamment le recueil *Le cinéma muet chinois* qui reprend environ cinq cents articles publiés pendant les années trente. Certains de ces articles sont consacrés aux premiers pas du cinéma parlant en Chine, d'autres à la situation des salles de cinéma, il y a aussi des textes de certaines compagnies chinoises sur leur situation et des critiques de films. Ces recueils d'articles sont essentiels, malheureusement, il est très difficile de consulter les articles originaux que possède pourtant la cinémathèque chinoise. Un autre ouvrage essentiel est cependant consultable : l'original du *Chinese film yearbook 1934* publié en 1934 par une association de promotion du cinéma. Il y a dans cet ouvrage le recensement de toutes les salles de cinéma et de toutes les compagnies cinématographiques en Chine, des textes de compagnies, la liste de tous les films sortis depuis le début des années trente... Ces sources écrites et filmiques permettent de faire une nouvelle histoire de cette période du cinéma chinois.

Céline GAILLEURD, Université de Provence Aix-Marseille I et Université de Caen, « Le geste et le sacré d'Eisenstein à Godard », sous la direction de Vincent Amiel et Jean-Luc Lioult

QUELQUES EXEMPLES DE GESTES HIÉRATIQUES AU CINÉMA ou LE GESTE AU CONTACT DES AUTRES ARTS (PEINTURE, THÉÂTRE)

Que nous dit, du sacré, le geste lorsqu'il est représenté au cinéma ? Dans quelle mesure le sacré au cinéma peut-il être véhiculé par une figuration hiératique des gestes ?

I/ Quand le geste au cinéma entre en contact avec la peinture.

Il est important d'observer, que lorsque le cinéma est contaminé par un jeu de références artistiques, le geste se charge alors de quelque chose en plus : il s'éloigne du naturalisme et devient hiératique. Certains films de Paradjanov et de Tarkovski retrouvent des principes de figuration propres aux icônes. Dans *Sayat-Nova* de Paradjanov, par exemple, les gestes des personnages retrouvent un état de « majesté » et de « perfection » propre aux icônes. Comme dans les icônes, les gestes sortent d'un répertoire réaliste et transfigurent les

corps.

Les gestes de la main sont au centre du cinéma de Godard. Dans *Histoire(s) du cinéma*, on trouve cette phrase centrale : « Penser avec les mains ». A l'évidence, Godard place du côté du miracle et de l'extraordinaire le trajet de deux mains qui se rejoignent. On remarque d'ailleurs que la plupart de ces gestes surgissent en faux raccord. Dans les *Histoire(s) du cinéma*, les gestes ne valent que pour eux-mêmes, ils sont sans début et sans fin, ils se superposent d'image en image ; ils se répètent, acquièrent une existence propre, s'affranchissent de leur fiction d'origine, de leur aspect utilitaire, se donnent, passivement, à contempler. Les gestes figés ou montrés au ralenti prennent alors un certain relief, comme si une grâce supplémentaire se déposait sur eux. Avec *La Ricotta*, Pasolini montre un effet de désacralisation des gestes des acteurs, contraints à n'être que la copie grotesque de deux Dépositions maniéristes.

II/ Le jeu de l'acteur appréhendé sous l'angle de la dépossession de soi.

Cela étant dit, parler du geste revient à parler du jeu de l'acteur. Les acteurs dans les films du corpus sont plutôt du côté de « l'underplaying » et la « dépsychologisation ». Ils semblent ne pas jouer un rôle et n'être que présence. Ils ne cherchent pas à exprimer une situation par des gestes joués. Brade Davis qui incarne le matelot de *Querelle*, par exemple, se dépouille de tout geste banal, ancré dans le quotidien. C'est un corps épuré. Il retrouve « une idéalité du corps, incarnant les efficiences divines », comme le dit Jean-Pierre Vernant à propos du corps des dieux antiques.

L'étude de la conception de l'acteur dans les écrits sur le théâtre de Gordon Craig et d'Antonin Artaud permet d'envisager le jeu de l'acteur à l'aune du sacré. Pour les deux auteurs, les acteurs doivent nous révéler quelque chose qui leur est étranger, quelque chose qui ne leur appartient pas, ceci par l'usage d'un jeu mécanique permettant une distanciation. C'est un peu ce que Paradjanov montre dans *Sayat-Nova* : les acteurs semblent agir par quelque chose qui les dépasse.

De la même manière, il est important de questionner le rapport qui s'instaure entre les gestes et les mots. Dans les films du corpus, ce n'est pas un hasard si les mots occupent une place essentielle. Chez Godard la diction solennelle et le ton déclamatoire habillent les gestes d'un vêtement liturgique. A travers ces gestes, c'est le verbe qui s'incarne.

Pauline GALLINARI, Université Paris I, « Cinéma et communisme à l'heure de la guerre froide (1945-66) : le cas français », sous la direction de Marie-Pierre Rey (Histoire contemporaine)

LE PCF PAR SES FILMS

À la Libération, le PCF cherche à investir le champ cinématographique français ; l'objectif est alors de mettre en place une sorte de « réseau » cinématographique parallèle conçu comme un élément de la « contre-culture » communiste. Quel est-il ? Comment se structure-t-il ? Et, surtout, quels sont les résultats ? Finalement peut-on parler, ou pas, de « système », de « cinéma de Parti » ?

La délimitation chronologique choisie tente de faire coïncider essentiellement deux histoires, donc deux temporalités : l'histoire culturelle et artistique française et l'histoire du PCF (qui est elle-même tributaire d'une histoire nationale et internationale).

À partir de ce cadre initial, pluriel, trois pistes de recherche se dessinent.

I. A l'amont, il faut s'intéresser au discours théorique du PCF sur le cinéma. On se situe là dans une conception utilitariste de l'art. La définition d'un programme d'action culturelle et artistique a pour conséquence l'encadrement des professionnels du cinéma selon différentes modalités. Par ailleurs des sociétés de production et de diffusion sont créées, sans que la filiation avec le PCF soit clairement revendiquée, afin de permettre la production et la distribution de films.

II. Au centre du processus, il y a les réalisations concrètes, de deux types. D'une part, le

PCF cherche à investir le champ cinématographique français en participant aux combats de la profession. Le meilleur exemple de la période est celui de la lutte contre les accords Blum-Byrnes où la CGT est utilisée comme un relais efficace. D'autre part, le PCF se construit un catalogue de films grâce à deux apports :

- les films que le PCF fait réaliser par ses maisons de production, qui sont une véritable mise en image des objectifs politiques du parti ; c'est un cinéma qui se veut « militant », voire « propagandiste » ;
- les films « importés » des pays de l'Est qui permettent de vanter les mérites de l'URSS et des « pays frères ».

III. À l'aval, la question de la promotion et de la diffusion se pose. Le PCF met en place une stratégie de contournement de la censure politique et économique par une utilisation des ciné-clubs et des structures militantes du Parti (fêtes, cellules, sections, fédérations...). La promotion des films cautionnés par le PCF s'effectue quant à elle via la presse communiste.

Cette étude vise donc bien à s'interroger sur l'utilisation faite par le PCF, et les divers organismes qui gravitent dans son sillage, du cinéma, dans un contexte historique particulier qui est celui de la Guerre Froide. Son ambition est d'appréhender cette « relation » dans sa globalité afin d'en saisir le caractère singulier.

Pierre GUIVARCH, Université Paris III, « Les Figures de l'idiote dans le cinéma de fiction », sous la direction de François Thomas

L'idiote est un type de personnage récurrent dans le cinéma de fiction. Une approche transversale de l'histoire du cinéma par le biais d'un personnage pose avant tout un problème de définition : la polysémie du mot recouvre une réalité large. Le rôle sera fréquemment celui d'un idiot du village, cette position n'étant pas forcément déterminée par les seules anomalies somatiques et psychologiques mais aussi par le simple regard que l'entourage fait peser sur le personnage. Ce dernier sera avant tout l'acteur d'une scène jouée devant une communauté.

En somme, nous retiendrons les personnages dont la psychologie est un handicap relativement lourd sans pour autant qu'il s'agisse de pathologie. Ceux-ci seront caractérisés par leur retrait, leur hébété, leur coupure d'avec la société, ou, au contraire, leur esprit léger, volatil, insouciant.

Le but de cette étude sera donc d'établir les filiations existant dans la représentation de l'idiote au cinéma, mais aussi la singularité de chaque personnage. Certains groupements, liés aux traditions culturelles des cinémas nationaux, aux conceptions politiques ou philosophiques des réalisateurs, pourront établir des différences notables ; par exemple, entre l'idiote de tradition orthodoxe, grave et signifiant et l'idiote de tradition romaine et catholique, plus enfantin, se développent deux courants de représentations distincts qu'on retrouvera au cinéma.

L'idiote est une figure particulière, souvent caractérisée par son absence dramatique, comique ou scandaleuse, de volonté. Fréquemment, il subira une autre volonté ou sera pris dans un mécanisme qui le dépasse. Sa lenteur en fait souvent un second rôle qui marche dans les pas du personnage central, l'aide ou l'handicape. Au cinéma, art basé en majeure partie sur un rythme fort et sur l'identification du public à un personnage principal, l'idiote entraînera nécessairement un autre rythme, une autre relation au spectateur. Ce sera une figure de contemplation plus que d'action. Contemplatif, il donnera à voir le monde sous un angle poétique ou spirituel. Jouet de l'Histoire, il peut être le vecteur d'une critique sociale et politique. Être inapte, indésirable et, pour ces raisons, trop présent, il peut être déclencheur de scandale.

Il ne s'agira pas d'aborder un mythe du cinéma, mais un caractère récurrent, qui, par intermittence et par des procédés singuliers, vient bouleverser l'ordre des récits.

Tiziana JACOPONI, Université Paris X, « Vers la ciné littérature en Italie de 1989 à 2004 : la part des femmes », sous la direction de Laurence Schifano

La date de 1989 est historique à bien des points de vue : à la chute du mur de Berlin, à la défaite des idéologies répond en Italie une nouvelle génération d'écrivains-scénaristes et metteurs en scène. Il n'existe encore aucune étude complète sur le renouveau du rapport entre littérature et cinéma qu'a connu l'Italie au cours de ces années, ni sur le rôle actif des femmes en tant que productrices et consommatrices. Sur le fond d'une époque de changement radical des données de la vie politique, médiatique et sociale, le cinéma comme la littérature enregistrent des mutations encore mal répertoriées.

Si pour le cinéma, 1975 – mort de Pasolini – représente une date clé, c'est, pour la littérature 1985 – mort de Calvino – qui marque un tournant décisif. La nouvelle génération d'écrivains semble travailler sur l'hybridation des formes expressives des genres, sur la recherche d'un autre public par rapport aux prédécesseurs. La contextualisation historique fournira le cadre extérieur où situer les transformations littéraires et filmiques. Les rapports et les échanges réciproques entre roman et écriture filmique déterminent ainsi la naissance d'une « ciné littérature ». Nous étudierons les rapports entre les caractéristiques culturelles et médiatiques, formelles et thématiques des ouvrages considérés, leur adaptation à l'écran ; notre recherche entend en repérer les formes, en mesurer l'amplitude.

Le croisement des genres sera aussi visé et focalisé, nous déterminerons comment et combien l'écriture filmique (oralité dominante, montage des séquences, caractérisation des personnages, parties dialoguées etc.) a influencé l'écriture du roman.

On étudiera le scénario comme moment de trans-duction, entre l'écrit et le film, on mettra en évidence les rôles interchangeable de narrateur scénariste metteur en scène et vice-versa. On verra le rôle des femmes dans la création, dans la réalisation et la diffusion du texte film. Tout en tenant compte des déterminations de marketing éditorial et des contextes de production, il nous semble que nous pourrions mieux apprécier la capacité de ces « liaisons heureuses » à créer un nouveau type d'écriture fondé sur l'hybridation, la contamination qui sont la force, la richesse, la volonté novatrice de la production littéraire et filmique italienne de nos jours.

Taline KARAMANOUKIAN, Université de Caen, « Les figures de femmes modernes au cinéma et dans les fictions télévisées en France dans les années soixante-dix », sous la direction de Geneviève Sellier

Ma recherche, qui s'inscrit dans la perspective des *cultural studies* et des *gender studies*, s'articule autour de la question suivante : à une époque où le statut et le rôle des femmes dans la société évoluent rapidement et où l'on assiste à une féminisation de l'espace public, ce qui se traduit dans le champ cinématographique par le passage à la réalisation d'un certain nombre de femmes, quelles nouvelles figures de femmes les films grand public et les fictions télévisées proposent-ils, comment les construisent-ils et que signifient ces figures par rapport à la société qui les produit et qui les consomme ? Destinées à un public large et par nature hétérogènes, ces figures généralement consensuelles n'en sont pas moins fondées sur l'ambivalence, conciliant modèle hérité et rejet des images féminines traditionnelles.

La principale difficulté méthodologique à laquelle je me trouve confrontée est de définir ce que sont les figures de femmes modernes des années soixante-dix. Pour cela, il est indispensable de partir des représentations et d'explorer toute leur richesse signifiante et leur complexité, tant au niveau du texte filmique que de la réception, puis de les mettre en perspective avec des données socio-culturelles, historiques et idéologiques auxquelles elles font indirectement écho. Cela suppose de clarifier avant tout les choix méthodologiques concernant la composition du corpus et les moyens utilisés pour définir les figures de femme moderne.

Pour constituer mon corpus, j'ai retenu deux critères : l'un concerne le contenu des textes filmiques et audiovisuels, à savoir la présence d'au moins une protagoniste, l'autre concerne le type de productions, c'est-à-dire celles qui relèvent de la culture de masse, en raison de leur extrême sensibilité à l'air du temps.

C'est par une étude de la réception qu'il sera possible de saisir quelles sont les nouvelles images de femmes auxquelles les spectatrices s'identifient ou dans lesquelles elles se reconnaissent. L'étude des discours issus de la critique cinématographique, de la presse télévisée, de la presse féminine et de la presse généraliste est le principal moyen de saisir quels types de personnage féminin et d'actrice sont perçus comme modernes. Cela permettra de comprendre le processus de construction des modèles de femme moderne et d'appréhender les représentations dominantes des femmes dans la société française des années soixante-dix.

Laetitia KUGLER, Université Paris III, « Réemploi d'images documentaires et poétique de l'intervalle », sous la direction de Sylvie Lindeperg et François Niney

L'objet de ma recherche est le réemploi documentaire *stricto sensu*, tel que le pratiquent par exemple Daniel Eisenberg, Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi, Arthur Péléchian ou Peter Forgács. Ces cinéastes prélèvent des extraits de films de nature documentaire : films de familles, films amateurs ou institutionnels, documentaires, actualités filmées. Ils les manipulent, leur associent musique et sons afin de les recontextualiser dans un nouveau discours qui porte les marques plastiques et structurelles de leur intervention.

Là où le documentaire d'archives commentées travaille le potentiel auto-référentiel de l'image (quand la chose représentée et sa perception se confondent), le documentaire de réemploi met à l'épreuve son potentiel polysémique. Le référent de l'image est interrogé par la mise en discours des images réemployées, ce qui crée un écart critique entre la chose représentée (qui est trace de l'histoire) et sa perception.

Il ne s'agit pas cependant d'envisager ces films comme des « objets historiques » : une telle pratique de réemploi a l'intérêt de présenter un mode d'accès différent au passé, au moyen d'une écriture poétique de l'histoire. Dans cette opération, la mémoire et l'histoire coexistent sans soumission d'un terme à l'autre. Les images portent la trace organique et sémantique de l'histoire et c'est la mémoire (dans sa structure et ses effets) qui construit la mise en discours des films. Les cinéastes étudiés construisent ainsi des structures anachroniques, calquées sur les mécanismes de la mémoire.

L'image, comprise comme persistance du passé chargée d'affect, relève d'une formule iconographique particulière : elle permet d'amoindrir la tension entre le concret de l'existence humaine (qui a partie liée avec la poétique, l'esthétique et les impressions) et le sens de l'histoire (construit sur des sources et soumis à des règles). Ceci, comme l'a bien remarqué Walter Benjamin avec le concept d'image dialectique, parce que l'expérience de l'histoire se fait par l'image et que l'image est elle-même chargée d'histoire.

Nicolas LABEYRIE, Université Bordeaux III, « La notion de ville factice au cinéma : quand l'espace urbain rejoint les limites du récit filmique », sous la direction de Pierre Beylot

Notre réflexion s'axera sur les échanges possibles entre ville et cinéma. En somme comment l'espace urbain intègre le dispositif cinématographique, et comment le film de cinéma met en scène l'espace de la Cité. Au travers de ces regards croisés, nous ferons émerger le terme de *ville factice cinématographique*. J'entends par villes factices cinématographiques tous les systèmes urbains considérés comme *artificiels* au sein même de la diégèse. La facticité sera donc impérativement ressentie par les protagonistes intra-diégétiques et fera l'objet d'un tournant narratif charnière (la découverte de la barrière, de la frontière urbaine, pour le personnage comme pour le spectateur, nous y reviendrons).

L'intérêt de notre travail sera alors de mettre en relation le récit filmique dans sa clôture (*le récit comme discours clos* dira Metz) avec les limites de la ville factice, que l'on pourra également qualifier de *ville décor*.

Les films étudiés demeurent essentiellement américains et correspondent à une période qui démarre en 1973 et se finit en 2003. Nous verrons également que les films abordés appartiennent à un genre, voire deux : la science-fiction et le fantastique. *Mondwest* (Michael Crichton, 1973), *Tron* (Steven Lisberger, 1982), *Dark City* (Alex Proyas, 1998),

Truman Show (Peter Weir, 1998), *Passé Virtuel* (Josef Rusnak, 1999), *Matrix* (Andy et Larry Wachowsky, 1999), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), *Avalon* (Mamoru Oshii, 2001), *Big Fish* (Tim Burton, 2003).

La première partie de la recherche s'intéressera aux échanges qu'entretiennent ville et cinéma (comment perçoit-on l'espace temps urbain/cinématographique). Nous envisagerons dans un premier temps la ville sous un angle anthropologique et sociologique. La ville n'est pas seulement l'endroit où l'on habite, travaille et se divertit. C'est un ensemble de lieux, un espace chargé de symboles, un système socialisant qui nous confronte, en permanence, à l'altérité. Nous ferons émerger, au terme de cette première réflexion, la notion de *ville factice*.

Notre seconde partie s'attachera à la dimension plurifonctionnelle de ce système urbain factice. Nous en déterminerons trois catégories : la *ville ludique* (*Tron*, *Mondwest*, *eXistenZ*), la *ville laboratoire* (*Matrix*, *Truman Show*, *Dark City*) et enfin la *ville rêvée* ou *fantasmée* (*Mulholland Drive*, *Brazil*). Cette partie se concentrera sur des questions narratologiques (comment dans ces films le récit se structure-t-il) et esthétiques (existe-t-il une esthétique propre à la ville factice ?).

Notre troisième partie prendra en compte l'appropriation du film/ville par le spectateur/citadin. Dans un premier temps nous nous intéresserons à la dichotomie ombre/lumière, où comment le spectateur glisse de l'expérience urbaine à l'expérience cinématographique. Raccrochons-nous la ville factice, dans sa représentation, à notre propre vécu de l'urbanité ? A l'inverse, le film terminé, concevons-nous notre ville au travers de cette notion de limite, de fermeture du récit ?

Auréli LEDOUX, Université Paris I, « Le cinéma contemporain et la représentation du fantasme : enjeux esthétiques », sous la direction de Jean-Loup Bourget

Cette recherche a pour point de départ l'élaboration d'outils d'analyse adéquats du fantasme parallèlement à la construction des problématiques esthétiques qui y sont liées.

Apparaît ainsi la nécessité de circonscrire la notion de fantasme sur deux « fronts » :

– Premièrement contre une acception floue et large du fantasme : il faut évacuer ce qui ferait tomber la notion du côté du rêve, du souvenir ou même de l'imaginaire au sens vague du terme. Pour cela j'ai eu recours comme point de départ dans mon DEA à une base psychanalytique, elle-même utilisée pour sa valeur structurelle afin de dégager non pas tant des « fantasmes » (danger de se perdre dans une multiplicité de « diagnostics » et de cas médicaux sans unité théorique) que des mécanismes ou des structures fantasmatique, des « fantasmagories ».

– Secondement, ne pas réduire l'étude du fantasme à celle de l'expérience spectaculaire : la plupart des travaux sur le fantasme semblent en effet s'inscrire dans la voie tracée par Edgar Morin et, à sa suite Christian Metz, qui repose sur le lien entre représentation du fantasme et expérience du spectateur. Cette voie met en évidence la parenté entre l'univers filmique et celui du rêve à travers la notion de « projection-identification », phase au cours de laquelle le sujet absorbe le monde en lui au lieu de s'y projeter. Cette passivité du spectateur le met alors en situation régressive, comme sous l'action d'une névrose artificielle. En ce sens, rêves et films partageraient des mécanismes communs.

Malgré leur intérêt, les problématiques d'Edgar Morin ou de Christian Metz ne seront donc pas celles envisagées ici, du moins pas directement. Car il s'agit bien non du « fantasme cinématographique du spectateur », mais du fantasme du/des personnage(s) dans une représentation cinématographique. Autrement dit, on touche au problème esthétique de la représentation de la vie intérieure, consciente et inconsciente du personnage, non pas à celui de l'expérience spécifique du spectateur en tant que telle.

Francesca LEONARDI, Université Paris III, « Le retour du cinéma américain à la Libération en Italie et en France (1944-1945) : questions méthodologiques soulevées par une étude comparative de la réception », sous la direction de Michel Marie

À la fin de la deuxième guerre mondiale, les films américains retournent, après

plusieurs années d'absence, sur les écrans des pays de l'Europe libérée. Jusqu'à présent, en France, les études se sont focalisées autour des accords Blum-Byrnes (1946), qui réglementaient les échanges commerciaux franco-américains, y compris le cinéma. Notre travail de thèse porte sur la période qui précède ces accords (1944-1945) et s'intéresse aux premiers longs-métrages états-uniens distribués dans les pays libérés : une quarantaine de films de fictions hollywoodiens sélectionnés et exportés par le bureau américain de propagande (Office of War Information, OWI). Comment a été constitué ce stock de films ? Comment ces films, liés à un projet de propagande, ont été reçus dans les pays où ils étaient montrés ? Notre recherche s'attache notamment aux cas de l'Italie et de la France. Une enquête synchronique sur la réception des mêmes films permet de révéler et de s'interroger sur les convergences et divergences culturelles des deux pays d'accueil, et d'articuler les différents positionnements à l'intérieur de chacun des deux contextes à un moment historique précis, la Libération.

Lors de notre communication, nous avons abordé en particulier les questions méthodologiques liées à une analyse comparative de la réception dans le cadre d'une approche d'histoire culturelle du cinéma. Il s'agissait, d'une part, de mettre en lumière les raisons du choix des unités de la comparaison – délimitation chronologique et géographique –, d'autre part, de présenter les sources destinées à fournir les données et les discours susceptibles d'être comparées.

Laurence LEVENEUR, Université Paris III, « Histoire et analyse des jeux télévisés sur les chaînes hertziennes de la télévision française [1950-2004] », sous la direction de François Jost

Les jeux télévisés essaient sur les écrans de notre petite lucarne depuis les années 1950 et comptent désormais parmi les genres constitutifs des grilles de programmes des chaînes généralistes. Ils participent, avec les autres émissions de divertissement, de ce que François Jost désigne comme le monde ludique, c'est-à-dire « un univers régi par des règles plus ou moins contraignantes, qui s'exercent dans un monde plus ou moins proche de notre réalité, mais dans lequel ceux qui jouent sont des personnes appartenant à notre monde, avant d'être des personnages » (*Comprendre la télévision*, Nathan, coll. 128, p.90) Or l'étiquette « jeu télévisé » désigne des réalités très diverses allant des classiques émissions de questions-réponses aux jeux de rôles ou d'aventure en passant par la télé-réalité.

Le caractère protéiforme de ce genre est d'autant plus difficile à saisir que les critères retenus pour intégrer une émission dans la catégorie « jeu télévisé » sont relativement hétérogènes selon les sources. Les classifications génériques répondent en effet tantôt à des stratégies de programmation ou de production, tantôt à des taxinomies très souvent liées aux nomenclatures des professionnels. Or un nom de genre véhicule une promesse ontologique et crée chez le téléspectateur un certain nombre d'attentes et de croyances : accoler à une émission l'étiquette « jeu télévisé » en oriente forcément notre lecture. On supposera en effet que ce programme fera participer un ou plusieurs candidats dans des épreuves diverses répondant à des règles précises. Mais ce « téléguidage » de notre regard ne s'arrête pas là puisque à travers un faisceau d'indices présents dans les conférences de presse, les bandes annonces des émissions, et une multitude d'éléments para-textuels, les programmeurs et les chaînes de diffusion véhiculent auprès du téléspectateur une promesse pragmatique très forte qui est souvent liée à des stratégies de programmation.

S'interroger sur la nature d'un genre comme le jeu télévisé suppose donc de questionner ces promesses et de les confronter aux émissions elles-mêmes. Et dans la mesure où un genre connaît des évolutions et des transformations, seule une analyse diachronique prenant en compte les stratifications successives qui le composent depuis ses débuts pourra en clarifier les multiples facettes. De plus, les jeux télévisés sont majoritairement issus d'un nombre limité de formules plusieurs fois recyclées ou réinventées. Par conséquent, notre analyse peut se focaliser sur les variations syntaxiques, sémantiques ou formelles de ces programmes et voir comment elles opèrent sur des constantes. Il s'agit plus précisément de déterminer en quoi ces évolutions traduisent certains changements sociaux et médiatiques et de proposer, au-delà de la logique classificatoire, une véritable pensée du genre en question.

Gaëlle LOMBARD, Université Paris X, « Les figures de la transgression et du châtement dans l'œuvre de Francis Ford Coppola », sous la direction de Laurence Schifano et Francis Bordat

LA RÉFÉRENCE FILMIQUE DANS L'ŒUVRE DE COPPOLA

Dans le cadre d'une thèse sur les figures de la transgression et du châtement dans l'œuvre de Francis Ford Coppola, il s'agit de réfléchir à la manière dont peuvent être perçues, au sein des films du cinéaste, les références diverses à d'autres sources cinématographiques que les siennes et ce, en explicitant notre démarche.

La question centrale se formule ainsi : puisque notre travail se veut fondé sur l'analyse des films eux-mêmes, comment intégrer les résonances perçues au fil de cette dernière ? Pour tenter de répondre, nous avons d'abord souligné la diversité des objets, long-métrage (par exemple, *La ruée vers l'or* de Charles Chaplin dans *Jack*), somme artistique globale d'un réalisateur (celle d'Orson Welles qui plane sur *Apocalypse Now* comme sur *Rusty James*), voire d'une figure actorielle (John Wayne dans *Apocalypse now*), puis nous avons classé ces échos suivant deux modalités : la citation et la reprise. Nous avons ensuite tenté de mettre en lumière les effets produits par ces combinaisons, désignant par « effet prophétique », celui consistant à lire l'issue d'un personnage dans la logique interne de l'extrait filmique qui s'inscrit dans son champ, et par « effet de reprise » celui né de l'agglutinement, autour d'un élément du film, de signes renvoyant, plus ou moins explicitement, à un ou plusieurs modèles. Dans les deux cas s'établit la prise en compte de l'univers cinématographique comme contexte, véritable réservoir de représentations à la lumière duquel la démarche du cinéaste nous apparaît moins « allusionniste » que véritablement « réflexive » puisque son univers apparaît bel et bien initié et travaillé, en profondeur, par une mémoire prenant la représentation filmique comme repère inaugural : « faire référence à » devient un acte qui sert à prolonger le texte filmique en cherchant à l'envisager comme monde-en-soi.

Par ce fait, non seulement l'étude de ces sous-textes prolonge le texte, mais elle lui permet d'acquérir l'identité d'un territoire spécifique, tirant une large part de son pouvoir des ramifications tissées avec des modèles à valeur de matrice. Welles, *Psychose* d'Hitchcock ou la figure waynienne interviennent dès lors comme les racines du système que notre thèse se propose d'analyser et qui est le moteur de son sujet, car, pour poser un châtement, il importe de déterminer quel ordre l'exerce...

Fabien MAHEU, Université Paris VII, « L'écriture transversale dans l'œuvre de Peter Greenaway », sous la direction de Claude Murcia

Cette étude se propose de montrer comment les travaux de Peter Greenaway procèdent d'une pensée intermédiaire dès le stade de l'écriture et comment le réalisateur parvient, en produisant des structures portantes abstraites, à organiser des *media* parfois très hétérogènes de manière entièrement cohérente. Nous nous intéresserons aux structures formelles et à la sémiologie par le jeu des *media* mis en œuvre par les films et envisagés comme des lignes de codes concurrentes et interactives.

Une telle étude implique d'une part la mise au point d'une méthode appropriée à la complexité du montage et au rapport radicalement postmoderne qu'entretiennent l'image et le son. Elle requiert d'autre part l'adoption d'une optique de type comparatiste, adaptée à la profusion d'emprunts, de citations et de *à la manière de* présents dans l'œuvre. Le chercheur adoptera enfin une approche pluridisciplinaire et un lexique permettant une lecture des productions non cinématographiques de Peter Greenaway (peinture, expositions, opéra, etc.)

L'étude des œuvres du cinéaste britannique oppose aux bonnes volontés un questionnement méthodologique *aigu* : comment, à l'aide des catégories descriptives habituelles, analyser les images composites, coupées, collées, incrustées, agrémentées de textes, de signes, de séquences d'animation et d'images de synthèse ? En apparence proche de celle des vidéo clips ou des spots publicitaires, la structure des films greenawayens ne relève pourtant pas du film spectaculaire ou commercial. Il s'agit d'un langage en cours de construction, d'une esthétique qui se révèle à mesure qu'elle se construit. L'un de nos objectifs sera, si c'est possible, de mettre en place un outil d'analyse idoine au singulier objet d'étude

dont il est question. La discrimination des structures portantes évoquées plus haut et leur qualification en tant que *processus* de production sémiotique (mise en réseau, structures logiques, empilements verticaux des signes) permettra une approche rationnelle de la production de sens dans les diverses matières d'expression abordées par l'auteur.

Olivier MAILLART, Université Paris X, « Les fables du fascisme. Fictions et représentations du fascisme dans la littérature et le cinéma italiens (1959-1989) », sous la direction de Laurence Schifano

MÉTHODOLOGIE :
EXAMINER LA DIMENSION HISTORIQUE DE L'EXISTENCE HUMAINE

De nombreux historiens (tels que Marc Ferro, Arlette Farge ou Jacques Le Goff) ont su voir dans les récits de fiction la possibilité d'une connaissance du passé, s'exprimant dans des formes et des écritures proprement artistiques. De leur côté, romanciers et cinéastes ont pu exprimer le besoin de dire le passé des sociétés humaines sans recourir nécessairement à un discours historique préalable, c'est-à-dire sans réduire leur expression artistique au rang de simple illustration.

Dans ses réflexions sur l'art du roman, Milan Kundera a bien exprimé ce désir de se libérer, par l'expérience des formes, de chaînes de sens préétablies et contraignantes. Il insiste notamment pour bien distinguer « le roman qui examine la *dimension historique de l'existence humaine* » et la science historique elle-même. Certes, tous deux s'attellent à la connaissance de l'homme plongé dans le devenir, mais selon l'écrivain c'est la nature même de cette connaissance qui diffère fondamentalement, selon qu'il s'agisse du discours de l'historien ou de celui du romancier. De même Bernardo Bertolucci, lorsqu'il évoque la colossale épopée qu'est *Novecento*, s'il revendique « des bases solides » concernant ses sources – ce qui relève d'une approche d'historien –, réfute l'idée d'avoir montré « le fascisme » en général, mais bien des destins particuliers.

C'est face à un choix de cet ordre que l'étude des représentations littéraires et cinématographiques du fascisme nous place, entre l'histoire des représentations d'une période historique et le dévoilement des possibilités existentielles de l'homme dans cette même période. S'engager dans la voie d'une *phénoménologie du fascisme*, c'est reconnaître aux fables une capacité de dévoilement plutôt que de les inscrire dans un réseau de significations qui les précède. Renzo De Felice lui-même écrivait d'ailleurs que la réalité du traumatisme de la guerre civile qui suivit le 8 septembre 1943 fut « mieux décrite par des films comme *Tutti a casa* de Luigi Comencini ou par des livres comme *Le sentier des nids d'araignées* d'Italo Calvino, que par des écrivains qui étaient trop conditionnés par des pressions idéologiques, personnelles ou dépendant de leur milieu pour saisir le caractère tragique de cet événement. »

Nolwenn MINGANT, Université Paris X, « Les stratégies d'exportation du cinéma hollywoodien (1966-2004) », sous la direction de Francis Bordat

Ce doctorat cherche à déterminer les stratégies mises en place par les majors et la Motion Picture Association pour s'assurer une place prépondérante sur le marché étranger. Trois prédicats servent de base à cette étude. Premièrement, deux types de facteurs font évoluer ces stratégies : l'évolution organisationnelle de l'industrie du cinéma et l'adaptation aux crises ponctuelles économiques et politiques. Deuxièmement, il existe deux types de stratégies d'exportation : économique (le contrôle des marchés) et formelle (l'adaptation des produits). Enfin, cette étude s'appuie sur deux types de temporalités, d'abord une approche chronologique sur une période longue (1966-2004), puis une temporalité liée au type de marché, chaque marché passant par des phases, entre le moment où il est totalement fermé au film hollywoodien et le moment où il peut être considéré comme établi.

La première partie met en place le cadre de l'étude : structures de l'industrie du film, marchés, philosophies de la MPEA et des majors. Les deuxième et troisième parties sont

consacrées respectivement aux stratégies économiques et aux stratégies formelles : composition d'un abécédaire des différentes pratiques, étude des évolutions selon les deux types de temporalités définies.

Mes conclusions sont pour le moment incomplètes. Tout d'abord, j'ai identifié le passage d'une stratégie dure à dominante économique à une stratégie douce à dominante formelle. L'étude des stratégies selon deux temporalités différentes devrait permettre de définir s'il s'agit d'une évolution générale, liée à des changements au sein d'Hollywood, ou bien si chaque marché passe tour à tour par ces phases. Deuxièmement, je qualifie les pratiques des majors, en vue d'être le point de passage obligé de l'industrie du cinéma dans tous les domaines (production, distribution, exploitation), de stratégie de présence mondiale, ce qui correspond au terme de « Globalwood » souvent utilisé actuellement. Toutefois, cette stratégie d'expansion économique s'accompagne d'une double perte de sens. Sur le plan économique, peut-on encore parler d'exportation ? Sur le plan culturel, qu'en est-il du caractère national du film hollywoodien ? Pour mieux exprimer cette stratégie de présence, à la fois mondiale et locale, ainsi que ses paradoxes, je me suis inspirée du terme « Globalisation » (A. Morita), et ai forgé le terme « Glocalwood ».

Marie MARTIN, Université Paris X, « Une grille méthodologique d'analyse pour les poétiques du rêve au cinéma », sous la direction de Laurence Schifano

Face à la problématique, rebattue s'il en est, du rêve au cinéma, on a choisi de renverser la perspective souvent prise qui consiste à analyser seulement des séquences « entre guillemets », et de suivre plutôt le constat de la dissolution du rêve dans un système qui superpose espace filmique et espace imaginaire. Pour trouver dans la représentation même les clés de la spécificité d'un régime d'images proprement onirique, différencié d'autres formes d'images réalistes ou mentales, on a choisi un corpus qui s'articule autour des années vingt en France, marquées par le freudisme, le surréalisme et les avant-gardes, terreau fertile apte à susciter dans le tissu filmique des déchirures qui ressortissent au « travail du rêve », qui en ont la puissance et l'étrangeté. On veut tenter, sans logique auteuriste, de produire une généalogie des poétiques du rêve dans une époque donnée, des passerelles qui existent entre cinéma commercial et avant-garde, des migrations de figures et des rapports spectatoriels particuliers qu'elles créent. Le meilleur moyen d'aborder ce large corpus est de le canaliser, au moins en première instance, grâce à une grille méthodologique d'analyse à trois entrées, concernant l'image, le récit, et le spectateur filmique :

	Niveau	Échelle	Notions associées	En cas de prédominance d'un aspect
<i>Image (empreinte ?)</i>	Figural, spectaculaire	Fragment, plan, séquence	- Rythme - Photogénie - Condensation, déplacement	Film expérimental
<i>Effet-rêve</i>	Psychologique	Réception (filmique, non sociologique)	- Hypnose - Inquiétante étrangeté - Suspense / surprise - Regard(s)	Fantastique Merveilleux ?
<i>Récit onirique</i>	Dynamique, narratologique	Récit, narration	- Sens manifeste / latent - Logique onirique (formelle, mécanique) - Vraisemblance, motivation - Espace-temps mental (focalisation, ocularisation)	Burlesque

Devant un sujet dont la matière tend à se dérober, devant le « casse-tête de l'onirisme » (Jacques Aumont), il semble impératif de se donner des repères théoriques, quitte à ce que les analyses esthétiques plus précises à mener sur le corpus réorganisent cette première

grille, conçue avant tout comme un instrument méthodologique, véritable cartographie de notions et d'hypothèses à faire travailler sur pièces.

François-Xavier MOLIA, Université Paris X, « Les films-catastrophe : poétique historique d'un genre », sous la direction de Laurence Schifano

À partir du milieu des années soixante-dix commence à circuler une étiquette générique, « *disaster movie* », qui désigne des fictions hollywoodiennes ayant en commun de raconter les aventures de personnages confrontés à un désastre ou sa menace : crash aérien, incendie, naufrage, tremblement de terre. Les films qui suscitent à l'époque cette appellation sont, entre autres, *L'Aventure du Poséidon*, *747 en Péril*, *Tremblement de Terre* et *La Tour Infernale*. Après une relative éclipse dans les années quatre-vingt, l'expression revient dans la décennie suivante pour désigner des films comme *Twister*, *Daylight*, ou *Armageddon*. Dans une approche sémantico-syntaxique inspirée des travaux de Rick Altman, mon travail cherche à cerner l'identité synchronique du genre, puis à suivre son histoire.

Fictions politiques de la communauté en crise, les films-catastrophe mobilisent les images de la destruction dans une perspective thérapeutique, où l'épreuve régénère les individus aussi bien que la collectivité. La catastrophe est le prédicat filmique autour duquel se distribuent, dans une structure en miroir, *l'avant* et *l'après*, le désordre et la maîtrise peu à peu regagnée. Le rapport contrarié entre segments narratifs et segments spectaculaires est enfin caractéristique d'un Nouvel Hollywood où le primat de l'action commande un récit en parataxe, dont l'organisation doit plus à une logique de surenchère spectaculaire qu'aux impératifs de causalité ou de motivation psychologique.

De la stabilisation d'une forme dans les années soixante-dix, dont la conscience culmine à la fin de la décennie dans ses reprises parodiques (*Y a-t-il un pilote dans l'avion ?*), à la reformulation générique des années quatre-vingt-dix, qui oscille entre hommage et renouvellement, à travers la mise en place d'intrigues mondialisées ajustées aux visées commerciales du « *Global Hollywood* », le film-catastrophe connaît des modifications aussi bien sémantiques que syntaxiques. Après les avoir examinées, mon travail se risque enfin dans une « archéologie » du genre : l'histoire culturelle de la civilisation américaine peut être à ce titre convoquée (son tropisme pour le spectacle apocalyptique), mais c'est surtout dans l'histoire de Hollywood que je repère des ensembles (comme la comédie musicale à catastrophe des années trente, ou le film de science-fiction des années cinquante) qui mettent en service des structures narratives ou des éléments iconographiques dont le film-catastrophe est un héritier.

Stéphane MORPELLI, Université de Provence Aix-Marseille I, « Espaces et figures de l'audio-vision », sous la direction de Jean-Luc Lioult

Le sujet de nos recherches est le traitement des différentes formes d'écritures audiovisuelles qui composent le cinéma. Afin d'y parvenir, nous avons délibérément choisi d'axer nos questionnements sur les travaux de mises en images et sonores effectués par les metteurs en scène. Le cinéma donne au cinéaste les moyens de montrer et de faire entendre un récit autrement qu'écrit sur du papier mais représenté sur un plateau de théâtre ou encore dans un tableau. Le film, ce ruban audiovisuel que chaque créateur façonne selon son désir, est l'expression de cette pratique artistique. L'espace, le temps et le son constituent les trois éléments essentiels qui participent à la singularité de cette forme artistique. Nos recherches se centrent sur l'identification de ces trois pivots de la création cinématographique.

Notre étude se penche également sur les différents montages des espaces (l'espace visuel et l'espace sonore) et des figures (les connexions son-image), autrement formulés, les relations de *l'audio-vision*. L'objectif est de montrer le double caractère des dimensions sonores et visuelles à l'aide d'un corpus de films dans lesquels les compositions audiovisuelles peuvent soit influencer la nature de l'espace visuel soit, inversement, diriger la valeur du signe sonore. Cette recherche intitulée *Espaces et figures de l'audio-vision* propose d'analyser les différentes articulations entre l'espace visuel et l'espace sonore qui

architecturent le cinéma parlant. L'expression au cinéma repose sur le son et l'image, c'est-à-dire autour des montages et des connexions des régimes sonores et visuels. Nous attachons donc à dégager des syntagmes audiovisuels qui confèrent à l'art cinématographique son double caractère relationnel d'*audio-vision*. Néanmoins, la méthode de recherche que nous appliquons se veut non rhétorique, en ce sens qu'elle ne souhaite pas développer un modèle totalisant, elle a au contraire pour objectif de dégager des possibles analytiques.

Afin de parvenir à lire les régimes filmiques de l'*audio-vision*, nous basons notre action autour de la notion-outil (esthétique) dite de mise en scène au cinéma. Une pratique artistique qui renvoie à la mise en forme structurelle de relations qui sous-tendent les espaces et les figures de l'*audio-vision* et qui créent un ensemble, en soi le film.

Alban PICHON, Université Paris III, « L'expérience du déjà-vu dans l'œuvre de Leos Carax », sous la direction de Jean-Louis Leurat

Si les films de Leos Carax furent assignés à un cinéma qu'il était tentant de qualifier de « néo-baroque » (ou de « cinéma du *look* »), ils s'en distinguèrent notamment par leur recours fréquent à la citation. Pour cerner plus avant la singularité de cette œuvre, il est remarquable de constater que la mémoire cinéphilique y participe d'une plus vaste expérience de déjà-vu dans laquelle spectateurs et personnages partagent une même sensation de reconnaissance. Les réminiscences littéraires ou cinématographiques, les régularités de la filmographie, la mise en scène des rencontres amoureuses relèvent toutes d'un phénomène de mémoire comparable à la paramnésie – qualifiée par Carax (à la suite de Bergson et Deleuze) de « souvenir du présent » : le présent semble répéter le passé (ou répondre à une prédestination), mais la reconnaissance peut dans bien des cas s'avérer trompeuse.

Dans l'œuvre de Carax, les citations, explicites ou implicites, migrent sous diverses formes. Leur relevé s'inscrit dans une quête fantasmée des origines, elles échappent parfois au plein entendement en ouvrant sur une interprétation infinie. Entre illusion et répétition, elles révèlent pourtant une large présence du cinéma passé cohérente avec le thème de la mémoire développé par les films – mémoire qui prend parfois la forme d'une proposition d'histoire du cinéma.

Les constantes de l'œuvre et le dédoublement qui gagne les films nourrissent également la sensation de déjà-vu. Cette logique de multiplication contredit les attentes des personnages : alors qu'ils recherchent la singularité, le récit et la mise en scène les confrontent à la répétition ou à la confusion. En suggérant l'impossibilité de leurs aspirations, le déjà-vu – d'abord relatif à la seule perception – aboutit donc à un scepticisme fondamental. Néanmoins, ce doute inhérent à la paramnésie dépasse le seul constat d'échec : le déjà-vu a sa propre vérité, esthétique et fantastique, semblable à une révélation.

Anna POUPOU, Université Paris III, « Le paysage urbain dans le cinéma populaire grec, 1950-1967 », sous la direction de Michel Marie et Platon Mavromoustakos

Il s'agira de se demander comment le cinéma populaire grec enregistre les mutations du paysage athénien pendant les années de la reconstruction de l'après-guerre, comment le cinéma se présente aujourd'hui comme un témoin de la mémoire urbaine, et quel rôle joue-t-il dans la diffusion des images dominantes de la capitale grecque, tant à la périphérie du pays qu'à l'étranger. La question n'est pas uniquement de savoir comment la ville inspire ou influence les cinéastes, mais aussi comment le cinéma influence la ville, c'est-à-dire comment le cinéma construit des images dominantes qui se présentent comme l'imaginaire collectif de la ville.

Parallèlement, j'utilise la thématique de la ville et de l'espace pour définir les traits principaux de la production cinématographique de la période 1950-1970 en Grèce. Comment peut-on inscrire le cas du cinéma grec dans le cadre des cinémas européens des années cinquante et soixante ? Quels sont les problèmes de méthode qui se posent dans la recherche de l'histoire du cinéma populaire d'une production locale ?

Mon intention est également de dépasser les limites nationales du sujet pour le mettre

en perspective avec les travaux de ces dernières années sur l'image de la ville, qui sont caractérisés par une tendance à la décentralisation. Décentralisation géographique d'abord : on ne trouve pas seulement des travaux sur des métropoles ou des « *global cities* » mais également sur des villes de la périphérie et sur des cinématographies nationales. Décentralisation thématique ensuite : les recherches ne concernent pas seulement les films emblématiques sur la ville, mais également le cinéma commercial dans ses rapports avec l'image de la ville dans la publicité, la télévision, ou l'iconographie touristique. Autant de sujets qui soulignent la nécessité de recourir à diverses approches pluridisciplinaires.

Roselyne QUEMENER, Université Paris III, « Le Film épistolaire européen francophone depuis 1957 », sous la direction de François Thomas

Le film épistolaire est à différencier d'emblée de l'adaptation de romans épistolaires et ne se confond pas davantage avec la lettre filmée, où les acteurs incarnant l'expéditeur et le destinataire sont présents à l'image. Les films épistolaires, quant à eux, évacuent ces corps pris dans le temps de l'écriture et de la lecture, en les maintenant volontairement hors champ.

Ces films se caractérisent en effet par le recours à une ou plusieurs voix *off* laissant entendre le texte d'une ou plusieurs lettres. Les épistoliers se manifestent alors uniquement par le grain de leur voix. L'ambiguïté de leur identité est relayée, au sein du texte des lettres, par une recherche subtile sur l'usage des pronoms. Pour ajouter encore au trouble, les correspondants peuvent apparaître à l'écran, par le biais de photographies, d'images d'archives ou de plans dans lesquels le temps n'est tout simplement pas celui de l'échange épistolaire en lui-même. Ainsi, dans ces films, les images ne se contentent pas d'être des illustrations de la correspondance. Elles viennent compléter, parfois contredire, mais, en tout cas, toujours dialoguer avec ces voix *off* omniprésentes. Ici, pour s'affranchir résolument d'une imposante tradition littéraire, la plume et le papier cèdent la place aux voix et aux images, pour un travail immédiat sur la matière audiovisuelle. En choisissant d'adopter une écriture en images et en sons, les réalisateurs deviennent finalement des *cinépistoliers*.

En filmant sa *Lettre de Sibérie* en 1957, Chris. Marker ne se doute peut-être pas qu'il sera à l'origine d'une longue lignée (Barat, Breschand, Cavalier, Dieutre, Effenterre, Godard, Hanoun, Masson, Mitterrand, Morder...). En mêlant sphères privée et publique, le film épistolaire s'interroge sur la frontière entre fiction et documentaire, ce qui n'est guère étonnant pour des films qui luttent précisément contre la distance qui sépare. En intégrant dans son court métrage l'écoulement du temps épistolaire, le *cinépistolier* contemporain remet paradoxalement en cause notre société de la vitesse. Sur sa pellicule, ce cinéaste voyageur écrit des paysages intérieurs qui le dessinent dans notre regard. Il guette une matière capable de transmettre ses émerveillements comme ses indignations, ses chagrins comme ses éclats de rire. Dans la salle de cinéma, le destinataire indirect de ces pensées nomades peut alors y tracer sa géographie intime et formuler sa réponse silencieuse.

Irma RAMOS SANTANA, Université Paul Verlaine Metz « Les mouvements alter mondialistes. L'utilisation des médias » sous la direction de Béatrice Fleury-Vilatte

Les dernières décennies du XX^e siècle sont marquées par le système d'économie de marché imposé partout dans le monde et renforcé par la création d'organismes à vocation mondiale de surveillance des échanges commerciaux et de finances. Cette politique de libéralisation du commerce, imposée par les marchés financiers, les grandes entreprises multinationales et les organisations internationales, sera désignée par le terme « mondialisation ».

À partir des années deux mille, l'utilisation du terme « alter mondialiste », s'est mis en usage pour définir les groupes qui luttent contre la « mondialisation » axée sur l'économie et la finance. Ces mouvements ont une dimension globale, ils dépassent le cadre traditionnel de l'Etat nation, et se singularisent par une inventivité dans la mise en œuvre de formes innovatrices de protestation, favorisant les actions non-violentes, pragmatiques et planifiées,

en raison de leur impact médiatique.

En France, l'association présentée souvent comme modèle des nouvelles formes de mobilisation sociale est l'Association pour une taxation des transactions financières pour l'aide aux citoyens, (ATTAC). À une époque où le désintérêt des citoyens se manifeste par l'abstention, la baisse du militantisme ou l'éclatement des partis politiques, il est donc pertinent de se demander comment ce type d'associations se forment-elles ? Comment recrutent-elles et mobilisent-elles les adhérents et des militants ? Comment ATTAC se construit-elle comme acteur de l'information et du débat public ?, Quelles sont les ressources médiatiques utilisées par ATTAC pour se mobiliser et les dispositions qu'elle pouvait engager pour l'action collective ?

Afin d'établir une base de données nous permettant la comparaison entre la pratique militante traditionnelle et celle qui fait appel aux nouvelles technologies en information et communication, dite néo-militante, nous recueillons deux types de données : des « récits de vie » des acteurs sociaux et les discussions enregistrées des sites, ATTAC et ATTAC54.

Dans le contexte de la réception militante, nous cherchons à mettre en évidence la place prise par les médias, apparemment situés à la frontière d'une dynamique sociale complexe, entre le public et le privé. Nous examinons des usages concrets dans la presse écrite et des faits et des pratiques constatées auprès des militants. Ces exemples attesteraient alors de l'existence du débat politique dans ces espaces publics alternatifs.

Jean-Baptiste RENAULT, Université Paris III, « Quand le cinéma « pense », « parle » : la métaphore au cinéma », sous la direction de Francis Ramirez

C'est une évidence pour beaucoup : le cinéma pense, le cinéma nous parle. Mais c'est une évidence toujours difficile à préciser : hors du langage *fixé* de l'inscription très concrète du langage dans les films (sous la forme de voix off, de dialogues, d'intertitres, etc.), quelle certitude avons-nous que nous ne *projetons* pas du discours sur le film ? Or, la métaphore peut être ce moyen. Cette figure se révèle à l'analyse un mode d'expression extrêmement riche, beaucoup plus utilisée au cinéma qu'on ne l'imagine. Seulement, pour percevoir pleinement ses effets et les lui attribuer, un détour par la théorie s'avère nécessaire. Il existe en effet un doute persistant sur l'existence même de métaphores au cinéma. Pour le lever, plutôt que d'en passer par la nature du cinéma (sa fameuse « impureté », par exemple, la question du rapport entre les mots et les images), il est profitable de s'attarder sur la question de la métaphore elle-même, sur la définition traditionnelle de cette figure, celle de Dumarsais et Fontainier, éminemment critiquable. Il faut distinguer alors les deux grands modèles théoriques de la métaphore, déjà présents chez Aristote, même s'ils n'apparaissent pas encore comme conflictuels : coexistent ainsi, tant bien que mal, depuis le début, une définition en termes de *substitution* (un mot est remplacé par un autre selon un rapport de similitude) et une définition – *proportionnelle* – (inspirée des mathématiques, de la logique : A est à B ce que C est à D). Là où la première théorie, très largement dominante dans toute la tradition rhétorique, se focalise sur le mot, la seconde, qui n'apparaît que par intermittence, souligne que la métaphore est de nature prédicative, même s'il s'agit d'une prédication paradoxale, d'une prédication très souvent implicite. Or seule la seconde approche est capable de rendre compte de ces effets de sens riches et variés que l'on peut trouver à de nombreuses occasions dans *La Ligne générale* de S. M. Eisenstein par exemple (notamment avec des métaphores inédites, très critiques vis-à-vis de la collectivisation forcée), mais aussi dans la première séquence de *Travaux* de Brigitte Roüan (où la métaphore permet de broser le portrait du personnage avec une drôlerie et une efficacité rares), ou encore avec le générique de *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore (où l'impression d'assister aux coulisses d'une émission, d'une pièce de théâtre, introduit une idée que le film n'expose jamais clairement). L'existence de la métaphore au cinéma n'apparaît donc pas du tout comme un paradoxe ; bien au contraire, le cinéma se révèle non seulement un terrain très favorable pour la métaphore mais aussi un terrain privilégié pour souligner sa vraie nature, pour la débarrasser de ses définitions ou du moins de ses traits définitoires les plus confus.

Aurore RENAUT, Université de Provence Aix-Marseille I, « Roberto Rossellini et l'histoire, de la "trilogie de la guerre" au projet télévisuel », sous la direction de Jean-Luc Lioult

FILMER L'HISTOIRE, LE PROJET ENCYCLOPÉDIQUE DE ROBERTO ROSSELLINI

Roberto Rossellini, au début des années soixante est un cinéaste très connu. On dit qu'il a participé à inventer le néoréalisme italien avec *Rome, ville ouverte* en 1945. Il a réalisé une série de films avec la star hollywoodienne Ingrid Bergman, son épouse à l'époque, films dans lesquels Alain Bergala perçoit la naissance du cinéma moderne. Non content de renouveler sans cesse sa manière d'appréhender le cinéma et de raconter des histoires, souvent des histoires d'hommes pris dans le destin de l'histoire (Rome occupée par les Allemands, la libération de la péninsule italienne par les Alliés, la vie de Saint François d'Assise, même Jeanne d'Arc au bûcher ou encore l'épopée garibaldienne), Rossellini, à plus de cinquante ans, bouleverse totalement sa méthode de travail. Après un voyage de dix-huit mois en Inde où il tourne plusieurs films, il rentre en Italie avec un projet qui le passionnera jusqu'à sa mort en 1977, ce sera l'écriture de l'histoire des hommes.

Les films de cette période se démarquent nettement des précédents films du cinéaste. Tous ont en commun d'être des films historiques, réalisés pour la télévision et présentent un style très semblable qui a beaucoup dérouté la critique et le public. Rossellini s'est refusé d'avoir recours à tout effet spectaculaire et de se référer aux codes du langage cinématographique classique pour atteindre une forme épurée de transmission des savoirs. Il avait en fait l'ambition démesurée de réécrire l'histoire de l'humanité et l'histoire des idées, en partant de l'Antiquité et en remontant méthodiquement jusqu'à nos jours. En chemin, il avait choisi de s'arrêter entre autre, à *l'Age de fer*, à *Socrate*, *Pascal*, aux *Médicis*, à *la Prise de pouvoir par Louis XIV*, ou encore à Garibaldi.

Trois points sont importants quand on s'intéresse à cette œuvre, trois points qui sont comme les dénominateurs communs de ce projet :

- l'abandon du cinéma et le choix de la télévision ;
- l'aspect pédagogique du projet ;
- l'écriture de l'histoire.

Delphine ROBIC-DIAZ, Université Paris III, « La guerre d'Indochine dans le cinéma français », sous la direction de Monsieur Francis Ramirez

La guerre d'Indochine n'est un sujet véritablement assumé par le cinéma français que dans les limites de sa maigre production de films de guerre. Seuls quelques réalisateurs semblent vouloir s'attaquer à la représentation de ce qui reste la première défaite d'une puissance coloniale face à un peuple colonisé. Le corpus consacré au conflit va donc se partager inégalement entre des films de spécialiste, principalement tournés par d'anciens combattants membres du Service Cinématographique des Armées, tels Pierre Schoendoerffer et Claude Bernard-Aubert, et un ensemble disparate de films de tous genres, signés par les principaux réalisateurs, scénaristes et producteurs de plus d'un demi-siècle de cinéma français, tels François Truffaut, Louis Malle, Maurice Piallat, Marcel Carné, Claude Lelouch, Claude Miller, Claude Chabrol, Gérard Oury, Georges Lautner, Gérard Corbiau, Raul Ruiz, etc.

Ce dernier groupe de films se contente d'évoquer le sujet sans jamais le traiter à l'écran, comme s'il s'agissait d'un tabou atteint par un syndrome du refoulé cinématographique, jamais clairement dit mais impossible à taire complètement. La guerre d'Indochine devient dès lors un fantôme hantant le cinéma français, péniblement exorcisé par de rares films davantage marqués par le traumatisme de souvenirs personnels que par une ambition mémorielle collective.

Trou de mémoire cinématographique, elle devient l'objet d'une mythification héritée du cinéma colonial d'une part et produite par les représentations de conflits corollaires comme la guerre d'Algérie ou la guerre du Vietnam d'autre part, le tout sédimenté par des décennies de mauvaise conscience et de honte laissant l'espace libre pour une reconstruction

fantasmée et une reconstitution imaginaire des événements et de leur impact métropolitain.

Pour paraphraser le titre d'un ouvrage de Paul Ricœur, la représentation de la guerre d'Indochine dans le cinéma français est sans doute exemplaire d'un lien possible entre l'Histoire et la Mémoire *via* l'Oubli.

Violette ROUCHY, École des chartes, Université Paris III, « La Reine Margot de Patrice Chéreau. Genèse et réalisation d'un film historique », sous la direction de Michel Marie

Les études cinématographiques recourent rarement aux documents d'archives, malgré la richesse des fonds disponibles, sur film et sur support papier. A l'inverse, nombre d'historiens continuent de considérer le cinéma comme une source de connaissance du passé, sinon comme un simple divertissement... Récemment, plusieurs ouvrages ont toutefois été publiés grâce à l'accès aux archives, témoin le travail d'Olivier Curchod sur *La Règle du jeu* ou d'Alison Castle sur l'œuvre de Kubrick. La question des genèses cinématographiques semble également passionner le public, de l'amateur au chercheur.

C'est dans ce contexte qu'est née l'idée de retracer l'histoire de *La Reine Margot* à travers le prisme de l'archive, dans le cadre d'une thèse d'École des chartes. Patrice Chéreau a déposé en 1996 à la Bibliothèque du Film des documents issus de son activité cinématographique : ils couvrent 20 ans de sa carrière de réalisateur, de *La Chair de l'orchidée* (1974) à *La Reine Margot* (1994). Ce dernier film constitue la pièce maîtresse du fonds. Par leur richesse et leur variété (scénarios manuscrits, contrats de production, devis, plans de décors, photographies de repérages...), les archives de Chéreau permettent de reconstituer de manière très détaillée la genèse du film, depuis l'écriture du scénario jusqu'à la sortie en salles, en France et à l'étranger.

Confrontés à des témoignages inédits recueillis auprès d'anciens collaborateurs de Patrice Chéreau (*storyboarder*, directeur de la photographie, chef costumier, monteur, producteur exécutif...), les papiers du réalisateur offrent une possible relecture de l'aventure, trop souvent classée dans la catégorie de la « grosse production », quand bien des nuances peuvent être apportées à cette qualification. L'étude permet également de combler une lacune historiographique importante : l'appréhension de Patrice Chéreau non plus seulement comme metteur en scène de théâtre, mais comme cinéaste à part entière, et la découverte de ses méthodes de création, notamment en matière scénaristique. Enfin, pour dépasser le cadre de la monographie d'œuvre, l'exploitation des archives invite à réfléchir au genre même de *La Reine Margot*, présenté par son auteur comme l'antithèse du film historique : il faut alors s'interroger sur la possibilité d'un renouveau de la représentation de l'Histoire au cinéma.

5^e CONGRÈS DE L'AFECCA V (2006)
APPEL À COMMUNICATIONS
« Penser la création audiovisuelle – cinéma, télévision, multimédia »
Université d'Aix-en-Provence
14, 15 et 16 septembre 2006

Traditionnellement, la création suppose à la fois l'autonomie d'un artiste et l'élévation de l'objet créé à la dignité d'œuvre. Or, le XX^e siècle, et en particulier les années soixante, ont mis à mal ces présupposés en proclamant la mort de l'auteur et en substituant au mythe romantique de la Création l'idéal démocratique d'une production artistique collective. En devenant accessible à chacun, notamment grâce aux développements des dernières technologies de l'image et du son, l'idée même de création a changé, de même que les formes audiovisuelles qu'elle engendre. Parallèlement, depuis l'industrialisation du cinéma, l'économie du secteur audiovisuel délimite et redéfinit peu à peu le cadre d'in(ter)vention des créateurs : sérialisation de la production, poids des diffuseurs sur le financement des films et des programmes, stratégies des producteurs et des entreprises de l'audiovisuel, dispositifs de mesure d'audience, sont autant de contraintes qui interfèrent aujourd'hui avec la production des œuvres. Face à une telle dynamique, quelle place reste-t-il pour le concept de création audiovisuelle ? Est-il périmé ? Faut-il le reformuler ou le réinterpréter ? Comment le penser ?

Le prochain congrès de l'Afeccav projette de répondre à cet ensemble de questions, en confrontant les approches esthétiques, historiques, sémiologiques, sociologiques, économiques et politiques, à partir des entrées suivantes.

1. La fabrication de l'objet ou de l'œuvre

- L'œuvre comme résultat d'une manière de faire, dans ses rapports à la technique et/ou à l'artisanat (la création comme faire, comme geste, comme technique, comme acte...). Y a-t-il, par exemple, des limites au modèle artisanal appliqué à l'audiovisuel ?
- Les outils de la fabrication et les lieux de la création (écoles de cinéma et d'écritures audiovisuelles, place du cinéma et de la vidéo dans les musées...).

2. Libertés et contraintes de la création

- Les conditions sociales, politiques, idéologiques de cette fabrication : la création face aux contraintes institutionnelles, variables selon les pays, les continents et les époques. Qu'en est-il, par exemple, des possibilités de création à l'heure de la sérialisation et de la globalisation ? Quelle interaction entre création et formatage ?
- La résistance face aux pouvoirs et aux formes instituées, et les différentes voies de l'expérimentation (cinéma d'avant-garde, art vidéo, vidéo-danse, cinéma expérimental...).

3. L'ancien et le nouveau : quelle place pour l'invention ?

- Confronter la création aux notions de nouveauté et de modernité, en termes, notamment, de représentation du monde et de rapports historiques aux œuvres antérieures.
- La création face à l'hybridation des formes et des supports technologiques (voir les rapports ténus que cinéma et vidéo entretiennent avec les arts plastiques et contemporains ; ou encore les apports de la vidéo puis de la numérisation de l'image au cinéma et à la télévision ; enfin, les échanges entre cinéma et jeux vidéo.)
- Les rapports ambigus entre innovation technologique et invention formelle : les dernières technologies s'accompagnent-elles nécessairement d'un renouvellement des

modes de représentation classiques ? Que penser, en revanche, de la persistance des moyens techniques dits obsolètes (filimage en Super 8 par exemple) ?

- La reconnaissance de la nouveauté : quel public pour quelle création audiovisuelle ? quel statut (juridique, culturel, politique...) pour reconnaître la personnalité ou la singularité de l'objet créé, en particulier à l'ère des images et sons en ligne. Quelle archive de la création audiovisuelle ? De quel crédit artistique, social, culturel, disposent les différentes formes de création audiovisuelle ?

4. Méthodes de création, outils d'analyse

- Penser, (re)penser la notion de création, c'est, enfin, ouvrir une réflexion transversale sur les manières non seulement de faire, mais aussi d'appréhender aujourd'hui les œuvres, quelles soient issues du patrimoine cinématographique et télévisuel classique (cinéma de fiction, documentaire, dramatiques, téléfilms...) ou de plus radicales propositions filmiques et dispositifs télévisuels. Seront donc également prises en compte les propositions méthodologiques qui renouvellent les façons plurielles de voir les objets audiovisuels, puisque la création est aussi une question de regard.

Les propositions de communications doivent parvenir au secrétariat du colloque avant le 1^{er} avril 2006 à Aurore Renaut (arenaut@up.univ-mrs.fr) et/ou par voie postale :

Université de Provence
Département Arts du Spectacle
Aurore Renaut ~ Congrès Afecav
29, avenue Robert Schuman
13621 Aix-en-Provence cedex 1

Comité scientifique
Emmanuelle André, François Jost, Jean-Luc Lioult, Guillaume Soulez

**Thèses et Habilitations à diriger les recherches
soutenues en cinéma et audiovisuel en 2005**

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

ADOUM Fatima, « L'Avance sur recettes : évaluation d'une politique de soutien au cinéma français (1959-1990) », Jean A. Gili, Université Paris I.

AHN Hyeon-joo, « La figuration du ciel dans les films d'Eisenstein », Jacques Aumont, Université Paris III.

BOSSU Laurent, « Passages de la musique dans le cinéma de fiction contemporain : nouvelles fonctions, nouvelles formes », Jean Gili, Nicole Brenez, Université Paris I.

BOUTON Laurence, « Les deux frères ; les avatars d'un conte dans le cinéma américain des années cinquante », Bernadette Bricout, Université Paris VII.

CARRE Valérie, « La quête anthropologique de Werner Herzog », Christine Maillard et Rolf G. Renner, Université Strasbourg II.

COSTANTINI-CORNEDE Anne-Marie, « Shakespeare à l'écran : esthétiques de la représentation dans les adaptations des pièces au cinéma dans les années 1980 et 1990 », François Laroque, Université Paris III.

CREPIN-ETAIX Odile, « Le clown cinématographique, des origines à Jerry Lewis et Pierre Etaix », Claudine Eizykman, Université Paris VIII.

DECOTTIGNIES Isabelle, « La mort dans le film noir classique hollywoodien (1940-1960) », Reynold Humphries, Université Lille III.

DEMOULIN Anne, « Trajectoires de Fritz Lang, de Babelsberg à Hollywood », Jean-Pierre Esquenazi, Université Lyon III.

ESCANDE-GAUQUIE Pauline, « Pour une sémiologie du cinéma : aspects théoriques et méthodologiques. Analyse de films français contemporains », Anne-Marie Houdebine, Université Paris V.

GIRARDI Bertrand, « L'imaginaire lumineux, un corps de l'image entre fiction et documentaire : le style Kubrick », Martine Joly, Université Bordeaux III.

HIRANO Dai, « Étude filmique des gestes de fabrication en ateliers de chapellerie (Japon et France). Stratégies de mise en scène », Claudine de France, Université Paris X.

IMBERT Henri-François, « Samba Félix N'Diaye, cinéaste documentariste africain », Serge Le Péron, Université Paris VIII.

KAISER-GUERIN Claire, « L'identité du sujet et ses représentations dans l'œuvre cinématographique de Rainer Werner Fassbinder », M. Combes, Université Toulouse-le Mirail.

KIM Hye-shin, « La poéticité cinématographique et l'acte de création. À partir de *Mauvais Sang* de Léos Carax et d'Arthur Rimbaud », Jacques Aumont, Université Paris III.

KORBON Nastia, « L'Évangile à l'écran des origines à nos jours » Jean Gili, Université Paris I.

MOINE Caroline, « Le cinéma en RDA, entre autarcie culturelle et dialogue international, 1949-1990. Une histoire du festival international de Leipzig », Robert Frank et Bastien François, Université Paris I.

LAYERLE Sébastien, « Le cinéma à l'épreuve de l'événement, mémoires croisées de quelques pratiques militantes en Mai 68 », Jean-Pierre Bertin-Maghit, Université Paris III.

LE PAJOLEC Sébastien, « Tous les garçons et les filles de leur âge. Jeunesse et cinéma en France (1953-1975) », Myriam Tsikounas, Université Paris I.

MACHADO Ferreira Elisabeth, « L'intime quotidien à la télévision: forme et territoire », François Jost, Université Paris III.

MICHAU Nadine, « Soins esthétiques du visage : une enquête filmique en milieu professionnel », Claudine de France, Université Paris X.

QUENAULT Grégoire, « Reconsidérations de l'histoire de l'art vidéo à partir de ses débuts méconnus en France entre 1957 et 1974 », Claudine Eizykman, Université Paris VIII.

ROCHE David, « L'imagination malsaine et ses ambiguïtés : étude d'une esthétique contemporaine dans le cinéma et la littérature de l'Amérique du Nord (Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch) », Annick Duperray, Université Aix-Marseille.

ROMERO Karina, « La vulgarisation scientifique auprès du jeune public scientifique à la télévision publique française et mexicaine », François Jost, Université Paris III.

RONGIER Sébastien, « La Modernité ironique. Une pensée critique de l'image », Marc Jimenez, Université Paris I.

SZLAGOR Dagmara, « Le regard sur soi et sur l'autre dans le cinéma de Krzysztof Kieslowski, artiste complet », Etienne Ithurria, Université Toulouse-le-Mirail.

SCEMAMA Céline, « Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art », Dominique Chateau, Paris I.

STEINLE Matthias, « Regards croisés entre les deux Allemagnes dans le film documentaire », Gilbert Merlio et Heinz-B. Heller, co-tutelle : Université Paris IV et Université de Marburg.

STEINLEIN Almut, « Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague », Michel Marie, co-tutelle : Université Paris III et Université de Regensburg.

STROHM Claire, « La France et le cinéma américain (1945-1960) », Jacques Portes, Université Paris VIII.

TOULZA Pierre Olivier, « La question de la transmission dans les films de Clint Eastwood », Michel Marie, Université Paris III.

TURQUETY Benoît, « Huillet et Straub, "objectivistes" en cinéma », Guy Fihman, Université Paris VIII.

VINET Romaric, « La ville américaine vue par les cinéastes européens exilés (1960-1980) »,

Jean Gili, Christian Viviani, Université Paris I.

ZABUNYAN Dork, « Voir, parler, penser au cinéma. *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps* de Gilles Deleuze », Jacques Aumont, E.H.E.S.S.

Habilitations à diriger des recherches

BARNIER Martin, « Pour une histoire des sons accompagnant les films: ambiances et accompagnements sonores des projections cinématographiques avant 1914 », Jacques Gerstenkorn, Université Lumière-Lyon II.

GIUSY Pisano « Questions d'histoire et esthétique du cinéma : images et sons du passé, images et sons du présent », Reynold Humphries, Université Lille III.

Additifs 2004

Doctorats

BERTRAND Jean-Michel, « 2001, *L'Odyssée de l'espace* : puissance de l'énigme », Daniel Raichvarg, Université de Bourgogne.

CHEVILLARD Anne, « La fabrication d'une image de star hollywoodienne à l'âge d'or du système des studios (1927-1960) », Dominique Château, Université Paris I.

CREMONA Lætitia, « Cinéma et histoire en Irlande de 1916 à 2000 », Jean-Loup Bourget Université Paris III.

LARDY Caroline, « Travail et vie monastique : enquête filmique dans un Carmel de France », Annie Comolli, Université Paris X.

PARZYSZ Elisabeth, « La production du sens dans quatre films de Joseph Losey, *Eva* (1962), *The Servant* (1963), *Accident* (1967), *The Go-Between* (1970) », Jean-Loup Bourget Université Paris III (11^e section).

RICCIARELLI Cecilia, « Le Cinéma cubain après la révolution », Michel Marie, Université Paris III.

SILL Bärbel, « Le star system, du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80 », Jean-Loup Bourget, Université Paris III.

Habilitation à diriger les recherches

DUCHET Chantal, « L'image et ses applications industrielles, histoire d'une appropriation », Roger Odin, Université Paris III.

Études cinématographiques : Thèses soutenues et emplois publiés (1996-2006)

Année	Nombre de thèses soutenues	Postes ouverts au recrutement	
		MCF	PR
1996	27	NC	NC
1997	21	NC	NC
1998	21	NC	NC
1999	24	8	2
2000	17	5	2
2001	15	8*	4
2002	15	10	4
2003	19	6	6
2004	22	9	1
2005	28	7	2
2006	NC	6	7
Total	209	59	28
Moyenne annuelle	20,9	7,37	3,5

* dont trois postes à recrutement particulier (titularisation des assistants)

NC = non connu

Les postes ouverts au recrutement ne sont pas obligatoirement pourvus et peuvent donc être republiés l'année suivante.

Le tableau ne reprend que les thèses et postes clairement identifiés aux études cinématographiques (histoire du cinéma y compris précinéma), esthétique, analyse, réalisation, économie, techniques documentaires spécifiques). N'y figurent donc pas les travaux et emplois relatifs à l'anthropologie filmique, la photographie, la télévision ou les images numériques.

Les thèses de cinéma sont principalement identifiées dans la 18^e section du CNU (arts du spectacle, études cinématographiques) et, plus marginalement, dans la 9^e (langue et littérature françaises), la 10^e (littératures comparées), la 22^e (histoire contemporaine, histoire de l'art) et la 71^e (sciences de l'information et de la communication), ainsi que dans les sections de langues et civilisations étrangères.

Dans les faits, on constate que les postes spécifiquement identifiés en cinéma tendent à se raréfier hors de la 18^e section. Pour 2006, on n'en trouve plus qu'un (MCF) en 9^e section (« Littérature et cinéma », Paris IV), un (PR) en 11^e section (« Anglais et cinéma », Paris X) et un (PR) en 71^e section (« Économie du cinéma et de l'audiovisuel », Paris III).

Si elle devait se confirmer, l'inversion notable du rapport entre les postes de MCF et de PR ouverts au concours en 2006 par comparaison avec les années précédentes signale une tendance inquiétante : l'augmentation du nombre des emplois de professeurs répond en effet souvent non à des créations, mais à l'admission à la retraite de la première génération des enseignants-chercheurs en cinéma. Ils sont évidemment remplacés par des maîtres de conférences habilités qui libèrent corollairement leurs propres postes. Il demeure que les créations véritables de postes sont en nombre très limité et que les recrutements des nouveaux maîtres de conférences se font dans une très large mesure sur des emplois vacants plutôt que sur des emplois créés.

On se souviendra enfin, en analysant le tableau qui précède, que, pour les huit dernières années connues, 59 postes de maîtres de conférences ont été ouverts au recrutement, pour 161 thèses soutenues dans le même nombre d'années précédentes. C'est plus du tiers. Cela signifie aussi que près de deux docteurs en cinéma sur trois n'obtiendront jamais le poste en université qui, pour beaucoup, justifiait la poursuite de leurs études jusqu'à ce stade.

Jean-Pierre Berthomé
Professeur, Université Rennes II

Nominations : recrutement et mutation (juin 2004)

Professeur

Université Paris 3

THOMAS François, mutation Université Rennes 2 – études cinématographiques.

Maître de conférences

Université de Metz

GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, (thèse « Enjeux et stratégies de la politique de soutien au cinéma français. Un exemple : la Nouvelle Vague. Économie politique et symboles », Université Toulouse II, 2000), mobilité du CNRS – études cinématographiques.

Appel à communications

« James Bond (2)007. Histoire culturelle et enjeux esthétiques d'une saga populaire ».
Colloque international organisé par la BNF et le CEEA à Paris les 16, 17 et 18 janvier 2007.

Ian Lancaster Fleming, le créateur littéraire de James Bond, est né en 1908 : champion d'athlétisme, journaliste, banquier, agent de change, agent secret pendant la seconde guerre mondiale, éditeur ; ce n'est qu'en 1952 qu'il inventa son héros « James Bond », lui consacrant 14 recueils. Si l'auteur est décédé en 1964, à l'âge de 56 ans, son personnage lui survit aujourd'hui dans l'édition avec de « Nouvelles aventures de James Bond » écrites successivement par Kingsley Amis, John Gardner et Raymond Benson, mais surtout sur grand écran avec 20 films et bientôt 21. En 1965, au moment où le cinéma en fit un phénomène de société, paraissait en Italie le livre pionnier *Il caso Bond*, sous la direction d'Oreste del Buono et Umberto Eco, (Milan, Bompiani, coll. « cose d'oggi », 37). Dans cet ouvrage, Umberto Eco décryptait les structures narratives des romans de Fleming. En 1980, au Danemark, Gérard Lehman montra la filiation de James Bond avec la littérature héroïque antique et médiévale (James Bond : héros mythique, Presses Universitaires d'Odense).

Depuis, en dépit de quelques études principalement anglo-saxonnes, le James Bond littéraire ne semble pas avoir reçu une attention scientifique à sa mesure. Quant au James Bond cinématographique, bien qu'il constitue depuis 43 ans la plus longue série en continu de toute l'histoire du 7^e art, et qu'il ait survécu à la fin de la guerre froide, il ne représente pas vraiment, en France du moins, un objet d'étude légitime. Pourtant, de 1962 - date de sortie de *Dr No* - à *Casino Royale* bientôt, on peut émettre l'hypothèse que ces films (et avant eux les romans) sont d'excellents témoins de l'histoire culturelle de nos sociétés et de leurs évolutions et qu'ils possèdent une singularité esthétique qui mérite d'être réévaluée. Si James Bond appartient à l'histoire contemporaine et aux formes populaires qu'elle a engendrées, une part de cette histoire en retour lui appartient.

Dans le sillage immédiat de la sortie française de *Casino Royale* (prévue pour le 17 novembre 2006), ce colloque se proposera donc de se pencher sérieusement sur le cas James Bond. Toutes les approches méthodologiques sans exclusive seront examinées par les organisateurs du colloque dans une volonté de favoriser l'interdisciplinarité. Trois axes d'études seront néanmoins plus particulièrement privilégiés :

1. La recontextualisation historique, politique et scientifique des romans et des films pour dégager les interactions qui se tissent entre les œuvres et l'époque de leur émergence.

2. Les questionnements sur la notion de « forme populaire » et ses avatars à travers la saga James Bond.
3. Les approches socio-anthropologiques de l'univers « Bondien ».

Ce colloque recevra le soutien de différentes institutions et partenaires, publics ou privés. Parmi eux, outre la Bibliothèque nationale de France (BNF), fortement impliquée dans le projet, et le Conservatoire européen d'écriture audiovisuelle (CEEA) qui ouvrira pour la première fois ses portes à une manifestation de cette envergure, figurent le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines et l'EA 3458 « Représentation. Recherches théâtrales et cinématographiques » de l'université de Paris X-Nanterre.

Parallèlement au colloque, une exposition et une programmation de films (sous réserve) auront lieu dans les espaces de la BNF.

Envoi de la proposition de communication : Les propositions de communication comportant un titre et un abstract d'une vingtaine de lignes (250 mots) exposant le projet d'étude sont à adresser aux organisateurs (de préférence par courrier électronique, format RTF) au plus tard le 15 mars 2006 :

- Françoise Hache-Bissette (Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines) : francoise.hache-bissette@chcec.uvsq.fr
- Fabien Bouilly (Université de Paris X-Nanterre, département des arts du spectacle) : fabien.bouilly@wanadoo.fr
- Vincent Chenille (Bibliothèque nationale de France) : vincent.chenille@bnf.fr

Appel à communications

11^e colloque international de la SERCIA

L'Europe vue d'Hollywood et l'Amérique au miroir du cinéma européen
28-29-30 Septembre 2005, Université de Bologne (Italie)

La SERCIA est une association loi 1901 qui a été fondée le 1^{er} Octobre 1993, à l'intérieur de la SAES (Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur). Elle a pour but la réunion de chercheurs (enseignants et étudiants) et la promotion de la recherche et de la publication dans le domaine du cinéma anglophone. La SERCIA a déjà organisé des colloques internationaux sur des thèmes variés, dans les universités françaises de Toulouse, Besançon, Amiens, Bordeaux IV, Paris X et Montpellier mais aussi dans d'autres pays européens, à University College, Londres et au Centre de linguistique et de Sémiotique de l'Université d'Urbino, et accueille chaque année des personnalités étrangères.

Le thème du colloque de Bologne a été adopté lors de l'Assemblée générale de la SERCIA du 23 septembre 2005.

Depuis les origines, le cinéma hollywoodien a montré ses propres versions de l'Europe, soit dans des superproductions historiques, soit en prenant son inspiration dans la littérature européenne (Dickens et Dumas en particulier). Cette approche a subi une évolution au XX^e siècle, en fonction du contexte idéologique et de la politique adoptée par les Etats-Unis vis à vis du vieux continent. Le genre adopté constitue un autre paramètre. Les films d'horreur des années trente ont pour décor l'Europe et ses « malédictions ». Dracula vient des Carpates et la tanière de la créature de Frankenstein se situe dans les Alpes autrichiennes. Parmi les films produits par Val Lewton dans les années quarante, l'héroïne de *La Féline* de Tourneur

est originaire de Yougoslavie.

Alors que les nombreuses visions hollywoodiennes de l'Europe ont été et sont toujours conditionnées par la politique étrangère américaine du moment, les événements du passé devraient être lus à travers le filtre du présent (*Sergeant York*). De la même manière, des événements présentés de manière très générale, peuvent faire allusion à un contexte contemporain connu de tous (*Blockade*).

L'Europe a exercé son influence dans d'autres domaines. Le cinéma de la Nouvelle Vague a été accueilli avec enthousiasme par bon nombre de réalisateurs américains, qui, à leur manière, ont tenté de tirer parti de cette importante expérience (*Bonnie and Clyde*). Dans un sens, on peut dire qu'Hollywood, bien que respectant des modalités liées au système et reflétant un certain état d'esprit, a prolongé une tradition culturelle fondée sur l'opposition entre l'Amérique, « jeune et innocente », et l'Europe, « vieux continent » sophistiqué, dichotomie que l'on peut trouver chez des écrivains comme Hawthorne, Twain et James.

Le regard inverse posé par le cinéma Européen sur l'Amérique sera également pris en compte. L'Europe a observé les États-Unis avec ou sans préjugés, mais toujours de son point de vue de « vieux monde », tentant de capter ce qui fait du pays outre-Atlantique, pour le meilleur et pour le pire, un espace unique, et de comparer des cultures trop souvent différentes. De Michelangelo Antonioni à Wim Wenders, de nombreux grands cinéastes européens ont proposé une vision des États-Unis qui recouvre (ou dévoile) diverses métaphores de la civilisation. L'étude d'une telle relation peut révéler des liens difficiles à comprendre en dehors du champ de l'imaginaire et peut projeter une lumière nouvelle sur deux cultures que l'on a généralement tendance à penser (et qui se pensent) comme définitivement identifiées.

Quelques suggestions :

- le vieux continent comme lieu du formalisme et des préjugés ;
- la *Génération perdue* : objet biographique, films issus des œuvres de fiction ;
- la découverte de l'Europe par l'américain moyen : le film de guerre ;
- la grande tradition européenne du récit et sa traduction hollywoodienne ;
- les modes de production américains et européens : des différences radicales ;
- le mythe du bon sauvage revisité : l'Italie vue par les États-Unis ;
- l'Amérique, berceau de la démocratie, l'Europe comme refuge de l'aristocratie ;
- le cinéma américain et l'immigration européenne (italienne, irlandaise, juive, etc.) : stéréotypes ethniques ;
- l'Europe comme un *locus* exotique où tout se passe différemment ;
- les *remakes* hollywoodiens de films européens : transposition interculturelle ou ajustement au marché ?
- l'acteur dans le cinéma européen et hollywoodien : un jeu contrasté ;
- le cinéma européen et les genres hollywoodiens (Korda, le studio Hammer, etc) ;
- réalisateurs et comédiens entre deux cultures (Tourneur, Wilder, Lang, Siodmak, Losey, Kubrick, Richardson, Kusturica, Marlène Dietrich, Vivien Leigh, James Mason, Stewart Granger etc.) ;
- les films hollywoodiens produits en Europe (modes de production, approches esthétiques)
- réception: films, comédiens, réalisateurs appréciés par le public européen (Woody Allen, Jerry Lewis).

Les communications peuvent être faites en anglais ou en français. Propositions (titre et résumé de 600 mots maximum) à envoyer avant le 1^{er} avril 2006 à Franco La Polla (lapolla@muspe.unibo.it) et Gilles Menegaldo (gilles.menegaldo@univ-poitiers.fr).

Lieu du colloque : université de Bologne, Dipartimento di Musica e Spettacolo, via F. Guerrazzi, 2040124 Bologne, Italie.

Appels à communications

Le premier colloque PEC (Popular European Cinema) a eu lieu en 1989 à l'Université de Warwick (Grande-Bretagne) et posait les repères de ce nouveau champ d'études ; il a donné lieu à publication (*Popular European Cinema*, ed. Richard Dyer et Ginette Vincendeau, Londres, Routledge, 1992)

Le PEC 2 a eu lieu en Finlande à Punkaharju en 1996, sur le thème : « Sexe et comédie »

Le PEC 3 a eu lieu à Warwick en 1999 sur le thème : « The Spectacular »

Le PEC 4 a eu lieu à Stockholm en 2003 sur le thème : « Methods and Stars » (publication en cours).

Le PEC 5 aura lieu à Paris les 25, 26 et 27 juin 2007, sur le thème « Le film policier et criminel ».

Comme les précédents, il vise à construire les cinémas populaires européens comme objet d'études à part entière, alors que la tradition académique a plutôt mis l'accent sur le cinéma européen comme un cinéma d'art ou d'auteur, par opposition au cinéma populaire hollywoodien. Cette opposition construite par la cinéphilie, a rendu invisible le cinéma de genre européen, et en particulier le film policier, qui continue à être identifié à Hollywood, au point qu'il est difficile de trouver (sauf pour la France) des références aux diverses formes européennes de ce genre dans la plupart des encyclopédies et des dictionnaires.

L'objet de ce colloque pourrait être de donner une visibilité à un genre pratiqué par tous les pays européens mais qui n'a pas encore été étudié en tant que tel par la littérature critique et universitaire.

Nous vous invitons donc à proposer des contributions destinées à :

- explorer les diverses variantes du film criminel et policier en Europe, selon les pays et les époques ;
- analyser les formes narratives spécifiques qu'a pris ce genre, et ses liens avec la littérature policière populaire ;
- examiner les enjeux culturels et idéologiques de ce genre, en termes de représentation et de réception (classe, « race », etc...) ;
- interroger la dimension sexuée d'un genre traditionnellement masculin ;
- étudier les figures d'acteur/actrice et de star associées à ce genre ;
- observer les influences et les transferts culturels entre les divers avatars du genre en Europe et ainsi que par rapport au modèle hollywoodien ;
- mettre à jour le jeu des hybridations avec les autres genres ;
- évaluer les enjeux économiques de ce genre ;
- apprécier le développement contemporain des séries policières par les télévisions européennes.

Nous privilégierons les contributions qui porteront effectivement sur les dimensions populaires du film policier et criminel.

Merci d'adresser avant le 1^{er} juin 2006 une proposition en 15 lignes (150 mots) accompagnée d'une biographie ainsi que d'une filmo-bibliographie de 10 lignes maximum aux organisatrices

Raphaëlle Moine (Professeure à l'Université Paris X-Nanterre): raphaelle.moine@noos.fr

Brigitte Rollet (Maîtresse de conférences à l'University of London Institute in Paris): B.Rollet@ulip.lon.ac.uk

Geneviève Sellier (Professeure à l'Université de Caen): sellier.g@wanadoo.fr

Droits d'inscription au colloque

Inscription simple : enseignants-chercheurs : 50 euros ; étudiants, doctorants : 25 euros.

Inscription (2 repas) : enseignants-chercheurs : 100 euros ; étudiants, doctorants : 50 euros.

Un site Internet est consultable dès janvier 2006 à l'adresse : www.pec5.info

Appel à communications

Dans le cadre du congrès de l'**Association française de sociologie**, qui se tiendra à Bordeaux, du 5 au 8 septembre 2006, le **réseau médias** organise une session consacrée au thème de l'**espace public des émotions**.

Il serait souhaitable que les personnes intéressées par la participation comme intervenants fassent parvenir **avant fin mars 2006** un résumé d'une page de leur contribution (2000 signes maximum).

La télévision a donné depuis une vingtaine d'années une large place à l'expression publique des émotions. Et, ce qui est apparu comme un triomphe de l'émotion ou des émotions s'est accompagné de violentes critiques. Celles-ci se sont focalisées récemment sur les *reality shows* de la télévision, mais le phénomène a des racines plus profondes, plus larges et surtout plus anciennes. Tous les médias en effet ont largement utilisé les puissants ressorts de l'émotion. La presse écrite en particulier s'est développée au delà des cercles restreints de l'élite intellectuelle et politique en faisant largement appel au sensationnalisme des faits divers et des événements dramatiques, guerres, scandales ou révélations. Le cinéma avec l'image et le phénomène de la starisation des acteurs invente d'autres appels à l'émotion publique. La radio se révèle être le média clef pour autoriser la confiance publique dans l'anonymat, voire la thérapie médiatique.

Au-delà du monde du divertissement, le phénomène de la publicisation des émotions touche les apparitions publiques des personnalités les plus diverses : il est présent dans la communication politique. Il concerne les formes les plus variées de l'identité sociale, les appartenances de classes et de « genre » (*gender*) qu'il bouscule. En même temps, les sciences sociales, la philosophie, les sciences cognitives se sont réemparées de l'objet « émotion » qu'elles prennent au sérieux et n'opposent plus simplement à la « raison », dans une tradition philosophique ancienne.

La session « médias » de l'AFS se focalisera sur la question du moment où l'émotion se fait largement publique, c'est-à-dire, pour l'essentiel, dans l'espace médiatique mais sans oublier les lieux où l'expression publique de l'émotion peut être encouragée (lieux de culte, d'éducation, de loisir). Elle se demandera de quelle nature est le lien si intriqué entre médias et émotions. Qu'est-ce qui en facilite les expressions publiques, que ce soit du côté de l'offre (médias, genres et formats nouveaux) ou de la demande (plaisir, besoin d'expression qui ne trouve à se satisfaire que là où il était jadis réprimé, sentiment d'impuissance qui fait des médias un dernier recours, développement d'une culture expressive, etc.) ? Quelles sont les formes et les règles d'expression de l'émotion ? L'expression de l'émotion a-t-elle des fonctions sociales explicites (thérapeutiques) ou latentes (expression de l'identité sociale, mise en valeur de la position victimaire) ? Dans nos sociétés médiatisées et médiatiques, assiste-t-on finalement, à la victoire de l'émotion contre la raison ?

Renseignements complémentaires : www.afs-socio.fr/index-congres.htm

Appel à communications

In October 2006, The Huston School of Film & Digital Media at the National University of Ireland, Galway will host a two day centenary conference on the films of John Huston (1906-1987).

Submissions are invited for papers (25 mins in duration) dealing with the life and work of this most versatile and charismatic of American directors. It is intended that the proceedings from the conference will be published.

Topics for consideration might include : Huston as actor ; as writer ; as auteur ; as personality ; approaches to genre ; considerations of the many adaptations in his œuvre ; Huston's life and film activities in Ireland ; representations of gender in his work ; Huston's relationship with Hollywood ; his political stances ; thematic studies ; etc.

Please submit a 300 word proposal, stating the topic, aims and scope of the paper along with a brief CV via email to tony.tracy@nuigalway.ie as a MS Word attachment, with the subject-line « Huston conference abstract ».

Parutions récentes

ABEL Richard (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London and New York, 2005.

ADJIMAN Rémi, CAILLER Bruno (dir.), *Une architecture du son* L'Harmattan, Cahiers de Champs Visuels n°1/2, 2005.

ARNAUD Diane, *Le cinéma de Sokourov. Figures d'enfermement*, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2005.

BERNAD DE COURVILLE Florence, *Nietzsche et l'expérience cinématographique, Le savoir désavoué*, L'harmattan, coll. « Ouverture philosophique » 2005.

BERTHIER Nancy, *De la guerre à l'écran Ay Carmela de Carlos Saura*, Presses universitaires du Mirail, 2005 (2^e édition revue et augmentée).

BERTHIER Nancy, GUTIERREZ Tomás, *Alea et la Révolution cubaine*, Editions du Cerf, coll. « 7^{ème} art », 2005.

BERTRAND Jean-Michel, *2001 l'odyssée de l'espace – Puissance de l'énigme*, L'Harmattan, Coll. « Champs Visuels », 2005.

BOYER Martine et BOURDY Pierre, *L'Œuvre de cinéma de Roger Soubie*, Intemporel éditions, Coll. « Stanislas Choko », 2006.

CALCAGNO-TRISTANT Frédérique, *Le film animalier, Rhétoriques d'un genre du film scientifique, 1950-2000*, L'Harmattan, Coll. « Champs Visuels », 2005.

CALVET Yann et DESCHAMPS Youri (dir.), *Eclipses* n° 38, « La voie de Jim Jarmusch », 2006.

CHABROL Marguerite et JARDONNET Evelyne, *Pickpocket de Robert Bresson*, Neuilly, Atlante, 2005.

CHEVALDONNE Yves, *Nouvelles techniques et culture régionale. Les premiers temps du cinéma dans le Vaucluse (1896-1914)*, co-édition L'Harmattan, Presses de l'Université Laval, 2005.

COMOLLI Annie et DE France Claudine (coord. par), *Corps filmé, corps filmant*, Nanterre, coll. « Cinéma et sciences humaines » n° 13, 2005.

CRETON Laurent, PALMER Michael et SARRAZAC Jean-Pierre (dir.) *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.

DÉOTTE Jean-Louis (dir.) *Appareils et formes de la sensibilité*, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2005.

DOUIN Jean-Luc et COUNTRY Daniel, *Histoires de films français. Réalisateur, acteurs, scénaristes*, Bordas, 2005.

GOLIOT-LÉTÉ Anne (coord. par), *Le film architecte*, Cahiers du CIRCAV n°17, L'Harmattan, 2005.

GRIMAUD Emmanuel, *Bollywood film studio*, CNRS Editions, coll. « Monde indien – Sciences sociales. 15^e-20^e siècle », 2003.

JOST François, *Années 70 : la télévision en jeu*, CNRS Editions, 2006.

JOST François, *Comprendre la télévision*, Armand Colin, coll. « 128 », 2006.
(voir aussi JOST François : <http://comprendrelatele.club-blog.fr/>. Des articles déjà publiés sont accessibles sur ce site.)

Les vingt ans de Paris Expérimental, Entretien de Christian LEBRAT, Raphaël BASSAN, Daphné LE SERGENT et Marc SAUTEREAU, *Cahier de Paris Expérimental* n° 20, octobre 2005.

LEBTAHI Yannick, ROUSSEL-GILLET Isabelle, *Pour une méthode d'investigation du cinéma de Laurent Cantet : les déplacés, vertiges de soi*, L'Harmattan, 2005.

MARIE Laurent, *Le cinéma est à nous, Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, L'Harmattan, Coll. « Champs visuels », 2006.

MIGNOT-LEFEBVRE Yvonne, *Communication et autonomie. Audiovisuel, technologies de l'information et changement social*, L'Harmattan, 2005.

PALMER Michael, *Dernières nouvelles d'Amérique. Médias, pouvoirs et langages depuis les États-Unis (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Éditions de l'Amandier, 2006.

ROFFAT Sébastien, *Animation et propagande Les dessins animés pendant la seconde guerre mondiale*, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2005.

SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague – Un cinéma au masculin singulier*, CNRS Editions, 2005.

STARFIELD Penny (dir.) *CinémAction* n° 118, « Masque et lumières », 2006.

WALTER Jacques, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Presses Universitaires de France, 2005.

De l'écran à l'écrit, de l'écrit à l'écran La collection « Cinéphilie » des Éditions de La Transparence

Les Éditions de La Transparence : philosophie et cinéma

Les Éditions de La Transparence sont spécialisées dans deux domaines : la *philosophie* et le *cinéma*. Plus précisément, depuis septembre 2004, nous publions deux séries d'ouvrages philosophiques : des *essais*, d'une part, et des *cours*, d'autre part. La reconnaissance rapide de cette collection philosophique est essentiellement due à la forte réputation de quelques auteurs qui ont encouragé dès l'origine le projet : Françoise Dastur, Rémi Brague, Renaud Barbaras, notamment.

La collection « Cinéphilie »

C'est en avril 2005 que la collection consacrée au cinéma a été lancée : « *Cinéphilie* ». L'idée qui a présidé à sa création n'est pas nouvelle ; elle est même une reprise pure et simple de celle qui gouverne les deux collections prestigieuses du British Film Institute : « BFI Modern Classics » et « BFI Film Classics ». Le concept éditorial qui consiste à consacrer un essai à un film n'est donc pas nouveau, mais nous tentons de l'orienter de telle sorte que chaque volume soit l'occasion d'une réflexion esthétique et philosophique qui déborde le cadre strict d'une analyse de film de type scolaire — ce en quoi « Cinéphilie » se distingue de la collection « Synopsis » (Nathan). Évidemment, cette orientation est plus ou moins suivie par les auteurs, mais elle est chez la plupart une réelle exigence. Les deux volumes de Jean-Christophe Ferrari (sur *Remorques* [Jean Grémillon, 1941] et *Les Amants crucifiés* [Kenji Mizoguchi, 1954]), ainsi que le volume collectif sur *In the Mood for love* (Wong Kar-wai, 2000), sont tout à fait représentatifs de cette exigence : *Remorques* apparaît soudain comme une méditation tragique autant que sublime (en son sens le plus fort et le plus radical) sur notre rapport au cosmos ; *Les Amants crucifiés* éclaire le rapport non dualiste de la morale et de la cruauté ; *In the Mood for Love* est l'épreuve du réel et de l'imaginaire, du fantasme et de la répétition (« Fantasme et Répétition » étant le titre du remarquable chapitre dû à Frédérique Toudoire-Surlapierre, maître de conférences en littérature comparée à l'université de Franche-Comté). Peut-être pourrions-nous reproduire la petite note qui figure au seuil de chaque volume :

Les études cinématographiques se répartissent habituellement en trois catégories : les ouvrages universitaires, les fresques historiques et les interprétations subjectives, souffrant ainsi des travers propres à ces différentes entreprises : raideur universitaire, dilution dans l'anecdotique ou emphase stylistique. Nous sommes convaincus qu'on peut écrire autrement sur le cinéma, convaincus qu'un essai doit être à la fois personnel, analytique et informé.

Cette conviction se double de l'assurance que l'amour du cinéma c'est d'abord l'amour des films, de blocs singuliers et, pour une part — pour une part seulement, mais c'est cette part qui surtout nous importe —, autonomes. Afin d'éviter les écueils idéologiques et les partis pris d'école, nous serons donc attentifs à la spécificité des œuvres, à leur grain, à leur ton propres. Armées de ces deux certitudes, les Éditions de La Transparence proposent aujourd'hui au public une nouvelle collection : « Cinéphilie ».

Cette esquisse de présentation soulève au moins une question (qui interpelle le dirigeant d'une entreprise d'édition) et appelle une objection (qui s'adresse à l'éditeur).

Une question...

La question est la suivante : *Selon quels critères choisissez-vous de commander un texte sur tel film plutôt que sur tel autre ?* Cette question s'adresse, en dépit des apparences, à l'éditeur considéré sous l'angle du dirigeant d'une entreprise qui a besoin de vendre des livres pour en publier de nouveaux. En dépit des apparences : un texte peut être d'une redoutable pertinence intellectuelle, et par conséquent passionner l'éditeur ; mais si cette pertinence porte sur un film inconnu de la plupart, indisponible en DVD, invisible en salle, etc., l'âme (corrompue, c'est bien connu...) du dirigeant d'entreprise se fait rebelle, ou plutôt calculatrice... Plus sérieusement, le choix des films prime sur le choix des textes (lesquels

sont ensuite examinés, discutés, contestés, repris, corrigés, et ainsi de suite, au microscope). Nous voulons dire par là que le secteur du livre de cinéma est une minuscule partie d'un ensemble bien plus vaste mais déjà relativement réduit : les Beaux-Arts. De la sorte, il est vital de sensibiliser le plus de cinéphiles possible et, en même temps — et cette simultanéité est à nos yeux tout aussi essentielle que problématique —, il faut avoir le courage ou l'audace de publier sur des films difficiles d'accès ou peu connus (surtout du jeune public, ce qui est loin d'être négligeable).

Pour répondre donc avec sincérité à la question, nous tentons de publier sur des films qui sont censés intéresser un public impliqué dans l'actualité cinématographique *et* cinéphilique — *Taxi Driver* au moment de la rétrospective Scorsese du Centre Pompidou au début de cette année, *Le Mépris* pour la rétrospective Godard à partir d'avril également au Centre Pompidou —, sans pourtant céder à la tentation de la seule promotion cinématographique. Pour le dire avec simplicité et sans arrogance, nous pensons, comme l'écrivait Serge Daney chroniquant *Les Morfalous* en mars 1984, que le « manque d'ambiguïté total » entre ceux qui sont fascinés par l'affiche et ceux qu'elle dégoûte délimite en fait un territoire au sein duquel un *essai* a sa place. Mais une telle réponse appelle une objection.

... une objection

Et l'objection est la suivante : *À ne point vouloir s'en tenir à l'analyse « scolaire » d'un film, ne court-on pas le risque de prendre le film pour prétexte d'une réflexion qui lui est étrangère — ou qu'il n'a pas voulu susciter ?* Répondre à une telle objection obligerait à développer une philosophie de l'art. Pour en rester au statut (humble) d'éditeur, nous répondrons ceci : un film est une œuvre d'art, au même titre qu'une toile de Bazaine ou une pièce de Racine. Et, précisément à ce titre, il comporte une dimension intrinsèquement *universelle*. Autrement dit, citer Deleuze ou Rousseau à propos d'un film de Wong Kar-wai n'est légitime qu'à partir du moment où l'œuvre cinématographique est comprise sous ce point de vue universel, et à partir du moment où ce point de vue est toujours rapporté à ce qui fait la valeur des auteurs traitant d'esthétique : le rapport *singulier* à l'œuvre. Universalité et singularité sont les exigences élémentaires qui permettent, selon nous, d'offrir aux lecteurs un point de vue subjectif *fondé*.

Naturellement, nous ne voulons pas dire que l'intention pédagogique qui domine certaines collections ou certains livres diminuent l'œuvre étudiée et son auteur ; nous voulons plutôt dire que la valeur d'un livre — aussi contestable soit-il dans sa ligne directrice (et nous ne partageons pas toujours, par exemple, les analyses de Michel Chion à propos de *La Ligne rouge*, et en particulier sur la nature) — se mesure à cette « connivence » (et nous tenons à cette expression, même si elle ne peut à l'évidence être le seul critère de publication d'un texte) qui existe entre l'œuvre et le spectateur. Une connivence est toujours exceptionnelle et, par là, tolère cette liberté (ou audace) d'aller au-delà de ce qui se donne à voir. « Aller au-delà de ce qui se donne à voir », c'est peut-être trop concéder à l'intelligence et à l'intuition (non sensible), mais c'est en même temps se garder de ne pas se laisser aveugler ou subjugué par la sensation. Lorsque nous rencontrons un auteur, nous aimons l'entendre exprimer spontanément cet entrelacs d'intuition et de sensation que nous appellerions volontiers « intelligence perceptive ».

« Du film au livre »

Nous avons tenu, dès l'origine, à ce qu'une collection consacrée au cinéma soit également présente dans les salles. Nous organisons donc régulièrement des projections des films qui ont fait l'objet d'une analyse. À titre d'exemple, La Transparence et la librairie MK2 Livres (dirigée par Pascale Dulon) ont organisé avec succès une signature suivie d'une projection à l'occasion de la parution de *La Ligne rouge* de Michel Chion. Ce genre d'événement, baptisé « Du film au livre », permet à la collection d'être solidement identifiée. Nous espérons à l'avenir organiser avec l'appui d'une salle classée « Art et Essai » un festival qui projeterait les films sur deux ou trois jours. Un livre consacré au cinéma a besoin d'être soutenu par la parole et l'image.

Perspectives (certitudes et incertitudes)

Parmi les *certitudes*... les livres publiés. Nous nous permettons d'en donner la liste (par ordre chronologique de parution) :

- *Dead Man*, par Jonathan Rosenbaum (original : BFI, 2000) ;
- *Le Violent (In a Lonely Place)*, par Dana Polan (original : BFI, 1993) ;
- *In the Mood for Love*, collectif ;
- *Remorques*, par Jean-Christophe Ferrari ;
- *La Ligne rouge (The Thin Red Line)*, par Michel Chion (original : BFI, 2004 ; le texte proposé est le texte français original revu à l'occasion de la publication en France) ;
- *Les Amants crucifiés*, par Jean-Christophe Ferrari ;
- *Taxi Driver*, par Amy Taubin (original : BFI, 2000).

Les livres en voie d'achèvement ou en cours de préparation sont les suivants :

- *Le Feu follet*, par Alain Ferrari ;
- *Le Mépris*, par Marc Cerisuelo ;
- *Mulholland Drive*, collectif ;
- *Les Sept Samourais*, par Clélia Zernik.

Il demeure cependant quelques *incertitudes*... Certaines sont liées à des problèmes d'ordre économique. Par exemple, nous pouvons déplorer de la part de certains distributeurs détenteurs des droits iconographiques d'un film de condamner sans appel un projet de livre en exigeant des sommes absolument déraisonnables contre l'autorisation de reproduire quelques photogrammes. Pour le dire autrement, certains réflexes des responsables de services « marketing » en disent long sur les rapports des différents acteurs du secteur de la « culture ». Il est rare de rencontrer des distributeurs désireux ou soucieux (voire tout simplement intéressés) de voir les films de leurs catalogues faire l'objet d'un essai. Ce désintérêt navrant – combiné aux propositions financières exorbitantes — révèle assez la méconnaissance totale d'un secteur (celui de la « culture », donc) qui devrait reposer sur la coopération.

D'autres incertitudes touchent plus essentiellement à la vie d'une collection qui, si elle n'évolue pas, c'est-à-dire ne remet jamais en cause ses intentions ou orientations, fait toujours appel aux mêmes auteurs, ou privilégie certaines plumes d'une revue plutôt qu'une autre, d'une université plutôt qu'une autre..., tend à vieillir prématurément. Surtout, on ne peut aujourd'hui espérer pérenniser une collection dédiée au cinéma (mais la remarque vaudrait pour beaucoup d'autres disciplines) sans la vendre à l'étranger. Et notre récente visite à la Foire de Londres fut très instructive. Nos amis canadiens, espagnols, danois ou hongrois sont authentiquement fascinés par la cinéphilie française (ou du moins ce qu'il en reste) et recherchent des livres plus généraux que ceux que nous publions actuellement, et en particulier sur les jeunes cinéastes français. De la sorte, nous serons peut-être bientôt contraints de nous tourner vers notre propre ego... et de relâcher un peu notre concentration sur des films uniques. Une double orientation qui sera partiellement suivie puisque nous préparons actuellement deux lourds volumes réunissant d'éminents spécialistes, l'un sur Gus Van Sant, l'autre sur Terrence Malick. Deux cinéastes américains... tant pis pour l'ego !

Dernière incertitude : nous aimerions à l'avenir développer un partenariat régulier avec un distributeur afin de vendre les livres de la collection accompagnés du DVD. Quelques projets sont en discussion. Nous attachons de la valeur à une telle association car elle permettrait de faire connaître autrement des films qui ont du mal à résister sur le seul marché du DVD (dont le *turn-over* est tout simplement effrayant...). Des films difficiles, voire d'avant-garde ou expérimentaux (et le public est plus nombreux qu'on ne le pense en matière de films expérimentaux), pourraient tirer leur épingle du jeu si un spécialiste leur consacrait un essai disponible en librairie.

Manuscrits

Nous sommes en tout cas disposés à recevoir toute proposition de manuscrit, et ceux qui sont déjà rédigés et dactylographiés peuvent être envoyés au siège social de La Transparence. (Aucun manuscrit envoyé par mail ne pourra être considéré, pour des raisons

strictement juridiques.) Étant donnée la structure de La Transparence, nous répondons dans les plus brefs délais et nous recevons avec plaisir sur rendez-vous. Certains projets prennent un peu de temps à mûrir, tout simplement parce qu'ils nous semblent au premier abord un peu trop inédits ou audacieux. Mais nous avons une passion infinie pour le dialogue et nous aimons surtout apprendre auprès de plus savants que nous.

Cyrille Habert
(directeur de la publication)

Les Éditions de La Transparence
8, avenue des Pommerots
78400 Chatou
Tél. : (0)1 39 52 62 74
cyrillehabert@wanadoo.fr
www.latransparence.fr (en cours)

AFECCA V

Association française des enseignants
et des chercheurs en cinéma et audiovisuel

FICHE D'ADHÉSION 2006

Nom

Prénom

Adresse personnelle

Téléphone (s)

E-mail

Université ou établissement de rattachement

Adresse de l'établissement

Nom de l'UFR

Statut / fonction

Domaines de recherche

Section du CNU :

Cotisation

Peuvent adhérer à l'AFECCA V :

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

L'adhésion comprend l'abonnement au bulletin *Écrans et Lucarnes*, l'e-annuaire et une édition papier bisannuelle de l'annuaire (se fera en septembre 2006).

- Membre actif, salarié titulaire : 30 euros ;
- Membre actif, non-titulaire (docteurs, doctorants) : 15 euros ;
- Membre associé (enseignants-chercheurs à l'étranger) : 40 euros ;
- Membre associé (non-titulaires à l'étranger) : 20 euros ;
- Association : 40 euros ;
- Institution : 80 euros ;
- Membre bienfaiteur : 80 euros ou plus.

Merci d'entourer les éléments de votre choix.

Pour les institutions et résidents à l'étranger

Questions à poser à gestion@afeccav.org

RIB (relevé d'identité bancaire)

Code banque 10907

Code guichet 00001

N° de compte 42021090146 clé RIB 65

IBAN FR76 1090 7000 0142 0210 9014 665

Bank Identification Code CCBPFRPPBDX

Chèque à l'ordre de **AFECCA V**, à envoyer avec la fiche, au trésorier :

AFECCA V, B. P. 80033, F-33032 BORDEAUX cedex