

ÉCRANS ET LUCARNES

Sommaire

La vie de l'Association

Éditorial, par François Jost	p. 1
5 ^e Congrès de l'AFECCA V (14-16 septembre 2006) : résumés des communications	p. 2
Bulletin d'adhésion à l'AFECCA V	p. 22
Conseil d'administration et bureau de l'AFECCA V	p. 32

La vie universitaire et la vie de la recherche

Enquête sur les métiers du cinéma et de l'audiovisuel, par Michel Marie	p. 17
Historique des études cinématographiques aux États-Unis : établissements d'enseignement supérieur et universités, par Jonathan Buchsbaum	p. 19
Appels à communication	p. 21
Prochains colloques	p. 27
Parutions récentes	p. 28
La collection « Raccords » des Éditions Rouge Profond	p. 29
Nominations et mutations (juin 2006)	p. 31

Éditorial

Le mot « création », tabou dans les années soixante-dix, qui lui trouvaient une connotation romantique incompatible avec la « mort de l'auteur », est aujourd'hui mis à toutes les sauces, qu'on régule les volumes d'heures de fiction produite en France ou que l'on s'extasie devant les spots mis en ligne par les amateurs sur *You tube*... Et, pourtant, d'un côté comme de l'autre, ces usages peuvent surprendre : un sketch écrit pour le tirage du loto est-il une création française du seul fait qu'il a été produit en France spécialement pour un programme, comme voulait le faire croire TF1, il y a quelques années ? Et quelques vues d'un enfant qui tombe de sa chaise, digne de vidéo-gag, est-il créatif du seul fait d'être diffusé sur le net ? Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il existe un écart considérable entre les usages professionnels du mot « création » et la réflexion des chercheurs en cinéma et audiovisuel. C'est en tout cas la leçon que je retire du dernier congrès de l'AFECCA V, qui s'est tenu à Aix du 14 au 16 septembre dernier, *Penser la création audiovisuelle*.

Deux dangers menacent les créateurs de l'audiovisuel : l'emprise toujours plus forte de la télévision sur le cinéma et l'extension du formatage. Jacques Doillon me confiait récemment qu'il est très difficile de présenter un projet de film à une chaîne sans que celle-ci ne s'interroge en premier lieu sur l'audience qu'il peut espérer. Le débat sur la qualité est derrière nous, seul subsiste celui de la quantité. Et comme tout film ne se « monte » qu'à condition d'avoir la participation d'une chaîne, tout film est aujourd'hui, ou risque d'être, si l'on n'y prend garde, un téléfilm. Quant au formatage, il a remplacé la création des dispositifs : si la télévision des années soixante-dix, notamment grâce à l'INA et quelques-uns de ses producteurs, peut se targuer d'avoir inventé des dispositifs, qui étaient des propositions de forme dans lesquelles pouvaient s'instaurer des commandes, qui laissaient toute sa place à la créativité des auteurs et des réalisateurs, les « formats » d'aujourd'hui sont des moules qui ont pour seule fonction une sérialisation dans laquelle l'auteur n'a plus aucune place.

Curieusement, les professionnels présents n'ont guère manifesté d'inquiétude face à cette situation. Sans doute dominés par l'optimisme nécessaire à la recherche de financement préfèrent-ils imaginer que rien n'a changé et que les « vrais » créateurs s'imposent toujours... Dans ce contexte, il est rassurant de voir que les universitaires se collent au « sale boulot » : *penser* la réalité pour, peut-être, à terme espérer la modifier... À cet égard, ce congrès de l'AFECCA V a joué parfaitement son rôle : la diversité des angles d'attaque du thème de notre colloque, des domaines étudiés, des méthodes déployées a permis d'avancer dans la définition d'un concept par définition instable. Néanmoins, les textes sur la télévision sont encore assez peu nombreux, eu égard aux conditions exceptionnelles de recherche que nous avons en France, grâce à l'Inathèque, et avec la demande sociale.

La diversité des méthodologies mises en œuvre est réjouissante pour une association qui vise à réunir les chercheurs sur le cinéma et l'audiovisuel, d'autant qu'elle ne signifie pas, en l'occurrence, hétérogénéité. Par-delà la multiplicité, on saisit, en effet, une préoccupation commune : resituer les objets audiovisuels dans un contexte plus large, qu'il s'agisse des autres arts, des autres médias ou, en bref, des traditions culturelles.

Si le rassemblement autour d'un thème a semblé réussi, le Conseil d'administration de l'AFECCA V a pensé qu'il pouvait être utile à l'avenir de réunir des chercheurs de façon ponctuelle autour d'une problématique plus restreinte que celles de nos congrès. Nous envisageons donc d'adjoindre, dans un avenir proche, des *Journées scientifiques* au dispositif actuel qui fait alterner le congrès avec les journées doctorales. Cette nouvelle manifestation nous permettrait d'articuler les objectifs de notre association avec ceux d'une société savante.

François JOST

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

BENASSI Stéphane, Maître de conférences, Université Lille III : « La fiction télévisuelle comme expérience esthétique populaire »

L'objectif principal de cette communication est de tenter une première approche de la fiction télévisuelle en tant qu'*espace de création particulier basé sur l'expérience esthétique populaire*. Il est certain qu'aborder aujourd'hui la télévision – et donc ses fictions – d'un point de vue esthétique n'est pas chose aisée, dans la mesure où le rapprochement des deux termes s'avère souvent problématique, tant pour les observateurs extérieurs (scientifiques et journalistes) que pour l'institution elle-même. Notre propos sera donc de proposer une définition de la notion d'*esthétique* qui devrait nous permettre d'appréhender la *fiction plurielle* (c'est-à-dire le feuilleton et la série) comme l'un des principaux paradigmes de la « culture populaire », dont la version télévisuelle pourrait être considérée comme l'un des plus récents (et peut-être aussi l'un des plus complexes) avatars médiatiques.

BERTONCINI Pierre, Chercheur post-doctorant, Institut d'ethnologie méditerranéenne et comparative, Aix-en-Provence : « Graffiti et territoire dans les fictions filmées »

Le graffiti réalisé à l'aide d'une bombe aérosol s'inscrit dans le décor de nombreuses fictions filmées. Une étude systématique est ici présentée. Dans un premier temps, les résultats d'une enquête ethnologique par observation participante menée en 2006 sur le tournage d'une série télévisée, *Mafiosa* de Louis Choquette, dont le décor est ponctué de graffitis situés en Corse, permettront de présenter quelle chaîne opératoire est suivie pour fabriquer un graffiti avant qu'il ne passe à l'écran. Dans un second temps, les graffitis de *Mafiosa* seront comparés à un corpus d'apparitions graffitiques extrait d'une quarantaine de films. On établira à quels codes correspondent l'apparition des graffitis au cinéma ou à la télévision. Enfin, la grille interprétative obtenue sera éprouvée : on interrogera l'intégration de bombages principalement dans deux adaptations filmiques d'un roman qui a Marseille pour décor : *Total Khéops* de Jean-Claude Izzo.

BLANCHET Alexis, Doctorant, Allocataire-moniteur, Université Paris X : « Les cinématiques : fonctionnement et enjeux au cœur de la création vidéoludique »

Depuis les années quatre-vingt-dix, avec l'arrivée des supports optiques comme le CD-Rom, les plates-formes multimédia dédiées au jeu vidéo permettent aux créateurs de jeu d'intégrer à leurs œuvres des séquences vidéo, prises de vue réelles et/ou animation, appelées cinématiques. Quel est le statut de ces séquences cinématiques au cœur de la création vidéoludique ? Comment fonctionnent-elles dans la mécanique vidéoludique ? Quels enjeux posent-elles en termes d'horizon d'attente, de narration, de « *game design* » ? Enfin, en quoi leur évolution est emblématique d'une autonomisation du champ vidéoludique par rapport au cinéma ?

BOLTER Trudy, Professeure, Institut d'Études Politiques de Bordeaux : « Les média de masse, les mots et la musique : émergences de la parole dans *Magnolia* de Paul Thomas Anderson »

Penser sa création, cela veut dire repenser le canon. *Magnolia* (1999) prend place dans une série de films américains marquants prenant tous pour cible les méfaits des média de

masse : *l'Homme de la rue* (Capra, 1941), *Un homme dans la foule* (Kazan, 1957) *Le grand chantage* (Mackendrick, 1957), tous les trois sur la radio, et *Network* (Lumet, 1976). *Magnolia*, construit selon un collage de formes télévisuelles, reste parfaitement fidèle à cette thématique traditionnelle, héritée des films critiques de la presse écrite (dont *Mr. Deeds* ou *Mr. Smith* de Capra, par exemple) – tout en construisant une variante formelle qui la renouvelle. J'utilise le terme de « scénario bis » pour parler de la partie sonore du film fonctionnant comme une sorte de « diégèse fantôme parlante » mais se passant de mots : bruitages, cacophonie, musiques acousmatiques dont le volume écrase dialogues et chansons, le tout fonctionnant comme une « voix over » infléchissant la réception. Le moment clé du film – la chanson collective à laquelle participent même les agonisants – met fin à cette cacophonie : confessions et déclarations prédominent dans la dernière partie, il s'agit d'un passage du mot confus (et souvent grossier) à la parole. Un point important : les dialogues sont presque tous construits sur des interrogations. Ainsi, la répétition de cette forme fait apparaître par une sorte de contagion la première partie du « scénario bis », cacophonique, comme une question, à laquelle répond la dernière partie remplie de « paroles vraies ». La morale de cette histoire : la télé rabaisse la culture et « tue » la communication entre les humains montrés comme télévores ; il faut s'en libérer.

BONINO Fabienne, Doctorante, Université de Provence : « De la survivance de l'artisanat dans un certain cinéma de Belgique »

Quelle est la capacité de résistance du cinéma belge face à l'industrie mondiale du cinéma ? Comment la pauvreté des moyens de financement par l'État a paradoxalement favorisé l'émergence d'un cinéma plus libre parce que moins coûteux. Nous étudierons les réalisateurs pionniers qui, détournant les commandes institutionnelles, ont réalisé de véritables films de création (Henri Storck, Charles Dekeukeleire) et chercherons à comprendre comment cette tradition se perpétue aujourd'hui (Thierry Zéno et Claudio Papienza). En quoi cette pauvreté favorise la création d'objets hybrides, films convoquant les technologies les plus élémentaires et « pauvres » comme le Super 8, le 16 mm (Éric Pauwels et Boris Lehman), tout en s'accommodant des modes de diffusion contemporains modernes (site Internet, rétrospectives pour Boris Lehman).

BOULLY Fabien, Maître de conférences, Université Paris X : « Desperate housewives ou les méandres d'une "création à contraintes" »

Une série télé est une « création à contraintes ». On peut parler de « création à contraintes » dès lors que des contraintes se présentent comme des données incontournables d'un processus de création et sont conçues comme des leviers créatifs. Ma communication aura pour objet l'étude des principales contraintes qui ont pesé sur la genèse de la série de Marc Cherry, *Desperate housewives*. En s'appuyant sur les deux premières saisons, elle visera par là à mettre en avant les singularités de cette série, notamment en termes de récit. En ce sens, mon étude aura pour ambition d'apporter sa contribution à une poétique générale des séries télé.

CAHUZAC Hubert, Maître de conférences, Université Bordeaux III : « Le diaporama numérique : nouvelle forme de création ou nouveau genre ? »

Forgé au sein d'un dispositif de production intégrée « tout numérique », le « nouveau diaporama » (aussi appelé « digirama ») est un film. Cet objet audiovisuel non encore identifié en français est un ASIM (« *Almost Still Images Movie* »). La production fait converger l'art du photographe, artisan de chaque image, celui du cinéaste, maître du rythme et des raccords et celui du musicien, installateur d'espaces. Après Chris Marker, dont beaucoup se réclament, une nouvelle génération de « diaporamistes » en Europe investit cette nouvelle famille filmique. Quelle est la part du dispositif et de ses appels, quelle est la part du patient

polissage de l'apparence au cœur de l'image numérique ? Quelle est la part de délibéré, et la part d'implicite ? Comment décrire les processus cognitifs et leurs effets artistiques ?

CARLIOZ Romain, Chercheur, Université de Provence : « Les corps éphémères : dynamique de (re)création dans le cinéma de Chang Cheh »

Pour le critique comme pour le spectateur, penser la création artistique s'apparente souvent à désigner ce qui est *original* ou *nouveau* dans l'œuvre présentée. Or, le cinéma de Chang Cheh interroge pourtant des figures symptomatiques, ressassées film après film. Dans leurs réflexions sur le cinéma japonais, Noël Burch puis Gilles Deleuze ont formulé cette caractéristique essentielle de l'art asiatique, à savoir son ouverture à la temporalité humaine, au-delà de l'œuvre et de son auteur. À travers l'analyse comparative de films d'arts martiaux de Chang Cheh, il s'agira de comprendre les mécanismes de création de ce cinéma en substituant à la notion de *nouveauté* celles de *ressassement* et de *perméabilité des formes*.

CESARO Pascal, ATER, Université de Provence : « Présentation d'une stratégie de réalisation documentaire »

Le film documentaire, en tant qu'instrument de découverte et de connaissance, de transmission d'une expérience singulière du monde, des autres et de soi, peut-il servir à créer un véritable partage des connaissances entre filmeur-filmé et spectateur ? C'est en posant comme fondement de l'approche du réel la transformation des rapports de pouvoir (sujet-objet) intrinsèques à la nature du procédé filmique (Filmeur-filmé), que l'on peut redéfinir l'acte documentaire comme art de la relation et tenter le projet d'un « Voir Ensemble » réciproque entre filmeur-filmé et spectateur afin de s'engager à co-construire un « Vivre Ensemble ». Il s'agira de questionner cette stratégie de réalisation à travers quelques exemples de représentations produites au sein d'un centre de soins palliatifs.

CHAMBAT-HOUILLON Marie-France, Maître de conférences, Université Paris III : « Un auteur par défaut ? Réflexions autour de la notion de format télévisuel »

Quand on souhaite comprendre les programmes de télévision, d'emblée deux orientations se dessinent : soit comprendre la télévision comme création sémiotique et/ou esthétique, soit comme média. *A priori*, ces deux directions s'excluent mutuellement en fondant une frontière non seulement entre deux conceptions de programmes télévisuels, mais entre deux horizons de recherche. Précisément, notre souhait est d'évaluer la porosité de cette lisière en étudiant les liaisons entre le format et les possibilités de *l'inventio* à la télévision. Par ailleurs, sans négliger la dimension pragmatique du format, nous essayons d'évaluer les conditions pour qu'une émission fonctionne comme un « format » télévisuel et découvrir comment se construit cet *interprétant* auprès des téléspectateurs. Compte tenu des nombreuses péripéties de cette saison, l'analyse de *La Nouvelle Star* (M6), nous aide à saisir comment une émission vise tantôt une identité de « format », tantôt celle d'une « œuvre ».

CUISINIER Pascal, Doctorant, Université Paris VIII : « Penser l'art pour penser la création audiovisuelle à travers les transformations contemporaines du statut de l'œuvre »

J'observerai les transformations des œuvres d'art contemporaines à travers leur statut et celui des objets qui les médiatisent, j'en préciserai le fonctionnement par la distinction entre arts autographiques et allographiques puis je proposerai de repenser cette pratique humaine que nous appelons art sous une forme transdisciplinaire qui intègre toutes ces pratiques.

DELAVAUD Gilles, Professeur, Université Paris VIII : « Les voies de la création télévisuelle : une approche historique »

En nous appuyant sur des textes théoriques et critiques des débuts de la télévision en France et aux États-Unis, ainsi que sur un choix d'émissions de la même période (1940-1955), nous nous proposons :

- d'analyser les interrogations et arguments les plus fréquents concernant les possibilités d'une création proprement télévisuelle ;
- d'en dégager une définition de ce que nous appellerons « le dispositif de la télévision ».

DEMOULIN Anne, Docteur, Université de Metz : « La trajectoire d'un cinéaste : Fritz Lang, de Babelsberg à Hollywood »

Il est d'usage de cloisonner films allemands et films américains de Fritz Lang, et de valoriser soit les premiers, soit les seconds. À travers l'analyse comparée de *M* (1931) et de *Fury* (1936), nous souhaitons revenir sur les conditions de création de Lang à Berlin et Hollywood et faire dialoguer les deux films. Nous avons parfaitement conscience que ces films sont différents, dans la mesure où ils ont été produits dans deux mondes de production distincts, avec des contraintes dissemblables afférentes à chacun. En ce sens, nous partageons avec Noël Burch l'idée que ces deux films se situent « bel et bien sur une autre planète ». *Fury* est un film classique hollywoodien, *M* est un film « expressionniste allemand » : « une simple vision, même superficielle devrait y suffire ». Cependant, ces films sont conjointement et typiquement « langiens ». Comment expliquer ce paradoxe ? Il nous semble qu'en passant de la figure du super-criminel au criminel ordinaire, *M* contient la programmation de l'œuvre américaine du cinéaste.

DENIS Sébastien, Maître de conférences, Université de Provence : « Arts plastiques et production. Un (contre-)modèle pour le cinéma ? »

Depuis les avant-gardes des années vingt jusqu'aux vidéastes d'aujourd'hui en passant par l'underground des années soixante, l'innovation cinématographique et audiovisuelle passe souvent par une mise en question (forcée ou non) des structures de production et de diffusion traditionnelles du cinéma. Produire en marge des institutions du cinéma grâce aux institutions des arts plastiques, voire même en dehors de toute institution, entraîne, par les moyens mêmes de création et de diffusion employés, des œuvres qui sont *neuves* parce qu'elles mettent à l'épreuve les codes narratifs et visuels dictés en grande partie par l'économie audiovisuelle « spectaculaire ».

DI CROSTA Marida, ATER, Université Paris XIII : « Création, interaction. Du film de fiction à la relation audiovisuelle interactive »

Qu'est-ce qui s'invente de la rencontre entre film narratif et régime de l'interactivité ? Quelles sont les figures narratives spécifiques au film interactif ? Comment ces nouvelles formes de narration audiovisuelle transforment-elles à la fois les pratiques de création et les modalités de l'activité spectatorielle ? À travers l'analyse d'extraits d'œuvres particulières, nous essayerons de déterminer les moyens esthétiques et scénaristiques par lesquels l'auteur, au moment de la création, définit l'ensemble des règles de coopération participative qui vont permettre au spectateur de produire de l'inter-narrativité.

DREUX Emmanuel, Docteur, Chargé de cours, Université Paris VIII : « La Création burlesque comme artisanat »

L'histoire du burlesque et l'analyse des modes de création du genre montrent que ce dernier n'est guère compatible avec le système de production industriel mis en place par Hollywood. Des studios spécialisés des années dix et vingt aux modes de fabrication artisanaux des grands burlesques (de Chaplin et Keaton à Tati et Lewis), nous déterminerons quelles sont les particularités de l'acte de création burlesque au cinéma et chercherons sa trace dans la production comique télévisuelle contemporaine.

DREYER Sylvain, ATER, Université Paris VII : « Critique de la rhétorique/rhétorique de la critique : la révolution cubaine »

Dans les années soixante apparaissent des œuvres prenant fait et cause pour les « révolutions des autres », et particulièrement pour la révolution castriste qui cristallise l'utopie d'une « révolution dans la révolution ». Ces œuvres réactualisent la tradition de la rhétorique politique mais s'interrogent aussi sur la légitimité de l'engagement artistique : œuvres réflexives, critiques, ironiques, œuvres de déconstruction à l'exemple de *Cuba si !* de Marker ou *Salut les Cubains* de Varda. L'actualité ou les revendications politiques sont concurrencées par des questions de représentation, d'idéologie, de guerre des images. Mieux : dans un retour autoréflexif, ces œuvres se considèrent elles-mêmes comme un discours à critiquer. Ainsi, l'« œuvre engagée critique » est travaillée par un double souci rhétorique : la rhétorique politique et la rhétorique de la critique.

DUBOIS Philippe, Professeur, Université Paris III : « Cinéma, art contemporain »

Depuis une vingtaine d'années environ, avec une intensité qui ne cesse de croître, le cinéma et l'art contemporain ont en effet manifesté l'un vers l'autre des formes de rapprochements mutuels qui témoignent de relations multiples, variées et parfois essentielles. La plus évidente de ces formes de rapprochement est sans doute la présence de plus en plus fréquente, dans les espaces muséaux d'exposition de l'art contemporain, d'œuvres ou d'images cinématographiques, convoquées par l'intermédiaire d'installations, de projections, de dispositifs divers recourant tantôt, littéralement, à des fragments de films, ou prélevant des photogrammes, ou empruntant des éléments sonores, tantôt, plus indirectement ou parfois sur des modes franchement métaphoriques, s'élaborant par parallélismes, allusions, coïncidences, références, le tout usant de transferts, de métamorphoses et d'hybridation en tous genres. D'autre part, on constate aussi, symétriquement, qu'au sein même de l'industrie et de l'institution cinématographique, de nombreux cinéastes manifestent désormais une conscience croissante des enjeux de la scène artistique (penser le film comme musée par exemple) et vont jusqu'à ouvrir leur travail de cinéaste à des expériences de figuration ou de présentation visuelle nouvelle, notamment en salle d'exposition.

FEIGELSON Kristian, Maître de conférences, Université Paris III : « La fabrique filmique : plaidoyer pour une recherche sur les métiers du cinéma »

Les études et recherches de cinéma ont globalement mis l'accent ces trente dernières années sur la notion d'œuvres et d'auteurs (survalorisant une position esthétique) au détriment de la chaîne collective de fabrication. Peu de travaux consacrés aux métiers du cinéma, champ de recherche fécond où les universitaires semblent démunis sinon peu outillés pour appréhender l'arrière plan de l'écran en lui préférant l'analyse filmique.

J'évoquerai « la fabrique filmique » pour reprendre ces termes de Vertov, soit décrire directement les rouages du quotidien des tournages vécus par les techniciens. Occasion aussi de revisiter les enjeux méthodologiques d'une recherche de terrain en cours et d'esquisser

des grilles d'analyses susceptibles d'expliquer certaines problématiques d'organisation du travail au cinéma.

FREITAS-GUTFREIND Cristiane, Professeure, Université Pontificale Catholique du Rio grande do Sul, Porto Alegre, Brésil : « Le cinéma brésilien des années quatre-vingt-dix : le regard et le faire »

Les spécificités de la création cinématographique tiennent dans la pluralité des matériaux de l'expression filmique et de sa polyphonie énonciative, grâce auxquels elle peut trouver plusieurs réponses. Il s'agit de montrer qu'un film peut constituer une œuvre en partant d'une tradition du regarder et du faire. La création fait partie donc d'un ensemble culturel dont le style est l'expression légitime d'une époque culturelle déterminée mais subit aussi l'influence d'époques passées. Cette idée va être illustrée par notre recherche sur la *retomada* – terme selon lequel a été connue la production cinématographique brésilienne des années quatre-vingt-dix.

GAILLEURD Céline, Doctorante, Allocataire-monitrice, Université de Provence : « Le Musée Imaginaire et Les Histoire(s) du cinéma : quand Malraux et Godard pensent la création »

Si l'influence de Malraux dans l'œuvre de Jean-Luc Godard s'impose comme une évidence, son étude reste entièrement à faire. Il s'agira de comprendre comment les *Histoire(s) du cinéma* posent des questions essentielles sur la création qui recoupent celles formulées par Malraux dans le *Musée Imaginaire*. Comment la pensée de Malraux marque-t-elle à vif le rapport de Godard à la création ?

GALLINARI Pauline, ATER, Université Paris I : « Filmer en prison : les ateliers de création audiovisuelle en milieu carcéral »

Faire du cinéma en prison, et pas du cinéma sur la prison, c'est l'objectif visé par les associations *Lieux Fictifs* à Marseille et *les Yeux de l'ouïe* à Paris. Mais comment créer dans un espace aussi radicalement contraignant que la prison ? Dans ce contexte, la finalité n'est évidemment jamais seulement créatrice ; en quoi le cinéma peut-il, ou non, s'inscrire dans une perspective sociale de réinsertion ou de reconstruction des individus ? Quelles sont, aussi, les limites d'une telle entreprise ? À partir des expériences d'ateliers audiovisuels, et plus particulièrement du dispositif « si seulement » mis en place à la prison de la Santé, ces questions seront abordées dans leur dimension tant artistique qu'humaine.

GÉNOT Pascal, Doctorant, Université de Provence : « Filmer en minoritaire : le cinéma corse à l'aune d'une pensée bancale »

Dans le cadre d'un cinéma français ne connaissant pas de phénomène régional et d'une région où l'image ne peut se revendiquer de la tradition, comment l'expression cinématographique a-t-elle émergé ? La logique du minoritaire heurte l'universalisme abstrait, suscite de nouveaux énoncés ; mais, s'arc-boutant contre le majoritaire, l'invention en vient à produire ses propres entraves et les formes se figent. Je décrirai les différentes périodes du cinéma corse – le militantisme des années soixante-dix, le jeune cinéma d'auteur des années quatre-vingt, l'institutionnalisation de la production des années quatre-vingt-dix – et ferai apparaître les troubles identitaires que ce cinéma « sans qualité » a su néanmoins proposer.

GRANGE Marie-Françoise, Maître de conférences, Université de Saint-Étienne : « Le Cinéma du côté des arts plastiques »

À partir d'exemples précis – une installation de P. Sorin, des extraits d'*Afriques comment ça va avec la douleur ?* (Depardon, 1998), de *Dancing* (Bernard, Brillat, Trividic, 2003) –, je me propose d'examiner les rencontres entre cinéma et arts plastiques, autour notamment de la question du portrait/autoportrait.

GRÉGOIRE Stéphanie, Doctorante, Université Bordeaux III : « Les cinéastes français à Hollywood dans les années soixante et soixante-dix : la grande désillusion »

Aux États-Unis, le tournant des années cinquante et soixante est propice aux films étrangers et le cinéma de la Nouvelle Vague, avec le renouvellement qu'il symbolise, trouve son public. En quête de profit et de renouveau en période de crise, les studios américains vont donc faire venir certains de ces réalisateurs français jugés potentiellement *bankable*. Mais le rêve hollywoodien entrevu par Bourguignon, Demy, Vadim et Malle va peu à peu s'assombrir. Comment leur conception européenne du réalisateur prédominant se heurte-t-elle au système hiérarchique hollywoodien, ses règles et ses syndicats ? Invités par les majors en toute logique commerciale, jusqu'à quel point se retrouvent-ils prisonniers de leur « étiquette » ?

GRISOLIA Raul, Professeur contractuel, Université Rome I La Sapienza : « Créer la visibilité, stratégies documentaires »

À travers quelques exemples d'auteurs (Michael Moore) et de films qui ont percé la muraille d'images qui entoure le territoire du documentaire, nous nous interrogeons ici sur les stratégies de visibilité mises en place par les réalisateurs pour affirmer leur individualité, et que nous pouvons ainsi schématiser : choisir la marginalité comme espace de liberté ou bien médiatiser le plus possible l'œuvre. Nous analysons alors le rôle que les interférences entre les différents médias jouent dans ce choix.

HENRY Boris, Docteur, Université de Provence : « Les vidéoclips expérimentaux de Fred Poulet »

Peintre en bâtiment et en décor de cinéma, chroniqueur sportif et concepteur d'éclairages scéniques, Fred Poulet est également auteur-compositeur-interprète et réalisateur de vidéoclips. À l'image de ses chansons, ses clips, toujours tournés en Super-8, sont volontiers décalés, *bricolés*, convoquant souvent des procédures cinématographiques historiquement marquées et lorgnent parfois du côté du cinéma expérimental. Nous nous attacherons au clip de sa chanson *Alain Delon* qui est un remake presque plan par plan – de fait, conceptuel et parodique – de la scène de pêche du *Clan des Siciliens* (1969) d'Henri Verneuil.

JAMIN Alban, Doctorant, Allocataire-moniteur, Université Lyon II : « Briser la case / crever l'écran : *Spider-man* de Sam Raimi »

Parangon d'une nouvelle génération de cinéastes qui mêlent à un amour de l'« âge d'or » hollywoodien un goût prononcé pour les nouvelles technologies, Sam Raimi adapte à l'écran le *comics* américain *Spider-Man* en élaborant un régime d'image inédit qui tente de répondre à une question cruciale ces dernières années à Hollywood : comment incarner à l'écran une créature de papier, idéal de vitesse, d'agilité et de puissance cinétique ?

KILBORNE Yann, Chargé d'enseignement, Université Paris VIII : « Création documentaire et production télévisuelle »

Avec l'essor de la télévision s'est développée une logique de financement et de production de films portant sur la réalité, en marge de l'économie du cinéma de fiction. Si cette évolution a permis de voir apparaître un nombre croissant de programmes documentaires sur les chaînes, elle est aujourd'hui vécue comme contraignante par les réalisateurs de films documentaires, qui opposent la création documentaire à la production de reportages télévisuels. Quelle place peut dès lors occuper la création documentaire dans le paysage audiovisuel, et comment caractériser cette créativité ? Notre communication a pour but d'éclairer les conditions de la production documentaire, et les termes de l'antagonisme entre cinéma documentaire et télévision.

KITSOPANIDOU Kira, Chargée d'enseignement, Université Paris III : « De la "disruption numérique" d'Hollywood au "cinéma de la disruption" : la dialectique standardisation-innovation à l'ère du cinéma numérique »

La technologie numérique va-t-elle transformer ou entériner le modèle de production hollywoodien ? L'aspect économique et stratégique de l'innovation numérique dans le cinéma américain serait-il surdéterminant par rapport à la possibilité d'un « cinéma de la disruption » ? Selon quels critères (économiques, esthétiques, sociologiques) ce dernier peut-il être défini ? Enfin, si la confusion des frontières entre contenus de différentes sources menace de brouiller la « lisibilité éditoriale » de la salle, quelle articulation possible entre la défense de la « sortie culturelle » et l'émergence de la salle comme espace culturel multimédia ?

KLONINGER Christelle, Doctorante, Université Lille III : « Influences et modèles précurseurs dans les écoles de cinéma »

À partir de l'étude de quelques écoles de cinéma, il s'agit de mettre en lumière les influences qui traversent ces écoles et les apports, voire les modèles précurseurs des programmes pédagogiques actuels, en s'appuyant sur les choix d'enseignement (la prise en compte de l'importance de la télévision, les partis pris théoriques, la formation au métier de critique avec l'édition d'une revue), ou encore la volonté d'élargir les fonctions de ces écoles vers la production, la distribution. À travers ces exemples, il s'agit de s'interroger sur l'héritage de ces influences, et plus largement, sur le rôle d'une école de cinéma aujourd'hui.

LAGNY Michèle, Professeure Émérite, Université Paris III : « La création à l'épreuve de la globalisation et de la délocalisation »

À propos d'un *blockbuster* du troisième millénaire, *Alexandre le Grand* (Oliver Stone, 2004), on se demandera quelle place reste à la création. Comment fantasmes et ambitions d'auteur peuvent-ils coexister avec les potentialités et les contraintes de la *runaway production* ?

LATORRE Jorge, Universidad de Navarra, Pamplona : « La vidéo-crédation de Bill Viola. Nuevos lenguajes al servicio de temas y formas permanentes »

Bill Viola (New York, 1951), artiste de renom dans l'horizon muséologique actuel, est certainement le vidéo-créateur le plus influent de nos jours. Depuis 1970, ses vidéos et installations ont abordé des sujets aussi universels que la perception, la mémoire, la conscience ou la douleur. Moyennant les technologies les plus avancées en matière audiovisuelle, il poursuit la grande tradition picturale qui aboutit à Dali et au surréalisme, et

qui remonte au Quattrocento (Gothique ou Renaissance), alors que la maîtrise de la perspective et du modelé rendait possible une peinture qui atteignait à son maximum de vraisemblance. De quelques images initialement accolées à la réalité (sous forme de reportage ou de document), il s'est récemment employé à recréer en studio ces grands sujets empreints d'humanité qui l'ont toujours intéressé.

LAVIN Mathias, Docteur, Université Paris III : « Comment penser la nouveauté d'une œuvre ? L'exemple de Manoel de Oliveira »

À partir de l'œuvre de Manoel de Oliveira, il s'agira d'interroger les critères permettant de juger un film et de le situer dans une généalogie esthétique, et, plus encore, d'analyser les difficultés inhérentes à cette double opération. On se demandera comment penser la nouveauté d'une œuvre et avec quelles notions l'approcher. À ce propos, il est utile d'étudier la réception critique de l'œuvre du cinéaste portugais pour constater qu'il subsiste une véritable difficulté à évaluer et à décrire ce qui résiste aux critères stylistiques et historiques traditionnels. Au-delà de ce constat, on proposera d'autres moyens de penser cette nouveauté en mettant en avant certains traits caractéristiques de ce que l'on nommera, à titre d'hypothèse, une modernité archaïque.

LAYERLE Sébastien, Docteur, Université Paris III : « Témoigner d'une "mutation de l'être". Mai 68 dans l'ensemble *Autocritique* de Marie-Claire Schaeffer (1968-1998) »

Au lendemain de Mai 68, une équipe du Service de la recherche de l'ORTF recueille la parole d'anonymes choisis au hasard des rencontres. En conflit dans leur vie affective, familiale et professionnelle, ils expriment avec spontanéité leur désir de changement ou de révolte et le désordre intime provoqué par les récents événements. En 1975 et 1998, la réalisatrice Marie-Claire Schaeffer les a retrouvés et confrontés à la retransmission différée de leur passé en images. L'ensemble documentaire *Autocritique* surprend par la singularité de son dispositif et la justesse de son propos. À travers l'itinéraire de ses témoins, il n'a de cesse de mesurer les écarts entre le devenir historique d'un événement et celui de son vécu personnel.

LELIÈVRE Samuel, Docteur, Université Marc Bloch de Strasbourg : « Les films et pratiques cinématographiques ou audiovisuelles d'Afrique sub-saharienne : questions de méthode et d'éthique »

Cette communication se propose de rendre compte des problèmes d'ordre « épistémologique » et éthique qui se posent face aux films et pratiques cinématographiques ou audiovisuelles d'Afrique sub-saharienne. Dans un premier temps, il s'agira de s'appuyer sur l'exemple d'un ouvrage consacré au cinéaste malien Souleymane Cissé. Dans un second temps, il s'agira de rendre compte des impasses liées, soit à une forme d'« occidentalocentrisme » des « études traditionnelles » soit à une « dérive essentialiste » de certaines publications consacrées aux cinémas africains depuis les années quatre-vingt-dix, et à partir du moment où ces différentes conceptions n'ont pas su développer des « stratégies d'interprétation » intégrant notamment les apports de disciplines traditionnellement dédiées à l'Afrique (l'anthropologie, par exemple).

MAHEU Fabien, Docteur, ATER, Université Paris VII : « L'image mouvante à l'époque de son abstraction numérique »

Cette étude se propose de montrer comment certains cinéastes intègrent l'ergonomie infographique à leurs écritures audiovisuelles, explorant notamment de nouvelles configurations du rapport espace-temps. On note par exemple une importation massive de

procédés plastiques (comme le collage) au travers de l'outil virtuel du *compositing*. La démultiplication des possibilités d'écriture visuelle entraîne également la prise en compte de la dimension verticale de l'image, c'est-à-dire de sa profondeur virtuelle dans un espace initialement plan compris non plus comme le lieu privilégié de la captation photographique, mais comme un *canevas* plastique sur lequel sont réalisées des compositions d'éléments *photoscopiques* et plastiques.

MOUELLIC Gilles, Professeur, Université Rennes II : « Technique et esthétique au tournant des années soixante : vers le cinéma comme performance »

À la fin des années cinquante, les moyens techniques issus notamment de la télévision ont fait exister de nouveaux désirs de cinéma trop facilement associés à la Nouvelle Vague. En réalité, c'est en marge de cette Nouvelle Vague, trop occupée à investir le cinéma *mainstream* pour abandonner le 35 mm, que des cinéastes comme Jean Rouch ou Jacques Rozier en France, John Cassavetes ou Shirley Clarke aux États-Unis, se sont emparés des caméras légères pour inventer d'autres formes de représentations filmiques. Il s'agira ici d'analyser cette rencontre historique entre nouvelles conceptions esthétiques et évolution technique à partir d'une entrée peu explorée semble-t-il : celle de la *performance*. Si la présence d'un ou de plusieurs corps en mouvement suppose toujours une part de performance, la liberté nouvelle due aux caméras portées et au son direct a permis l'existence d'un autre type de performance qui implique d'autres rapports aux corps, d'autres rapports à la temporalité, d'autres rapports au collectif.

MÜLLER, Adalberto, Maître de conférences, Universidade de Brasília, Brésil : « Cinéma, aspirines et vautours ou le retour du Cinema Novo ? »

On a dit que dans *Cinéma, aspirines et vautours*, la dialectique du local et de l'universel (la présence d'un jeune allemand qui fuit le nazisme et la Guerre dans le *nordeste* brésilien, au début des années quarante) pose des questions qui gravitent autour de la globalisation, ou qu'il s'agit d'un « *road movie* humaniste », dans lequel le *sertão* (autrefois espace de conflits) deviendrait une « mémoire affective ». Toutefois, le film de Marcelo Gomes garde des traces du « *Cinema Novo* », comme la façon de cadrer la « *caatinga* », ou le mouvement convulsif de la caméra. Même si l'aspect politique est mis au second plan, il serait possible de penser au retour du « cinéma d'auteur » dans le cas de ce grand film à petit budget, qui fait rêver à un temps où le cinéma brésilien ne se contentait pas de mimer le cinéma du *mainstream*, ou, pire encore, de se plier à l'esthétique des *novelas*.

NEUPERT Richard, Professeur, University of Georgia : « Michel Ocelot, artisan : entre les ciseaux et l'ordinateur »

Princes et princesses (2000) est un film hybride, créé de silhouettes coupées avec une exactitude scrupuleuse par Ocelot. Ces figures de papier sont arrangées à la main devant l'appareil, avant d'être captées par un scanner numérique. Les arrière-plans sont générés et colorés par Ocelot et son ordinateur. Donc, Ocelot arrive à combiner un style d'hier (datant des années vingt et Lotte Reiniger) avec la digitalisation d'aujourd'hui. Grâce à ses thèmes, ses contes d'enfance, et sa manière de représenter l'espace narratif, il reste exemplaire parmi les artisans du dessin animé français de nos jours.

PAPIN Bernard, Maître de conférences, IUT Cachan-Paris : « Le palimpseste télévisuel ou la réécriture moderne des grandes œuvres du patrimoine télévisuel »

Depuis quelques années déjà, les grandes chaînes hertziennes ont réactivé une politique de fictions dites « de prestige ». À côté d'un certain nombre d'œuvres originales, on

a vu se multiplier les *remakes* de grandes œuvres du patrimoine télévisuel national. La récente nouvelle version des *Rois maudits* est un exemple particulièrement symptomatique de cette prétention de la télévision française d'aujourd'hui à *moderniser* les chefs-d'œuvre du passé télévisuel. Quelle conception de l'art télévisuel et des publics de la télévision révèlent ces tentatives de réécriture qui s'affichent résolument *modernes* ?

QUEMENER Roselyne, Doctorante, Allocataire-monitrice, Université Paris III et Université Rennes II : « Michel Gondry le magicien bricoleur sans frontière »

Gondry s'est fait connaître par ses clips. Pour certains, il est d'emblée suspect : les clips naissent de commandes commerciales ; ces petits films pour la télévision ne peuvent être qualifiés d'œuvres cinématographiques. Reste que le coffret *The Work of Director Michel Gondry* est venu contredire, sur un ton léger, ces idées reçues. *Human Nature* (2001), *Eternal Sunshine of The Spotless Mind* (2004) et *La Science des rêves* (2006) ont ensuite confirmé sa vocation de cinéaste. Quand Gondry parle avec passion des possibilités créatives offertes par le traitement informatique des images, il se montre conscient de l'apport des nouvelles technologies. Mais, lorsqu'il affirme son horreur du fond bleu, il se présente aussi en artisan tenu par la nécessité d'un travail physique sur la matière au tournage. Il ne cultive pas le goût du paradoxe mais aborde les choses avec pragmatisme. Sans cesse en éveil, son esprit scientifique l'enferme dans une logique qu'il peine parfois à transmettre à ses équipes. Les systèmes mathématiques, qui régissent ses chorégraphies, s'organisent avec clarté dans son esprit mais se mettent difficilement en place au tournage... Comme le souligne le documentaire-portrait *I've been 12 forever*, son univers est celui d'un éternel adolescent précoce.

RENARD Caroline, Docteur, chargée de cours, Université de Provence : « Ce que le numérique fait du cinéma »

Le principe technique du numérique donne aux objets et aux corps le statut de « signifiants imaginaires » jusque-là réservé au film comme ensemble. Avec ce support, l'objet audiovisuel demeure une variation perpétuelle dans laquelle le temps est spatialisé, l'espace temporalisé et la perception instable. Cependant, certains paramètres du cinéma se radicalisent. Nous examinerons ce phénomène à travers deux films qui explorent cette technologie : une production qui touche une audience mondiale (*Matrix*, Wachowski, 1999) et une œuvre artisanale presque confidentielle (*L'Effraie*, Sarah Moon, 2005) qui s'opposent économiquement mais renouvellent avec la même intensité les enjeux formels de la création audiovisuelle.

RENAUT Aurore, Doctorante, Allocataire-monitrice, Université de Provence : « Les Actes des Apôtres de Rossellini : du texte à l'image »

Cette communication portera sur l'adaptation du texte du Nouveau Testament à la télévision, interrogera le film de Rossellini d'un point de vue historique pour apprécier comment chez ce cinéaste particulier, on peut faire œuvre de création historique. Il sera également question de voir comment cette transposition du texte au film devient une idée de création, création comme acte libre et singulier. Car ces films pour la télévision restent des œuvres historiques à part, où Rossellini tenta de faire vivre plus que les textes, l'émergence même de la pensée, une pensée en acte et invitait le spectateur à s'emparer de cet outil afin de se créer lui-même sa propre idée de l'événement et de l'affranchir, à travers une connaissance qu'il souhaitait objective, des précédentes œuvres sur le sujet dont il dénonçait l'aspect spectaculaire.

ROLLET Brigitte, Maître de conférences, Université de Londres et Institut de Paris : « Des dramatiques aux fictions de prestige : la mise en scène télévisuelle du passé »

Il est difficile aujourd'hui d'envisager les téléfilms « unitaires » sans que ne soient évoquées les « dramatiques » qui ont fait les beaux jours de la télévision française du temps de l'ORTF. Qu'il s'agisse de la forme, du contenu ou de l'origine romanesque ou théâtrale, les dramatiques semblent aujourd'hui encore rester la référence incontournable et le modèle implicite des fictions « longues » du PAF contemporain. Cette communication s'intéressera à la question des possibles filiations entre ces dramatiques et les fictions dites « de prestige » contemporaines, en ce qui concerne les sources utilisées d'une part et les « reconstitutions » du passé d'autre part. À travers quelques exemples, nous nous interrogerons sur les manières dont les « fictions de prestige » mettent en scène le passé récent, qu'il s'agisse de la Seconde guerre mondiale ou des adaptations de biographies de personnages illustres. L'analyse de quelques téléfilms nous permettra d'envisager comment les fictions de prestige, héritières d'un regain du film patrimonial au cinéma, sont aussi parfois le lieu d'une relecture d'un passé revisité pour exprimer des points de vue sur le présent. Cette évaluation de ces OEF (œuvres d'expression française) servira aussi d'exemple de certaines tendances fortes de la fiction télévisuelle française en ce qui concerne les questions de « genre » et de sexualité.

ROUCHY Violette, Archiviste-paléographe, Institut national du patrimoine : « La génétique des films : la création cinématographique au prisme de l'archive »

Rares sont les cinéphiles enclins à sonder le mystère de la création au cinéma. Le recours aux archives, quand elles existent, s'avère pourtant d'une aide précieuse pour retracer la naissance d'une œuvre cinématographique. Celles de Patrice Chéreau concernant *La Reine Margot* (1994), conservées à la Bibliothèque du Film, jettent des éclairages inédits sur les phases successives d'avènement du film et permettent d'entrevoir une méthode Chéreau au cinéma. Fabrication d'un film, libertés et contraintes, rapport entre l'ancien et le nouveau, méthode d'appréhension d'un cinéaste : autant de problématiques inhérentes à l'exploitation d'archives de cinéma, instruments pour penser autrement la création cinématographique.

ROUFFINEAU Gilles, École Régionale des Beaux-Arts de Valence : « À propos d'un « genre » éphémère, le CDrom d'auteur »

Loin de tenir les promesses portées au cours des années quatre-vingt-dix par certains artistes ou promoteurs du « genre », l'édition *off-line* de titres numériques sur support optique semble aujourd'hui réservée au ludo-éducatif, jeux-vidéos, encyclopédies ou applications pratiques. Plus largement que le seul contexte artistique, la vague émergente d'une décennie de publications d'auteur sur CDrom s'est repliée avec la montée en puissance du réseau Internet et pour finir s'est sensiblement réduite au moment même où le DVD-vidéo imposait la présence éditoriale numérique du film. Héritant à la fois du livre et du cinéma pour sa conception, mais proposant une attitude de réception à mi chemin du jeu et du récit, quelle place l'édition numérique *off-line* a-t-elle accordée à ses auteurs, au cours de ces dix années ?

ROUQUETTE Sébastien, Maître de conférences, Université Clermont-Ferrand II : « Esthétique de la dérision télévisée. Une esthétique inventive »

En théorie dérisoire, le son peut compléter, expliquer mais surtout transformer, s'opposer, démentir, désavouer l'image. De même, l'image cumule un nombre conséquent de possibles comiques. Surprenant constat : l'équipe de Groland fait de la sémiologie appliquée sans le savoir. L'esthétique télévisée peut porter un message incisif en jouant sur le registre indicial, iconique ou symbolique nous répond J.-E. Moustic.

Pastiche, sketch, parodie : la diversité des figures dérisoires

La dérision télévisée est un objectif plus qu'une méthode. C'est bien pour cela qu'elle s'accommode d'autant de genres audiovisuels différents. Quand la parodie est-elle dérisoire ? La publicité pour le-produit-qui-détend-en-le-malaxant « les couilles de Raffarin » en est un modèle du genre. Sur la forme, la publicité pour le téléachat y passe pour un sous-produit d'une télévision déjà bas de gamme.

Dérision télévisée, un nouveau dadaïsme ?

Que vaut alors une comparaison entre la dérision télévisée et le plus connu des mouvements de dérision picturaux, le dadaïsme ?

SCHEINFEIGEL Maxime, Maître de conférences habilité à diriger des recherches, Université Montpellier III : « L'escalier d'Odessa dans l'abyme électronique : Steps (Zbignew Rybziński) »

Steps (1987) est un film expérimental anglo-américain. Zbignew Rybziński rhabille par la vidéo une des séquences les plus célèbres du patrimoine cinématographique mondial, la descente de « l'escalier d'Odessa » du *Cuirassé Potemkine*. Le film, qui n'est pas un *remake*, concentre des éléments formels, stylistiques et technologiques apparaissant comme autant d'indicateurs d'une mutation décisive de la conscience que le cinéma a de lui-même. Premier degré, celui de la fiction de *Steps* : le spectateur est devenu un touriste, la salle un parc d'attraction, le projectionniste, un guide et un animateur. Au-delà : l'écran de cinéma a disparu et les images du *Cuirassé Potemkine*, recyclées, sont devenues le lieu originel d'une « installation » dans laquelle baignent leurs « visiteurs », les personnages de *Steps*.

SELLIER Geneviève, Professeure, Université de Caen : « Processus d'innovation dans l'écriture des séries policières françaises »

Les séries policières sont depuis quelques années un des secteurs les plus productifs de la création télévisuelle française. Mais elles sont perçues par la critique et par le public « cultivé » comme beaucoup moins innovantes que les séries policières américaines, également diffusées sur les chaînes hertziennes et thématiques françaises. Laisant de côté ce qui est devenu un véritable cliché, je tenterai de repérer quels types d'innovation sont à l'œuvre dans les nouvelles séries policières à héros récurrents multiples, qui émergent depuis la fin des années quatre-vingt-dix (*PJ, La Crim', Police District, Central Nuit, Groupe Flag, Préjudices*). Je focaliserai mon analyse sur la construction des rapports et des identités de sexe.

SIMOND Clotilde, Docteur, Chargée de cours, Université Paris III : « Représentation, proiettation, entre cinéma et architecture »

Parmi les multiples échanges entre le cinéma et l'architecture, il en existe qui touchent au cœur de la création, entendue ici en tant que proiettation. En repartant des années vingt, il s'agit de voir en quoi la création architecturale peut passer par le cinéma et en quoi, à l'inverse, une œuvre de cinéma peut rencontrer la proiettation architecturale.

SOULEZ Guillaume, Maître de Conférences, Université Paris III : « Format et dispositif : de la lecture esthétique à la reconnaissance culturelle »

L'analyse des images et des sons décrit de façon séparée ce qui relève des conventions – classicisme hollywoodien, formats télévisuels, genres audiovisuels... – et ce qui relève de l'innovation, vue généralement comme une rupture inspirée : convention et innovation ne sont pas reliées. En redéfinissant le terme de « dispositif » (P. Schaeffer), nous voulons proposer, au contraire, un outil qui permette de concevoir la nouveauté formelle en régime audiovisuel en relation « corrélative » avec la standardisation formelle ou « format ». Nous

verrons qu'il existe dans cette perspective des formes de reconnaissance qui permettent de consacrer certaines qualités formelles, tout en contournant les légitimations traditionnelles, comme « l'auteur » ou l'opposition art/non-art.

SPIES Virginie, Maître de conférences, Université d'Avignon : « Quand la télévision met en scène le bonheur. Malheur, bonheur et autres problèmes du téléspectateur... »

Dans une perspective sémio-historique, cette communication se propose d'étudier la télévision à travers les émissions qui prétendent faire le bonheur de leurs téléspectateurs. Cette recherche part de ce constat : l'univers À travers l'analyse des programmes qui prétendent faire le bonheur de leurs téléspectateurs, il s'agit d'analyser particulièrement les émissions qui ont pour objectif de rechercher des personnes disparues en posant le téléspectateur au cœur du dispositif. De *Perdu de vue* en 1990 à *En quête de vérité* en 2006, on étudie la forme de ce type de programme, le genre à travers ses transformations. À travers l'analyse des programmes qui prétendent faire le bonheur des téléspectateurs, il s'agit ici d'analyser le positionnement de l'institution médiatique qui montre ses capacités d'innovation et son pouvoir, notamment celui de rendre heureux les téléspectateurs.

SULTAN Josette, Institut National de Recherche Pédagogique (1970-2004) : « Dans l'atelier du numérique, quels objets du visible, quels états de l'œuvre ? »

Par ateliers, j'entends les lieux de pensée en acte, ces lieux du « Faire » où s'élaborent les objets du visible au cœur de divers dispositifs, ici informatiques. En suivant le cheminement singulier d'artistes et parallèlement de sujets en apprentissage, on peut voir comment se rejoue – à l'aune du numérique – ce qui dans l'histoire de la représentation travaille la notion d'objet figurable, celle de support et de surface, de matière, de durée, d'étendue, de limites et des bords de l'image, la relation avec le spectateur. *L'approche poïétique* – à l'encontre des discours technicistes et prosélytes sur la dissolution du corps de l'œuvre dans les réseaux – révèle comment *l'image persiste à faire corps, à faire œuvre* dans de nouveaux espaces-temps éclatés, interactifs, génératifs, dans les processus de ses métamorphoses mêmes. Ces questions sont abordées à partir de deux exemples croisés :

- un projet d'opéra en ligne, commande de l'IRCAM, œuvre hypermédia (images, textes et musique), interactive, dont les images et la scénographie ont été confiées à l'artiste Michel Jaffrennou ;
- le travail réflexif de jeunes lycéens en infographie dans le cadre de cours d'arts plastiques.

THONON Jonathan, Doctorant, Université de Liège : « Corps à corps. Détournement et recyclage : cinéma, art contemporain »

Si la notion « d'art cinématographique » (plus largement de Septième Art) ne semble pas devoir être remise en question, il est toutefois essentiel de souligner que cet art, désormais plus que centenaire, a tout au long de son histoire entretenu avec le champ artistique des rapports quelque peu ambigus. Dans la perspective d'une étude globale sur les rapports entre le cinéma et l'art contemporain, il s'agira ici d'analyser un mouvement général de *transfert* d'un champ à l'autre qui voit un nombre croissant d'artistes s'approprier le cinéma comme matériau de création, répertoire de formes et de figures. Nous verrons comment ce geste de *reprise* (ou de recyclage), au-delà de l'entreprise citationnelle, tend à déplacer significativement les concepts d'œuvre et de création.

TINEL Muriel, ATER, Université Paris III : « My creative method : les lettres d'un cinéaste, 1982-1990 »

Entre 1982 et 1990, l'émission de télévision « Cinéma, cinémas » (Clande Ventura, Michel Boujut, Anne Andreu) produit et diffuse une série intitulée « Lettres de cinéastes » qui comprend quatorze films de dix à vingt minutes. Chacun des cinéastes sollicités a pour directive de réaliser une sorte de portrait de lui-même dans lequel il expose ses méthodes de travail. Ainsi Alain Cavalier, Wim Wenders, Luc Moullet, ou encore Chantal Akerman interprètent cette commande chacun à sa manière. À partir de ce *corpus* nous poserons la question de la création audiovisuelle suivant deux axes : la nature du film de commande (contextes de production et de réception), et la représentation du travail du cinéaste à travers les gestes et les lieux de sa pratique artistique.

TOULZA Pierre-Olivier, Docteur, Université Paris III : « 24 heures chrono : du neuf à partir de l'ancien »

Depuis sa diffusion sur la chaîne Fox, à partir de 2001, la série *24 (24 heures chrono)* est devenue l'une des plus populaires des États-Unis. Elle est aussi souvent considérée comme profondément novatrice, voire « expérimentale ». Pourtant, l'hypothèse qui sera défendue dans cette communication est que cette série fonde sa « nouveauté » sur le recyclage de principes narratifs issus du classicisme hollywoodien, mais aussi du cinéma des années 1970. En effet, si la série s'affirme comme une « feuilletonisation » d'un récit de la conspiration, elle fonctionne avant tout comme un mélodrame traditionnel, au même titre d'ailleurs que la plupart des films d'action que la télévision et le cinéma américain produisent aujourd'hui.

VANCHERI Luc, Maître de conférences associé, Université Paris III : « Du contemporain cinématographique »

Dès lors qu'il s'agit de penser la création contemporaine autrement que comme la pointe la plus active d'une perpétuelle modernité, le cinéma affronte deux problèmes distincts. D'une part se fait entendre la possibilité d'un contemporain cinématographique qui fait condition d'une économie générale des formes filmiques. D'autre part le cinéma est soumis à des pointes de déterritorialisation au contact des arts dits contemporains. Deux types de transformations sont à l'œuvre, conservatoire et migratoire, qui permettent d'appréhender aussi bien la manière dont le cinéma varie que ce qu'il modifie du contemporain.

Enquête sur les métiers du cinéma et de l'audiovisuel par Michel Marie

Cette enquête est menée sur la base d'un questionnaire professionnel, les réponses étant traitées de manière anonyme et synthétique. L'extrait ci-après (et ceux qui suivront) est proposé en complément d'une étude à paraître.

Épisode 1 : Directeur des effets spéciaux

- *Quel est l'intitulé exact de votre métier ?*

Directeur des effets spéciaux.

- *Pouvez-vous décrire votre activité professionnelle en détail (planning de la journée, de la semaine, du mois, de l'année ; type de préparations, tâches quotidiennes, etc.) ?*

Mon travail est le suivant :

- étude du scénario et mise en évidence des trucages ou effets ;
- rencontre avec la réalisation et définition de l'esthétique de ces trucages ou effets ;
- story-board éventuel des séquences à truquer ;
- budget post-production des trucages ou effets ;
- réunion des différents chefs de poste et listage des moyens avant tournage ;
- essais éventuel ;
- mise en place des moyens sur le plateau avant tournage ;
- coordination et conseil auprès de la réalisation pendant le tournage ;
- visualisation des rushes ;
- définition des moyens de post-production ;
- négociation et achats, installation de ces moyens ;
- recrutement de l'équipe et organisation du travail de post-production ;
- suivi budgétaire et suivi artistique ;
- présentation des trucages en relation étroite avec le montage ;
- dossier de presse ;
- archivage des éléments ;
- débouclage budgétaire.

- *Mode d'accès au métier : comment avez-vous accédé vous-même à cette profession ?*

Je n'ai aucune formation liée à l'audiovisuel. J'ai arrêté mes études à dix-sept ans. Comme diplômé j'ai mon certificat d'étude et un CAP en électronique passé en cours du soir. Au départ, j'aimais simplement dessiner. C'est grâce à une amie que j'ai eu mon premier travail un peu avant mes dix-huit ans. J'ai été embauché dans le dessin animé comme coloriste, métier en bas de l'échelle. Depuis, j'ai enchaîné les films, à différents postes, pour en arriver à ma situation actuelle.

- *Une formation universitaire ou en école technique peut-elle être utile pour accéder à votre métier ?*

Je crois que c'est utile, mais s'appuyer sur cette formation pour penser à coup sûr qu'elle fera de vous un professionnel et que vous ferez une carrière dans ce métier est une erreur. Les approches théoriques sont très souvent éloignées des cas concrets rencontrés en production.

- *Quelle est la part de la formation en culture générale ? Et en savoirs plus techniques ?*

Une bonne culture générale est un atout pour les artistiques avec les autres. La curiosité est un des traits de caractère indispensables à ce métier.

- *Pensez-vous que le suivi de stages, la « formation sur le tas », soient suffisants pour l'accès aux métiers et la formation professionnelle dans votre secteur ?*

Je suis mal placé pour dire le contraire. Je pense que oui. Beaucoup de mes collègues n'ont pas suivi de formation spécifique à ce métier.

- *Pouvez-vous citer les formations ou les écoles qui vous semblent les plus performantes ?*

Sup'infocom a bonne réputation. La Femis également.

- *De quels types de formation sont issues les personnes qui travaillent autour de vous ?*

D'horizon très divers, avec cependant un côté technique ou artistique prononcé ou encore un mélange des deux.

- *Que pensez-vous de la division du travail dans la production audiovisuelle et cinématographique ?*

Je pense que, dans la prise de vue réelle, elle est indispensable. Plus l'équipe est grosse plus le travail est divisé. Je ne vois pas bien comment on pourrait rassembler autant d'éléments divers à un instant donné qui est le moment de la prise de vue. Bien sûr, les petites équipes et souvent les secondes équipes dites réduites sont plus humaines de ce point de vue, mais la pression n'est pas la même que sur la première équipe.

Dans l'infographie, tous les cas se présentent selon l'ambition du projet. Mais, dès que le projet est important, la division des tâches se fait à nouveau sentir. Je pense que la division du travail est liée à la taille du projet.

- *Est-elle un facteur d'efficacité ou de sclérose ? A-t-elle des inconvénients ? Si oui, lesquels ?*

C'est un facteur d'efficacité comme je le dis plus haut, mais aussi effectivement un facteur de sclérose. On catalogue souvent les personnes par rapport à leurs rôles. Souvent, plus elles sont compétentes plus on les y cantonne, ce qui est injuste si elles veulent évoluer.

- *Le secteur du cinéma et de l'audiovisuel est très hiérarchisé du point de vue de l'organisation des professions, du simple stagiaire débutant au réalisateur et au producteur : que pensez-vous de cette organisation ?*

Je pense que c'est lié aux journées de tournage. Souvent pour rentabiliser ces journées, il faut une organisation quasi militaire. Je suis très admiratif de cette organisation. Ce qui me gêne, c'est la rigidité de la frontière entre les métiers.

- *Décrivez succinctement l'évolution récente des pratiques professionnelles dans votre secteur : ce qui est obsolète, ce qui est radicalement nouveau ?*

L'évolution la plus marquante est liée à l'informatique puisque le métier des effets spéciaux repose en grande partie sur ces outils. Les pratiques professionnelles ont donc fortement changées. La méthode traditionnelle est devenue obsolète et tend à disparaître. Il ne reste plus que le laboratoire de développement et le tirage de copies, mais je pense que ces professions arrivent en fin de vie.

- *Pensez-vous que la cinéphilie ou la connaissance de l'histoire du cinéma soit un atout (ou bien un handicap) dans l'exercice de votre métier ? Dites pourquoi ?*

Pour moi, c'est à la fois les deux. Je connais mal l'histoire du cinéma. Je ne suis pas non plus un grand cinéophile. J'ai toujours eu le sentiment que le fait d'étudier des films m'enfermerait dans une pensée, dans un modèle, tout en étant conscient que cela ouvre aussi une vision. Mais je suis probablement trop influençable. Je préfère donc l'innocence du non savoir. On se sent vierge, sans tabou, sans guide, sans référence, sans modèle. Pas très rassurant, mais créatif.

- *À votre avis, votre profession a-t-elle une utilité sociale ? Si oui, laquelle ?*

Dans la mesure où parfois notre travail entre dans des œuvres cinématographiques, je pense que oui, car le cinéma a un rôle social. C'est le témoin d'une époque qui s'inscrit dans notre vie. Le reflet d'une société.

- *Quel est votre statut professionnel ? CDI, CDD, intermittent, travailleur indépendant, rémunéré en droits d'auteurs ?*

Intermittent.

- *Combien gagnez-vous (salaire mensuel, annuel) ?*

5 000 euros mensuel.

Historique des études cinématographiques aux États-Unis : établissements d'enseignement supérieur et universités

Il est important de faire la distinction entre la formation professionnelle et la formation universitaire. Pendant longtemps, la formation professionnelle se faisait essentiellement dans l'industrie, où les puissants syndicats contrôlaient les entrées. On pouvait travailler comme assistant dans un grand nombre de métiers du cinéma – éclairage, montage, caméraman – et progressivement devenir professionnel. Pour certains des métiers du cinéma, il n'existait pas de réelle formation professionnelle. Les scénaristes apprenaient leur métier à partir de leurs expériences d'écrivains dans d'autres média comme le théâtre, le journalisme ou l'écriture de romans. Les réalisateurs commençaient souvent par être d'abord scénaristes.

Le poids d'Hollywood dans le cinéma américain a eu tendance à retarder la reconnaissance institutionnelle du cinéma comme art. Les films étaient globalement considérés comme des produits commerciaux à l'intention d'un public de masse. Les intellectuels avaient tendance à mépriser des produits destinés à ce genre de public, et par conséquent il n'existait pas de revue de qualité comparable aux *Cahiers du Cinéma* ou à *Positif* aux États-Unis. Les principaux journaux quotidiens d'opinion (*New Yorker*, *Nation*, *Saturday Evening Post*) comportaient des rubriques de films régulières, bien qu'en règle générale ils ne pouvaient prétendre à aucune expertise en cinéma (la notion d'expertise elle-même aurait semblé étrange dans les années quarante et cinquante).

Dans une large mesure, la cinéphilie à la française n'a démarré aux États-Unis que dans les années soixante, en particulier à la suite de la version américaine de *la Politique des Auteurs* de Andrew Sarris en 1962-63. Les deux articles de Sarris dans *Film Culture* ont constitué le premier pont sérieux entre la cinéphilie française des années cinquante et soixante et son équivalent américain. Des auteurs anglais – Raymond Durnat et Peter Wollen – ont contribué également à une meilleure considération du cinéma. Sous le pseudonyme de Lee Russell, Wollen écrivit une série d'articles consacrés aux réalisateurs indépendants dans *The New Left Review*. Wollen était à l'avant-garde d'une nouvelle génération d'intellectuels anglais suivant de près les courants intellectuels français, et il écrivit le très influent *Signs and Meaning in the Cinema* en 1969. C'était le premier ouvrage américain qui juxtaposait une certaine forme anglicisée de cinéphilie et des pensées émergentes en France, comme la sémiologie, le structuralisme, l'auteurisme, autant de termes plutôt ésotériques aux États-Unis dans les années soixante.

Les troubles politiques et universitaires éclatèrent à la fin des années soixante, et pendant quelque temps les idées novatrices affluèrent de France (Roland Barthes, Christian Metz, Raymond Bellour), idées souvent traduites et diffusées par le biais du magazine *Screen*. À cette période, plusieurs universités mirent en place des filières diplômantes en cinéma : l'université de New York, l'université d'Iowa, l'université du Wisconsin (Madison). Beaucoup d'établissements proposèrent également des modules en études cinématographiques en complément de filières traditionnelles.

Ainsi que le fit remarquer Dudley Andrew il y a quelques années, l'un des principaux changements dans l'enseignement supérieur durant cette période fut d'établir l'interdisciplinarité, ce qui permit d'introduire du cinéma dans une grande partie des sciences sociales et humaines. Pour ne pas être en reste, de nombreuses universités acceptèrent l'introduction du cinéma dans leurs filières, mais la mise en place de véritables *cursus* en cinéma fut une autre histoire, et peu d'établissements firent ce choix. Les universités les plus prestigieuses, comme la Ivy League Schools, refusèrent généralement de reconnaître les études cinématographiques comme un champ disciplinaire autonome.

Ainsi, dans les années soixante-dix, beaucoup d'écoles proposaient des cours de cinéma ici et là, généralement sous les rubriques histoire du cinéma et critique du cinéma. La théorie et l'analyse filmiques n'étaient encore qu'embryonnaires à l'université. Les *cursus* diplômants furent encore plus lents à se mettre en place, puisque seule une poignée d'universités proposaient des doctorats en études cinématographiques. Comme pour l'obtention de la licence, il était possible de proposer un sujet de cinéma pour une thèse interdisciplinaire dans de nombreuses universités, mais le doctorat était délivré en études

anglophones, en littérature comparée, en sociologie, en sciences politiques, etc.

Sans *cursus* universitaire en études cinématographiques aux États-Unis, il va de soi qu'il n'existait pas d'enseignants qualifiés dans la discipline. À l'université de New York, lorsque nous avons délivré le premier doctorat en études cinématographiques en 1973, personne dans le département d'études cinématographiques n'était titulaire d'un doctorat. Annette Michelson avait une maîtrise en histoire de l'art, Jay Leyda n'avait pas de licence mais il avait étudié le cinéma à Moscou où il avait été l'élève d'Eisenstein. William Everson n'était pas diplômé. P. Adams Sitney avait une licence en littérature comparée. C'est par conséquent au début des années soixante-dix que sont apparus les premiers doctorats en cinéma.

Faire des études supérieures en cinéma aux États-Unis

On peut suivre des études de cinéma dans des établissements qui proposent des premiers cycles en lettres. Dans ces instituts, les étudiants choisissent un domaine d'études prioritaire, une « majeure » et ils peuvent également choisir une « mineure ». Il est possible de faire une majeure en études cinématographiques dans de nombreux instituts et universités. Les instituts appelés « *colleges* » proposent des premiers cycles mais ne vont pas au-delà (les universités vont du premier au troisième cycle). Une majeure en études cinématographiques est fréquemment proposée en études anglophones, en communication, en étude des médias, car peu de départements sont spécialisés en études cinématographiques.

En premier cycle, de nombreux « *colleges* » et universités proposent des programmes en études cinématographiques. Les universités proposant les parcours les plus variés sont aussi celles qui proposent un troisième cycle en cinéma. Les doctorats en études cinématographiques ont vu le jour dans les années soixante-dix. Parmi les universités pionnières, on trouve :

- NYU (<http://cinema.tisch.nyu.edu/page/home.html>) ;
- UCLA (<http://www.filmtv.ucla.edu/dof.cfm>) ;
- l'université d'Iowa (<http://www.uiowa.edu/~ccl/>), dirigée pendant de nombreuses années par Dudley Andrew (maintenant en poste à Yale) ;
- l'université de Wisconsin à Madison (<http://commarts.wisc.edu/index.htm>), dirigée par David Bordwell (maintenant professeur émérite) ;
- l'université de Californie du Sud (http://www-cntv.usc.edu/academic_programs/critical_studies/academic-critical-home.cfm) ;
- l'université du Texas (<http://rtf.utexas.edu/undergraduate/>) ;
- et, plus récemment, l'université de Chicago, sous la direction de Miriam Hansen (<http://humanities.uchicago.edu/cmtes/cms/academics/undergrad.html>).

Les étudiants étrangers devraient garder à l'esprit que les instituts d'enseignement supérieur aux États-Unis peuvent être publics ou privés. Si l'on compare avec les meilleures universités, la qualité de l'enseignement ne diffère pas nécessairement dans le privé, mais le coût y est beaucoup plus élevé, et l'est encore davantage pour les étudiants étrangers. Cependant les écoles privées les plus prestigieuses proposent des bourses conséquentes aux meilleurs candidats. Dans leur majorité, ces universités privées n'ont pas mis en place de *cursus* significatif en études cinématographiques ou en réalisation filmique, bien qu'il y ait quelques exceptions, comme le *cursus* proposé en culture moderne et médias à l'université de Brown (<http://www.brown.edu/Departments/MCM/>).

Les étudiants qui souhaitent enseigner à l'université doivent être titulaires d'un doctorat. On peut aussi suivre une formation professionnelle en réalisation de films dans les établissements supérieurs et les universités, bien que ces cursus soient rares, principalement en raison de leur coût. Les plus connus sont :

- l'université de la Californie du Sud (USC : <http://www-cntv.usc.edu/resources/resources-history.cfm>) ;
- l'université de Californie à Los Angeles (UCLA : <http://www.filmtv.ucla.edu/index.cfm>) ;
- l'université de New York (NYU : <http://filmtv.tisch.nyu.edu/page/faculty.html>) ;
- l'université du Texas à Austin (<http://rtf.utexas.edu/production/>) ;
- l'université de Nord-Ouest

(<http://www.communication.northwestern.edu/rtf/programs/undergraduate/>).

Beaucoup d'autres écoles proposent aussi des formations moins intensives comprenant moins de stages professionnels. Les deux écoles de Los Angeles, USC et UCLA, sont celles qui entretiennent les liens les plus étroits avec l'industrie Hollywoodienne. Avec NYU, ces écoles ont formé certains des plus grands réalisateurs qui ont émergé dans les années soixante-dix, comme Coppola (UCLA), Spielberg (USC) et Scorsese (NYU) et ces institutions restent les plus renommées pour ceux qui aspirent à entrer dans l'industrie hollywoodienne.

Les étudiants qui ne souhaitent entrer en études de réalisation qu'après la licence peuvent s'inscrire en maîtrise des beaux arts (MFA). Les universités citées ci-dessus proposent toutes des troisièmes cycles en cinéma. Les programmes incluent des cours de cinéma, de montage, de production, d'écriture de scénario, et les enseignants sont généralement des professionnels du cinéma. Ces dispositifs peuvent être consultés sur Internet.

Il n'existe pas d'école professionnelle de cinéma comme la FEMIS aux États-Unis. Contrairement à la plupart des institutions américaines, l'institut des arts californiens à Los Angeles (800 étudiants en 1^{er} cycle, 400 en second cycle) ne propose qu'une licence et un master des beaux arts, ce qui signifie que c'est une école réservée aux artistes de divers média, incluant le cinéma et plus précisément le cinéma indépendant et non pas le cinéma commercial hollywoodien (<http://calarts.edu/about/index.html>).

Jonathan Buchsbaum,
University of city of New York (CUNY)
Traduction : Isabelle Le Corff

Appel à communications

Re-presenting Diasporas in Cinema and New (Digital) Media
An international conference hosted by the University of Exeter, 24th-25th July, 2007

Keynote speakers :

Professor Hamid Naficy (John Evans Professor of Communications, Northwestern University, USA) <http://www.wcas.northwestern.edu/arthistory/faculty/naficy.htm>

Roshini Kempadoo (Media Artist and Senior Lecturer in Digital Media Production, University of East London) <http://www.roshinikempadoo.co.uk/>

**

Lisa Anteby-Yemini and William Berthomière argue that "the term "diaspora" is at once overloaded with meaning and emptied of it", while Hamid Naficy warns that "Attention to the specificity and situatedness of each displaced filmmaker, community, or formation is important to safeguard against the temptation to engage in ... the positing of an all-encompassing ... great Diaspora". In effect, with its 2000-year history, "diaspora" as a category/term has always been – and remains – problematic in research and practice across disciplines.

Cinema remains arguably the most prominent visual medium for articulating the experiences of diaspora. Yet there is also a diverse range of new digital media (artworks that use multimedia, computers or communications technologies in creative expression) into which cinema is increasingly incorporated, and through which artists are choosing to represent and debate diaspora. The Exeter "(Re)presenting diasporas" conference will therefore address the current state of theorising and representing diaspora in cinema and new digital media and aims to break new and significant intellectual and theoretical ground in this subject area. In this respect, it hopes to build on earlier conferences that displayed degrees of interest in diaspora, and offer a forum for genuinely new and original research

into theorising and representing diasporas to be interrogated, debated and circulated both during and after the conference.

To this end we will be inviting delegates to participate in mixed panels of written papers, presentations and screenings of original work and round-table discussions that provide a genuine, clearly focused forum for interdisciplinary debate. Panels will consist of filmmakers, artists/practitioners and academics (and individuals working across these categories), and will be grouped around shared interests or themes relating to the questions of diaspora addressed by the conference. It is our desire that a new and significant series of research dialogues will emerge from the conference. It is also intended that the conference presentations and screenings will function as a platform for wide-ranging debate amongst all those present on the day.

The aim of the conference is therefore to move emphatically beyond binary and essentialising modes of thinking, theorizing and representing around the notion of diaspora. To ask how diasporas might now be understood and the concept used in contemporary discourses surrounding research and practice in cinema and new digital media. And, indeed, to ask where this might lead : or, do we need to move beyond diaspora to better understand the diverse body of images and representations that is emerging from the filmmaking and new media of the so-called post(-)colonial and Third/Fourth-World, as well as other (un)voluntarily (dis-/re-)placed peoples/émigré filmmakers and artists/practitioners?

The research dialogues that the conference hopes to initiate will aim to consider the question of the relation between the “cultural” and the “political” in “diaspora”, issues of representation and the interfacing of theory and practice, as well as questions of production and distribution, circulation, consumption. Thus, the principal research aims of the conference are twofold: firstly to question the current state of theorizing around diaspora, and secondly to interface theory with practice (in the field of Diaspora Studies). While maintaining the challenge to elitist traditions of a Eurocentric ideology (thinking and unthinking), we want to insist on the profoundly instable nature of “diaspor” – both as lived experience, theoretical concept and in and through representation.

We welcome proposals on research topics and questions in re-presenting diaspora, including but not limited to the following areas:

- Diaspora, identity and difference : diaspora, “race”, gender and the body; revisiting difference through representation; (dis-/re-)placed diaspora : sedentary/fluid mobility; the “Glocal” (the global and the local) ; territorialize/ de-territorialize ;
- Diaspora and New digital media : diasporas as real and imagined experience; the politics of representing diaspora in new digital media ;
- Technology – production – circulation – consumption: new digital media, audiences and visual culture; diasporic images: from the “margins” to the “mainstream”; networks and/of diaspora; “diaspora web communitie”; “hypermediacy”, “prosumer” technologies, and diaspora ;
- New departures in theory and representation: Theorising “beyond” diaspora ; diaspora and the post(-)colonial/(post)Third/ émigré diverse body of images ; digital memory and the material world

Please send abstracts of no more than 350 words to the conference organisers by 15th FEBRUARY 2007. Filmmakers/artists/practitioners intending to screen/show/present their work on a panel are strongly encouraged to submit clips/excerpts from the film/work as part of their proposal.

Dr Saër Maty Bâ
(s.m.ba@exeter.ac.uk)

Dr Will Higbee
(w.e.higbee@exeter.ac.uk)

Film Studies, School of Arts, Literatures, and Languages, Room BG30
Queen’s Building, University of Exeter, Exeter, EX4 4QH

Appel à communications

LE CINÉMA ET APRÈS ?

(novembre 2007)

Centre d'études du XX^e siècle

Université Paul Valéry, Montpellier III

Question : comment évaluer, aujourd'hui, la place du cinéma, de ses formes, de ses dispositifs, de ses idées dans la diversité contemporaine des spectacles d'images ? Le colloque « Le cinéma et après ? » propose plusieurs pistes de réflexion selon des axes différenciés et croisés. Présentation de ces axes :

Mutations technologiques, prolifération des supports et des dispositifs

Le cinématographe (enregistrement analogique, pellicule, projecteur, grand écran, spectateur des salles obscures, etc) est transformé en toutes sortes de supports et de dispositifs qui rendent l'idée même de cinéma bien plus équivoque qu'autrefois. Film vidéo, film numérique (vidéo et cinéma), film-installation, film interactif, etc : à travers ces sortes de « films », que sont devenus l'image filmique, l'objet film, le spectacle du film de cinéma, le spectateur ?

Cinéma/télévision/ordinateur

Le cinéma est l'art emblématique du XX^e siècle. Or, les aiguilles ont bougé, semble-t-il, sur le cadran de l'horloge historique. On peut penser que le cinéma est une invention typique du XIX^e siècle, que cette invention trouve son accomplissement au XX^e siècle, notamment à travers la télévision et la vidéo. Qu'en est-il (qu'en sera-t-il) au XXI^e siècle ? L'ordinateur comme dispositif, support, écran est-il la réponse, une réponse parmi d'autres à cette question ?

Le cinéma « septième art »

Canudo a dit du cinéma qu'il était le « septième art » dans une généalogie dont celui-ci est considéré comme le rejeton ultime. À l'évidence cette idée ne tient plus car, à son tour, le cinéma a pris la place d'un art originaire, le « premier art » technologique, populaire de la mise en spectacles d'images mouvantes/sonores. Que veut dire aujourd'hui : « faire un film de cinéma ? ». Fait-on des films qui ne sont pas « de cinéma » ? Si oui, sont-ils les films d'un 8^o ou d'un 9^o Art ?

Conscience du cinéma

Sentiment de progrès pour les uns, de perte ou de nostalgie, voire de peur de la dissolution du cinéma, pour les autres. Quoiqu'il en soit, la forme contemporaine de conscience historique du cinéma a considérablement évolué et s'est notamment éloignée de celle qu'avaient connue, par exemple, le cinéma classique américain des années cinquante puis la cinéphilie des temps modernes (Nouvelle[s] Vague[s] et après).

Date limite de cet appel à communication : 8 janvier 2007.

Adresse postale : Maxime Scheinfeigel – Université Paul Valéry - Route de Mende - Cedex 5 - 34000 Montpellier (France).

Mail : maxime.scheinfeigel@univ-montp3.fr

Fax : 04 67 14 22 31 (M. Scheinfeigel) & 04 67 14 24 04 (Centre d'Études du XX^e siècle).

Répondeur téléphonique : 04 67 14 22 31

Outre vos coordonnées personnelles et professionnelles, prière d'indiquer le sujet que vous souhaitez aborder dans une brève présentation (pas plus de 1500 signes).

Appel à communications

Le parcours d'un jeune chercheur en Sciences de l'Information et de la Communication. Questionnements, méthodes, pratiques.

Paris, 24 et 25 avril 2007

Dans le cadre des Ateliers-Projets du CIES-Sorbonne (Centre d'Initiation à l'Enseignement Supérieur) et des activités de l'ARSIC (Association de recherche en Sciences de l'Information et de la Communication). Avec le soutien de l'École Doctorale ASSIC (ED267) et de l'UFR Communication de l'université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle.

Objectifs généraux

Que l'on soit en master, au début ou à la fin de sa thèse, mener une recherche en sciences de l'information et de la communication suscite de multiples interrogations tant du point de vue méthodologique, théorique que pratique. Comment élaborer une problématique, des hypothèses de travail ? Comment appréhender les principales notions liées à son sujet ou se constituer une bibliographie ? Quelles sources, quelles méthodes de recueil des données et d'analyse mettre en œuvre ? Quid de la question de l'écriture ? Par quels biais faire connaître son travail une fois celui-ci achevé ?

Ancrée dans les Sciences de l'information et de la communication, cette manifestation vise à réunir des jeunes chercheurs et des chercheurs confirmés, issus de différentes universités, autour de débats que nous souhaitons vifs et décomplexés, plaçant au premier plan la question des méthodes, des pratiques de recherche et les difficultés rencontrées par les doctorants issus d'un champ marqué par la pluridisciplinarité.

Contributions

Les contributions prendront la forme de témoignages et porteront sur l'un des axes suivants :

1. Le choix et la mise en œuvre de méthodes et de techniques de recherche, la confrontation de ces méthodes issues de différentes disciplines des SIC.

Quelques pistes de travail non exhaustives :

- le travail de terrain : l'expérience de l'entretien, du questionnaire, de l'observation, l'analyse de contenu, etc. (à chaque méthode peut correspondre une contribution) ;
- le corpus : sa construction, le traitement et le travail sur les sources...

2. La valorisation de la recherche :

- présenter une communication ;
- publier un article ;
- l'après thèse : le parcours de valorisation de la recherche, les procédures de qualification et de recrutement, etc.

Il est donc vivement conseillé aux contributeurs de penser leur proposition en fonction de l'un de ces axes. Les propositions de communication prendront la forme d'un résumé de 3 000 signes maximum (espaces compris), avec le titre de la communication et 5 à 6 mots-clés, le tout accompagné des coordonnées complètes de l'auteur (Email, téléphone, université et laboratoire de rattachement, statut). Les réponses à ces propositions seront données au début du mois de février 2007.

À l'occasion de ces deux journées, des débats portant sur les grandes étapes d'une thèse (construction d'un objet, d'un corpus, d'une problématique, des hypothèses...) ainsi que sur la phase d'écriture, s'appuyant sur des exemples de travaux en cours ou achevés, sont également prévus. Des questions plus pratiques, notamment sur les financements accessibles aux doctorants, seront enfin abordées, illustrées par les expériences de jeunes chercheurs.

Il est prévu de constituer un site Internet sur lequel seront réunies, avant la journée d'études, les propositions de communication. Après la journée, il sera demandé aux participants de rédiger un texte de 10 000 à 20 000 signes pour publication sur ce site Internet. Ce texte devra nous être envoyé avant le 15 mai 2007. Date limite d'envoi des propositions : 20 décembre 2006. Contact : parcoursic@yahoo.fr

Comité d'organisation : Camille Laville : tamille1@yahoo.fr, Aude Rouger : aude.rouger@univ-paris3.fr, Laurence Leveneur : l.leveneur@free.fr

Appel à communications

INTERNATIONAL CONFERENCE : 22-23 November 2007 Contemporary Irish Cinema : Assessment and Perspectives

*Faculté des lettres et des sciences humaines
39E, rue Camille Guérin 87036 Limoges Cedex – France*

The early 1980s can be considered as a landmark period in the history of Irish cinema since substantial and consistent film production started to emerge with Neil Jordan (*Angel*, 1982), Bob Quinn (*Poitin*, 1978) and Joe Comerford (*Traveller* 1981) initiating the so called new wave of Irish cinema. Twenty five years later what assessment can be made of Irish film production and what perspectives lay ahead of it? The aim of this conference is to explore Irish cinema (its films and film industry) within its economic, social, political and cultural dimensions and from different perspectives ranging from Irish studies, film studies, gender studies, postcolonial studies, cultural studies, political and historical studies amongst others. Papers can explore, but are not limited to, the following areas :

- Cinematographic representations of Ireland :
 - the country, landscape and its people.
 - Clichés and stereotypes.
 - Representations of the private and public spheres.
 - Representations of Irish history (the conflict in the North, the peace process...)
 - Revisiting / revising history.
 - Outside perspectives (Hollywood, diaspora, etc.)
 - Reception of “Irish films” in Ireland, in Great Britain, etc. (Michael Collins, *The Wind that Shakes the Barley*...)
 - Genres and aesthetics :
 - Directors (Irish-based/ foreign careers, aesthetics, etc.)
 - Genres (animation movies, documentaries, features, short films)
 - Themes, aesthetic trends, other influences
 - Literary adaptations (*Korea*, *The Butcher Boy*...)
 - The Irish film industry :
 - Irish cinema in a European context
 - Censorship
 - Independent film making-Film institutions (The IFC, the IFI...)
 - Film posters
 - Hollywood and Ireland
 - Film politics in Ireland (financing, national studios, cinema in comparison with other arts).
- Please send a proposal of 200-300 words for a paper of 20mn, together with your contact details and a brief biographical note to the following addresses : estelle.epinoux@unilim.fr and cils@wanadoo.fr.

Alternatively, you can send your proposal to Isabelle Le Corff, IUFM site de Vannes, 32 avenue Roosevelt, 56000 Vannes, France. Also give your full name and university affiliation.

The deadline for proposals is Thursday, 31 May 2007. Keynote speakers, film screening, publication possibilities and other information will be announced on the conference website in due course.

Online information: www.flsh.unilim.fr/site/flsh.html

Appel à communications

ÉMINENTS EUROPÉENS Les personnalités européennes célèbres dans le cinéma américain 17-18 Mai 2007 ~ King's College, Londres

*Un colloque de deux jours dans le cadre de :
King's College Film Studies Programme, London
Maison des Sciences de L'Homme, Paris
The University of London Screen Studies Group*

Ce colloque clôt le programme de recherches international « Les Européens dans le cinéma américain – Émigration et Exil » créé à la Maison des Sciences de L'Homme, Paris. Depuis son ouverture en 1999, le programme s'est appliqué à étudier les « Européens dans le cinéma américain » à travers diverses approches – historiques, théoriques, industrielles, sociologiques, textuelles – dans le cadre de plusieurs rencontres à Paris, Los Angeles, Berlin et Valencia, et dans un certain nombre de publications.

Le colloque de Londres s'attachera à étudier ce qui se passe dans les échanges transatlantiques de thèmes, personnel et matériel qui sous-tendent les rapports entre l'Europe et Hollywood à travers un prisme bien précis: celui de la représentation de personnalités européennes célèbres dans le cinéma américain. Peut-on y déceler différentes visions de l'histoire, différentes notions de l'individu, ou de la fonction du spectacle cinématographique? Parmi les sujets possibles, nous invitons particulièrement des communications dans les domaines suivants:

- la représentation de personnalités célèbres réelles, telles que souverains, empereurs, hommes et femmes politiques, scientifiques, écrivains, peintres et acteurs;
- la représentation de personnalités célèbres fictionnelles (telles que Sherlock Holmes, Madame Bovary, Carmen, Dracula, Anna Karenina) (Dans les deux cas nous invitons des communications qui adoptent des approches variées ; on pourra aussi étudier plusieurs adaptations du même personnage) ;
- l'impact du personnel européen travaillant à Hollywood sur ces représentations (écrivains, réalisateurs, décorateurs et créateurs de costumes, acteurs);
- la réception comparée de ces représentations en Europe et/ou aux États-Unis.

Séance plénière : Professor Pam Cook (Emeritus Professor in Film, University of Southampton) fera une communication sur *Marie-Antoinette* (Sofia Coppola, 2006).

Les communications peuvent avoir lieu en anglais ou français, et les propositions peuvent être envoyées en anglais ou français (500 mots maximum y compris nom, titre, adresse et email, et bref cv) à nous parvenir par email ou courrier pour le lundi 8 janvier 2007 à :

Ginette Vincendeau, Director, Film Studies Programme, King's College London, Strand, LONDON WC2R 2LS, UK

ginette.vincendeau@kcl.ac.uk

ou

Irène Bessière, Directrice, Europe/Hollywood Cinema Programme, Maison des Sciences de L'Homme, 54 boulevard Raspail - 75270 Paris cedex 06 – France

bessiere@msh-paris.fr

Écrans et Lucarnes vous annonce les prochains colloques

- **Cinquièmes Journées d'études européennes sur les archives de cinéma et d'audiovisuel, « Les nouveaux modes d'accès au patrimoine cinématographique et audiovisuel en Europe »**, lundi 27 novembre, mardi 28 novembre (BNF, Grand auditorium) et mercredi 29 novembre (Institut National du Patrimoine). Direction scientifique : Isabelle Giannattasio (BNF) et Marc Vernet (Paris VII). Entrée libre, réservation obligatoire au 01 71 19 32 48.
- **Colloque « Filmer, chercher »**, organisé par Daniel Friedmann, lundi 27 novembre (10h-15h), mardi 28 novembre (10h-18h30), EHESS (105 Bd Raspail, Paris), entrée libre.
- **Colloque Marcel L'Herbier**, jeudi 7 et vendredi 8 décembre 2006, université Paris X-Nanterre. Coordination : Laurent Véray : laurent.veray@wanadoo.fr.
- **« 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 et coordonné par Françoise Hache-Bissette (Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines), Fabien Bouilly (Université Paris X-Nanterre) et Vincent Chenille (Bibliothèque nationale de France) : www.chcsc.uvsq.fr/colloques/coll_jamesbond.html.
- **« Musique de film ? », 5^e édition du Colloque de Sorèze**, 7-9 février 2007, Abbaye École de Sorèze (Tarn). Organisation : Pierre Arbus. Laboratoire de Recherche en Audiovisuel (Lara) et l'École Supérieure d'Audiovisuel (ESAV) de l'Université de Toulouse II (<http://www.univ-tlse2.fr/esav/net/index.php?page=colloque-soreze>).
- **« Filmer l'acte de création »**, colloque pluridisciplinaire, 15-17 mars 2007, université Rennes 2. Organisation : Pierre-Henry Frangne (Arts plastiques, esthétique : Pierre-henry.frangne@uhb.fr), Gilles Mouëllic (Études cinématographiques, Musique : Gilles.mouellic@uhb.fr) et Christophe Viart (Arts plastiques : Christophe.viart@uhb.fr).
- **« Le cinéma québécois »**, colloque international à Glasgow (Écosse), 22-24 mars 2007. Organisation : Professor Bill Marshall, French Section (b.marshall@french.arts.gla.ac.uk). Colloque bilingue, anglais et français.
- **« The ages of the cinema. Criteria and Models for the Construction of Historical Periods. »** XIV International Film Studies Conference. Udine, March 20-22, 2007. Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, (udineconference@gmail.com, www.damsweb.it/udineconference)
- **« La guerre après la guerre. Images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du XX^e siècle »**, colloque international organisé par le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, l'INA, le laboratoire Communication et Politique (CNRS), Paris, 25-27 avril 2007. Organisation : Christian Delporte, Denis Maréchal, Caroline Moine, Isabelle Veyrat-Masson (contact : christian.delporte@uvsq.fr)
- **Colloque « Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle »**, Colloque international organisé à l'Université de Lausanne, 10-12 mai 2007. Organisation : Laurent Guido (Laurent.Guido@unil.ch) et Olivier Lugon (Olivier.Lugon@unil.ch)
- **5^e colloque sur le cinéma populaire européen (PEC 5), « Le film policier et criminel »**, Paris, 25-27 juin 2007. Organisation : Raphaëlle Moine (Université Paris X-Nanterre : raphaelle.moine@noos.fr), Brigitte Rollet (University of London Institute in Paris : B.Rollet@ulip.lon.ac.uk), Geneviève Sellier (Université de Caen : sellier.g@wanadoo.fr). www.pec5.info.

Écrans et Lucarnes vous annonce les parutions récentes

- ALBERA François, *L'avant-garde au cinéma*, Armand Colin Cinéma, 2005.
- AUBRON Hervé, *Mulholland Drive de David Lynch*, Yellow Now, coll. « Côté films », 2006.
- BARBOZA Pierre et WEISSBERG Jean-Louis (dir.), *L'image actée. Scénarisations numériques*, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2006.
- BOHAS Alexandre et LAROCHE Josepha, *Canal+ et les majors américaines. Une vision désenchantée du cinéma-monde*, Pepper, coll. « Chaos International », 2005.
- BOLTER Trudy (dir.), *Expressions du politique au cinéma*, Pleine Page, Bordeaux, 2006.
- BORDWELL David, *Figures traced in light*, University of California Press, 2005.
- BORDWELL David, *The Way Hollywood Tells It: Story And Style In Modern Movies*, University of California Press, 2006.
- BERTRAND Jean-Michel, 2001, *L'odyssée de l'espace. Puissance de l'énigme*, L'Harmattan, 2005.
- CERISUELO Marc (dir.) *Vienne et Berlin à Hollywood*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2006.
- DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005.
- DEPREZ Camille, *La télévision indienne. Un modèle d'appropriation culturelle ?*, Médias Recherche, 2006.
- DURAFOUR Jean-Michel, *Millennium Mambo de Hou Hsiao-Hsien*, La Tranparence, coll. « Cinéphilie », 2006.
- DE MALEISSYE, *Le filtre médiatique. Paroles de journalistes*, Indiciel, coll. « Enquêtes et Documents », 2006.
- FEENSTRA Pietsie, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdus*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.
- GERVEREAU Laurent (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, nouveau monde éditions, 2006.
- GUIDO Laurent (dir.), *Les peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Antipodes, 2006.
- IMBEAU Élodie, *Lanternes magiques*, Actes Sud Junior / Cinémathèque française, 2006.
- JARDONNET Évelyne, *Poétique de la singularité au cinéma. Une lecture croisée de Jacques Rivette et Maurice Pialat*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.
- JULLIER Laurent, SOULEZ Guillaume, *Stendhal, le désir de cinéma*, Séguier, coll. « Carré ciné » n° 39, 2006.
- LAURICHESSE Hélène, *Quel marketing pour le cinéma ?*, CNRS, coll. « Cinéma et audiovisuel », 2006.
- LEVERATTO Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, La dispute, Paris, 2006.
- MARIE Michel, *Muriel d'Alain Resnais*, Atlande, 2005.
- MARIE Michel, *Le Cinéma muet*, Cahiers du Cinéma, Scérén-CNDP, 2005.
- MARIE Michel, *Comprendre Godard – Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris*, Armand Colin Cinéma, 2006.
- MIGNOT-LEFEBVRE Yvonne, *Communication et autonomie. Audiovisuel, technologies de l'information et changement social*, L'Harmattan, 2005.
- René MONNIER et Anne ROCHE (textes réunis par), *Territoires du scénario*, Université de Bourgogne, Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Rationalité, 2006.

NACACHE Jacqueline (dir.), *L'analyse de film en question. Regards, champs, lectures*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.

PAPIN Bernard, *L'invention du carré blanc. Images convenables, images inconvenantes sur le petit écran des années soixante*, L'Harmattan, coll. « De Visu », 2006.

PHILLIPS Alastair and VINCENDEAU Ginette, *Journeys of Desire. European Actors in Hollywood: A Critical Companion*, bfi, 2006

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

SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, CNRS, 2005.

SIETY Emmanuel, *La peur au cinéma*, Actes Sud Junior / Cinémathèque française, 2006.

TOMASOVIC Dick, *Freaks, La Monstrueuse Parade de Tod Browning*, Cefal, 2006.

TOMASOVIC Dick, *Le Corps en abîme. Sur la figurine et le cinéma d'animation*, Rouge Profond, 2006.

TYLSKI Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2006.

WEYL Daniel, *Septième art : du sens pour l'esprit. Essai critique*, L'Harmattan, 2006.

WRONA Carole, *Imaginaires de la taille humaine au cinéma. De la figuration du nain*, L'Harmattan, 2006.

La collection « Raccords » des Éditions Rouge Profond

Les éditions Rouge Profond, codirigées par Guy Astic et Christian Tarting, se déclinent en trois collections :

- « Birdland », vouée au jazz et aux musiques improvisées ;
- « Stanze », dévolue aux beaux-arts et à l'écriture contemporaine ou plus ancienne ;
- « Raccords », consacrée au cinéma.

Depuis août 2003 – suite à la publication du collectif *Why Not ? Sur le cinéma américain*, dirigé par Jean-Pierre Moussaron et Jean-Baptiste Thoret, un même esprit anime Rouge Profond (diffusées par Harmonia Mundi) : celui de publier des essais, des entretiens et des documents inédits ayant pour ambition de mettre en valeur l'acte et l'engagement créatifs d'artistes qui ont marqué et marquent encore l'histoire de leur discipline, de saisir au plus vif les enjeux (trans)esthétiques.

Dans cette perspective, « Raccords » privilégie deux approches, nourries d'une même exigence visuelle et toujours assorties d'annexes fournies (filmographie, bibliographie, index...). Dans un cas comme dans l'autre, l'objectif est de proposer des livres faisant la part belle au lien entre texte et illustration, aux analyses de séquences ou de photogrammes. Les œuvres ou les itinéraires d'artistes ne sont pas seulement appréhendés comme l'actualisation d'un langage ou d'un style, possédant ses techniques et ses partis pris formels, mais aussi comme l'élaboration d'un espace où le cinéma entre en résonance avec tous les autres modes de représentation figurale. Chaque ouvrage s'inscrit, dès lors, dans une problématique plus vaste (plus riche ?) que celle du cinéma : celle de l'image. Cela vaut pour le pôle patrimonial de la collection dirigée par Guy Astic. Il s'agit pour « Raccords » de recueillir des témoignages et des documents. Cette orientation est inaugurée en novembre 2003 avec la publication des *Écrits* de Jacques Tourneur (scénarios et aphorismes inédits), accompagnés d'un DVD proposant le seul entretien filmé qui ait été réalisé avec le metteur en scène de *La*

Féline. Suit *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, le journal du film de Melvin Van Peebles, un long métrage indépendant qui a secoué l'industrie du cinéma américain au début des années soixante-dix. Ce texte est complété de contributions d'universitaires et de critiques permettant de cerner l'originalité formelle et la force politique du film. Les livres d'entretiens sont aussi une façon d'enrichir le champ historique du cinéma. Les entretiens réalisés avec Lalo Schifrin, par Georges Michel, envoyé spécialement à Beverly Hills pour recueillir la parole de l'un des plus importants compositeurs d'Hollywood, permettent d'embrasser de la voix et du regard quarante ans de cinéma. Dans le même esprit paraît, en janvier 2007, *Mon effroyable histoire du cinéma*, livre d'entretiens où Kiyoshi Kurosawa évoque sa carrière intense, ouvre les portes de sa fabrique de l'image et insiste sur le dialogue culturel Asie/Occident : appréhension du cinéma de genre dans toute sa complexité et son internationalité (quelles sont les « mécaniques fatales » du film d'horreur ; comment figurer le fantôme au cinéma...); correspondances entre cinéastes de divers horizons (John Carpenter, Lucio Fulci, Tobe Hooper, Terence Fisher, Brian De Palma, Carl T. Dreyer...).

Le second pôle de la collection est consacré à l'esthétique du cinéma. Par-delà la diversité des genres abordés – oublié tout découpage et hiérarchie de genre –, une même approche revient, lancinante : comment l'image se fait-elle corps ? Comment laisse-t-elle trace ? En témoigne le premier livre publié dans « Raccords » : *26 secondes. L'Amérique éblouissante* (Prix de la Critique de Cinéma 2003 dans la catégorie « Essais »), où Jean-Baptiste Thoret analyse la façon dont les images de l'assassinat de John F. Kennedy ont engendré de nouvelles formes dans le cinéma américain. Quand il s'agit de cerner au plus près la manière et la matière filmique d'un cinéaste, les auteurs n'hésitent pas à conjoindre réflexion transartistique, analyse d'images et théories diverses de l'art. Il faut dire que les réalisateurs concernés font œuvre filmique et plastique, brouillant les frontières entre le cinéma et d'autres formes d'expression. C'est le cas de David Lynch auquel Guy Astic a consacré deux essais (sur *Lost Highway* et sur *Twin Peaks*), de Jess Franco dont Stéphane du Mesnildot a mis en exergue la part fantasmagique de ses films, de Kiyoshi Kurosawa (*Mémoire de la disparition*, de Diane Arnaud, paraît en janvier 2007). L'approche transversale reste de mise à l'échelle des genres eux-mêmes – voir Dick Tomasovic (*Le Corps en abîme. Sur le cinéma d'animation*), Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues (*Splendeur du western*, à paraître), Marc Bruimaud (sur la comédie américaine contemporaine et les frères Farrelly, à paraître), Denis Mellier (sur le cinéma fantastique, à paraître).

Sans obéir à des règles strictes, le choix des manuscrits dépend de certaines données précises. Une commande peut être passée auprès d'un auteur ciblé, perçu comme une « autorité » dans son domaine ou susceptible de renouveler une approche théorique du cinéma – c'est le cas, par exemple, d'un livre sur *Piège de cristal* et le cinéma d'action, programmé pour 2008. Cela pourrait se développer pour des monographies consistantes concernant des cinéastes pour lesquels n'existent pas, ou plus, d'ouvrages de référence – comment ne pas songer à Jean-Pierre Melville, Tod Browning, Blake Edwards, Seijun Suzuki, Paul Verhoeven, Lucio Fulci, Terence Fisher, Michael Haneke, Michael Mann, George Romero, Takashi Miike, etc. ? Des propositions de manuscrits non encore achevés peuvent être faites, à la condition de joindre un « synopsis » du livre, un chapitre rédigé et d'énoncer clairement les enjeux du propos envisagé. Il peut y avoir réception de DEA ou thèses, mais dans ce cas, le travail de réécriture est important. L'opération éditoriale consiste à transformer un exercice universitaire en un essai qui doit aller à l'essentiel, en abandonnant des justifications ou démonstrations nécessaires à la soutenance d'un mémoire. Enfin, « Raccords » peut accueillir des textes existants, susceptibles d'être réactualisés et réédités.

Guy Astic

Rouge Profond
363, chemin des Moulières, 84120 Pertuis
06 18 01 77 10
www.rougeprofond.com

Nominations : recrutements et mutations (juin 2006)

Professeur

Université d'Amiens

PARFAIT Françoise : vidéo et nouvelles technologies

Université Lyon II

BARNIER Martin : histoire du cinéma

Université Paris I

FARCHY Joëlle : innovation, communication, culture : audiovisuel et innovations numériques

Université Paris III

DUCHET Chantal : économie du cinéma et de l'audiovisuel

Université Paris VII

VERNET Marc : études cinématographiques

Université Rennes II

MOUELLIC Gilles : cinéma, musique

Maître de conférences

Université d'Amiens

QUENAULT Grégoire : cinéma, cinéma expérimental et arts électroniques

Université Lyon II

FONTANEL Rémi : études cinématographiques

Université de Metz

THIERRY Natacha : esthétique du cinéma

Université Paris I

SCEMAMA Céline : esthétique du cinéma

Université Paris VII

LÉTÉ Anne (mutation Université Lille III) : études cinématographiques

Université Paris X

CHABROL Marguerite : cinéma et littérature

Université de Provence-Aubagne

DEVAUX-AMARGER Frédérique : technologies de l'image et du son

Conseil d'Administration de l'AFECCA V

Emmanuelle André, *Université Lyon II*

Pierre Beylot, *Université Bordeaux III*

Philippe Bourdier, *Université d'Orléans*

Jean-Albert Bron, *Université Paris X*

Hubert Cahuzac, *Université Bordeaux III*

François Jost, *Université Paris III*

Alain Kleinberger, *Université Paris X*

Isabelle Le Corff, *IUFM de Bretagne*

Jean-Luc Lioult, *Université d'Aix-en-Provence*

Michel Marie, *Université Paris III*

Claude Murcia, *Université Paris VII*

Raphaëlle Moine, *Université Paris X*

Jacqueline Nacache, *Université Paris VII*

Geneviève Sellier, *Université de Caen*

Guillaume Soulez, *Université Paris III*

Bureau de l'AFECCA V élu lors du Conseil d'Administration du 14 octobre 2006

Président : Pierre Beylot

Vice-présidentes : Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier

Secrétaire générale : Isabelle Le Corff ~ *Secrétaire générale adjointe* : Emmanuelle André

Trésorier : Hubert Cahuzac

Un grand merci au bureau sortant, tout particulièrement à sa présidente, Claude Murcia.

AFECCA V

Association française des enseignants
et des chercheurs en cinéma et audiovisuel

FICHE D'ADHÉSION 2007

Nom :

Prénom :

Adresse personnelle :

Téléphone(s) :

Adresse électronique :

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 de l'annuaire.

- 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, BP 80033, F-33032 BORDEAUX cedex

Statuts et règlement intérieur de l'AFECCA

Siège social :

Université Michel de Montaigne Bordeaux III, Domaine universitaire, 33607 Pessac Cedex

Article 2 - Cette association a pour but :

- 1) de regrouper tous les enseignants et les chercheurs en cinéma et audiovisuel en vue de leur information réciproque et de la mise en commun de leurs expériences,
- 2) d'étudier les questions relatives à l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel dans les divers ordres d'enseignement, dans les différentes disciplines, et de développer les recherches en ce domaine,
- 3) de défendre et de promouvoir l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel dans les différents ordres d'enseignement et dans les différentes disciplines,
- 4) d'organiser des colloques et des manifestations nationales et internationales dans le domaine des études cinématographiques et audiovisuelles et de favoriser l'édition de revues et de produits pédagogiques et de recherche sur et dans les mêmes domaines,
- 5) d'établir des relations avec les associations et organismes français et étrangers ayant des buts voisins ou similaires.

(extrait des statuts de l'AFECCA)

Article 1 - Peut adhérer à l'AFECCA toute personne exerçant une charge d'enseignement ou de recherche dans l'enseignement supérieur public, en cinéma et audiovisuel, les titulaires d'un doctorat en cinéma ou audiovisuel, les doctorants en cinéma et audiovisuel, ainsi que les enseignants français en poste dans l'enseignement supérieur à l'étranger. Les enseignants étrangers peuvent adhérer en tant que membres associés, sans prendre part aux votes.

Article 2 - Le vote au cours des assemblées générales est conditionné par le règlement de la cotisation de l'année en cours. L'adhésion donne droit à un bulletin semestriel et à l'annuaire. Les non adhérents peuvent s'abonner pour recevoir ces deux publications.

(extrait du règlement intérieur de l'AFECCA)

Merci d'adresser désormais tous vos messages d'information sur des colloques, des parutions ou autres manifestations en rapport avec le cinéma et l'audiovisuel à l'adresse suivante : info@afeccav.org.

Rédaction d'ÉCRANS ET LUCARNES
Emmanuelle André
emmanuelle.andre@univ-lyon2.fr