

## **Journée doctorale de l'AFECCAV**

Organisation :  
Marguerite Chabrol & Gilles Remillet

Avec l'aide de Philippe Bourdier

Comité scientifique :  
Marguerite Chabrol, Gwénaëlle Le Gras, Giusy Pisano, Gilles Remillet, Geneviève Sellier

Journée organisée avec le soutien

de l'équipe de recherche HAR / EA 4414 HAR (Histoire des Arts et des Représentations, dir.  
Christian Biet),  
du Collège des Écoles doctorales de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense,  
de l'Ecole doctorale 138 « Lettres, Langues Spectacles » (dir. William Marx)  
et de l'UFR PHILLIA (dir. Fabien Bouilly)

## **PROGRAMME**

### **Matin**

**9h : Accueil (Espace Warburg)**

**9h30-10h30 : Séance plénière (Salle Giorgio Vasari)**

**Présidence de séance : Geneviève Sellier (Bordeaux 3)**

Maxime Scheinfeigel (Montpellier 3) : Le CNU

Pierre Beylot (Bordeaux 3) : Les comités de sélection

Raphaëlle Moine (Paris 3) : Comment répondre à un appel à communications/articles ?

**10h30-10h45 : Pause café (Espace Warburg)**

**10h45-12h30: 4 ateliers en parallèle**

- Atelier 1 : CINÉMA AMÉRICAIN CONTEMPORAIN**

**Présidence de séance : Jacqueline Nacache (Paris Diderot)**

Salle Giorgio Vasari

Jérôme BLOCH (Paris 3) : « ‘Tu ne commettras point d’adultère’ : le péché de chair et sa rédemption dans le cinéma de Terrence Malick »

Michel BONDURAND MOUAWAD (Paris 3) : « La gauche hollywoodienne et l’orientalisme : le cas de *Couvre-feu* »

Yoann HERVEY (Montpellier 3) : « La pensée-cinéma de l’entre-image dans l’œuvre de Terrence Malick »

Célia SAUVAGE (Paris 3) : « Déclaration d’indépendance : le cinéma indépendant américain entre conflit discursif et label culturel de goût »

- Atelier 2 : GENRES CINÉMATOGRAPHIQUES ET TÉLÉVISUELS**

**Présidence de séance : Fabien Bouilly (Paris Ouest)**

Salle Nicolas-Claude Fabri de Peiresc

Fanny BEURÉ (Paris Diderot) : « Ray Bolger, Buddy Ebsen et Charlotte Greenwood : comment l'*eccentric dancer* questionne-t-il la norme hétérocentrée de la comédie musicale hollywoodienne classique ? »

Florent FAVARD (Bordeaux 3) : « La fin de la série *Fringe* : 24 h de publications sur le réseau de microblogging Tumblr »

Marine MAUGRAIN LEGAGNEUR (Paris 3) : « Vers un art télévisuel ? Étude sémio-pragmatique des séries télévisées de David Lynch et Lars von Trier »

Yann VILAIN (Paris 3) : « Le cinéma d’horreur français : une resémantisation du modèle américain, l’exemple du film *Frontière(s)* »

- Atelier 3 : PROBLÈMES DE RÉCEPTION

Présidence de séance : Martin Barnier (Lyon 2)

Salle Walter Benjamin

Jennifer DE CASTRO (Paris 3) : « Le Festival de Cannes et la médiatisation du cinéma vus par *Reflets de Cannes* »

Laurie DESON-LEINER (Bordeaux 3) : « Quand la censure provoque le scandale : l'interdiction aux moins de dix huit ans du film *De Bruit et de fureur* (Brisseau 1988) »

Jean MONTARNAL (Paris 7) : « Les Jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma* en ‘maîtres du chaos’ »

Stéphanie POURQUIER-JACQUIN (Avignon) : « La construction de la cinéphilie étudiante : l'exemple des étudiants de l'Université d'Avignon »

- Atelier 4 : QUESTIONS ÉTHIQUES

Présidence de séance : Laurent Véray (Paris 3)

Salle Pierre-Jean Mariette

Nicolas ARCHIMBAUD (Paris Ouest) : « Enjeux ‘esth-éthiques’ de la recherche ethno-filmique en milieu gériatrique hospitalier »

Iris DENIOZOU (Paris 1) : « *Lola Montès* : la version anglaise de Max Ophuls (1956-1959) »

Juliette GOURSAT (EHESS / Paris 3) : « L'éthique du documentaire autobiographique : l'exemple de *Diaries* de Ed Pincus »

Flora LICHAA (INALCO / Paris 3) : « De l'espace privé à l'espace public : la question de l'éthique dans le cinéma documentaire indépendant chinois »

**12h45 à 14h : Déjeuner au restaurant de l'INHA**

### Après-midi

**14h -16h45 : 4 ateliers parallèles**

- Atelier 5 : ENQUÊTES, FILMS ET SOCIÉTÉS

Présidence de séance : Matthias Steinle (Paris 3)

Salle Pierre-Jean Mariette

Sidy Lamine BAGAYOKO (Nice) : « Crise dans la gestion d'une école communautaire rurale au Mali »

Juliette ENGAMMARE (Paris 3) : « Familles devant et derrière l'écran : pour une analyse dramaturgique de la réception »

Aliénor MARTAUD (Paris Ouest) : « Apports des techniques visuelles dans la réalisation du portrait »

Giuseppina SAPIO (Paris 3) : « La pratique des *home movies* ou la difficulté de réaliser une étude pluridisciplinaire sur l'intime »

Laura SEGUIN (Tours) : « Restituer la parole citoyenne par le recours au film : effets et enjeux »

- Atelier 6 : REPRÉSENTATIONS ET CODES CULTURELS

Présidence de séance : Giusy Pisano (ENS Louis Lumière)

Salle Walter Benjamin

Oxana ALISULTANOVA (Paris 8) : « Les métamorphoses caucasiennes dans le cinéma russe postsovietique »

Caroline DAMIENS (INALCO) : « La mise en scène du ‘contact libérateur’ : la soviétisation des Tchouktches dans le cinéma soviétique »

Gemma KING (Paris 3) : « Le ‘Codeswitching’ comme stratégie de pouvoir : le multilinguisme dans *Polisse* (Maïwenn, 2011) »

Massimo OLIVERO (Paris 3) : « La pensée ‘primitive’ et l'esthétique du *pathos* d'Eisenstein »

Chandranandinee TUSHAR (Grenoble 2) : « L'absence du baiser dans une scène d'amour du cinéma indien – une étude »

- Atelier 7 : MÉMOIRE ET TRANSMISSION

Présidence de séance : Alain Kleinberger (Paris Ouest)

Salle Nicolas-Claude Fabri de Peiresc

Leslie DAGNEAUX (Rennes 2) : « Du cinéma à l'école au cinéma de l'école : l'expérience Freinet »

Alice GALLOIS (Toulouse Le Mirail) : « Rencontre entre sciences humaines et cinéma : le Musée de l'Homme dans l'Après-Guerre »

Ivan HERARD (Paris Ouest) : « *Alice au pays des merveilles* transposé (Malle, Chabrol, Breillat) : d'une trilogie française ‘transitionnelle’ »

Simon LEFEBVRE (Paris 1) : « De la recherche de mémoire comme acte de recouvrement : *Drancy Avenir*, de Arnaud Des Pallières »

Lucie PICANDET (Paris 8) : « Les accessoires de mémoire dans trois fictions cinématographiques »

- Atelier 8 : POINTS DE VUE SUR LES VILLES ET LES SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES

Présidence de séance : Raphaëlle Moine (Paris 3)

Salle Giorgio Vasari

Ana Carolina BENTO RIBEIRO (Paris Ouest) : « L'envie de partir : la femme roumaine et l'étranger à l'écran du nouveau cinéma roumain »

Audrey BLANCO RODRIGUEZ (Paris 3) : « Paris au cinéma : le peintre et la ville »

Camille BUI (Paris 7) : « *Chronique d'un été* comme modèle de la ‘disposition ethnographique’ dans le cinéma documentaire urbain »

Meera PERAMPALAM (Paris 3) : « Le cinéma à 135° : de la culture à l'esthétique de surveillance dans le septième art »

**16h45-17h00 : Pause café (Espace Warburg)**

**17h00-18h30 : Assemblée générale de l'AFECCAV (Salle Giorgio Vasari)**

La présentation de la revue *Mise au point* sera aussi l'occasion d'exposer les enjeux et spécificités des revues scientifiques.

## RÉSUMÉS DES COMMUNICATIONS

**ALISULTANOVA Oxana**

[alisoks@mail.ru](mailto:alisoks@mail.ru)

Université Paris 8 Saint-Denis

Thèse : « La représentation du Caucase et des Caucasiens dans le cinéma de fiction russe postsoviétique ». Dir. Guy Fihman. Co-dir. Frédérique Longuet Marx.

### **Les métamorphoses caucasiennes dans le cinéma russe postsoviétique**

Diabolisés dans le cinéma russe, les Caucasiens sont généralement présentés comme un peuple sauvage, illettré et barbare. Cette vision des Caucasiens, ayant pour but la justification des crimes de l'armée russe pendant les guerres en Tchétchénie, s'est transformée en de réels problèmes de société : l'ethnocentrisme et la xénophobie.

Dans cette intervention, nous souhaitons étudier la dimension socio-anthropologique de la représentation des Caucasiens dans le cinéma russe postsoviétique. Pour analyser de quelle manière le discours de réalisateurs russes s'articule avec les représentations dominantes au sein de la société russe, deux films seront étudiés : *Le Purgatoire* d'Alexandre Nevzorov (1998) et *La Guerre* d'Alexeï Balabanov (2002). Ces films sanglants, avec des discours nationalistes et militaristes pro-russes, reflètent les idées provocatrices de leurs auteurs et contribuent à ancrer certaines représentations dans la société russe. Par exemple, l'idée de la sauvagerie naturelle des Caucasiens qui seraient biologiquement incompatibles avec tous ceux qui viennent de l'extérieur, s'exprimant dans le cinéma, provoque une sensation d'hostilité insurmontable entre les Caucasiens et les Russes.

Est ce que la fameuse « fraternité des peuples » vantée par le système communiste est toujours possible aujourd'hui ? Ou l'opinion publique russe a-t-elle définitivement admis la séparation de la Russie et du Caucase ? Est ce que les films à tendance nationaliste favorisent l'aggravation du repli sur l'identité ethnique russe ? Combien d'années seront nécessaires pour que les Russes arrêtent de voir leurs voisins Caucasiens en tant que tueurs de sang froid ? Telles sont les questions qui seront au centre de cette intervention.

**ARCHIMBAUD Nicolas**

[nicolas.archimbaud@yahoo.fr](mailto:nicolas.archimbaud@yahoo.fr)

Université Paris Ouest Nanterre La Défense / EA 4414

Thèse : « Essai d'anthropologie visuelle sur la vieillesse : la vie quotidienne des personnes âgées dépendantes à l'hôpital Bretonneau (AP-HP, 18<sup>ème</sup> arrondissement de Paris) et son accompagnement ». Dir. Annie Comolli.

### **Enjeux « esth-éthiques » de la recherche ethno-filmique en milieu gériatrique hospitalier**

La recherche ethno-filmique effectuée en milieu sensible (l'hôpital gériatrique) et centrée sur une population vulnérable (les personnes âgées dites dépendantes et/ou démentes) suscite un certain nombre de questionnements d'ordre éthique. Elle interroge notamment le positionnement du chercheur-cinéaste par rapport à ces deux modèles normatifs qui semblent tout d'abord s'imposer à lui : le modèle clinique du « consentement libre et éclairé » des patients, d'une part ; le modèle juridique du « droit à l'image » des personnes filmées, d'autre part. À partir d'une étude de cas appuyée sur un court extrait filmique, cette communication tentera de définir une

troisième voie : celle d'une éthique non pas *instituée* (par les instances biomédicales ou légales) mais *située* (par le documentariste, sur le terrain de rencontre ethnographique) ; où l'engagement du filmeur auprès des personnes filmées ne sera plus seulement considéré d'un point de vue déontologique, politique, ou encore empathique, mais comme témoignant avant tout d'un processus intersubjectif et « esth-éthique » d'échange de regards.

**BAGAYOKO Sidy Lamine**

[sidylamine01@gmail.com](mailto:sidylamine01@gmail.com)

Université de Nice Sophia-Antipolis (Laboratoire LIRCES)

Thèse : « Étude comparative en anthropologie filmique des écoles communautaires urbaines et rurales au Mali ». Dir. Silvia Paggi.

**Crise dans la gestion d'une école communautaire rurale au Mali**

Cette communication s'appuie sur une étude en anthropologie filmique menée depuis 2011 dans le village de N'korobougou au Mali. Elle traitera plus précisément de la manière dont cette communauté doit gérer au quotidien son « école communautaire ». Quel est le sens que les gens attribuent à la notion d'éducation moderne et à celle d'école communautaire ? Cette question s'inscrit dans un contexte où la notion de « gestion collective » ne semble pas faire l'unanimité. En effet, malgré les efforts consentis par les populations locales dans la prise en charge de leurs propres écoles, les difficultés persistent. Nous montrerons que les discussions et réunions souvent conflictuelles que nous avons pu filmer, révèlent l'aspect utopique de la notion même de communauté. Il s'agit de comprendre ici comment l'idée d'écoles communautaires tend à venir combler le vide laissé par l'Etat malien en matière de scolarisation dans certaines parties du pays, la revendication communautaire fonctionnant ainsi comme un leurre pour la collectivité concernée (J.P.O de Sardan (1995), Marc Augé (1975)). Nous montrerons ainsi combien notre méthode d'enquête, fondée sur l'observation participante et associée aux principes du cinéma d'observation, nous a conduit à une connaissance approfondie des réalité sociales étudiées.

**BENTO RIBEIRO Ana Carolina**

[acbentoribeiro@hotmail.com](mailto:acbentoribeiro@hotmail.com)

Université Paris Ouest / Sapientia Universitate/ Inalco

Thèse : « Regards féminins sur l'histoire : le nouveau cinéma roumain, de 2001 à nos jours ». Dir. Antoine de Baecque/ Andrea Virginas.

**L'envie de partir : la femme roumaine et l'étranger à l'écran du nouveau cinéma roumain**

Depuis 2001, le cinéma roumain vit une nouvelle fleuraison que certains appellent la « Nouvelle Vague Roumaine ». Remarqué dans de grands festivals internationaux comme Cannes et Berlin, ce cinéma reflète l'histoire récente du pays. Dans ce contexte de transition économique, historique et culturelle, on observe l'apparition de personnages féminins importants, capables de transmettre le « *Zeitgeist* » des années 1980 à 2010. L'objectif de cette thèse est d'analyser le rapport entre les personnages féminins, centraux dans le cinéma roumain contemporain, et la période historique où ils sont engendrés.

Parmi les questions soulevées par la place de ces personnages féminins, apparaît un sujet essentiel : la relation entre la femme roumaine et l'étranger, qu'il s'agisse de territoires, ou d'individus. Comment est représentée cette articulation à l'écran ? Dans un cadre

pluridisciplinaire, nourri par la sociologie et l'histoire, on analysera cette représentation de la société roumaine post-communiste. Comme il s'agit de portraits de femmes, on fera appel aussi aux *gender studies*, à des textes de Teresa de Lauretis, par exemple, pour mieux comprendre la place de la femme dans le nouveau cinéma roumain.

#### **BEURÉ Fanny**

[fanny.beure@gmail.com](mailto:fanny.beure@gmail.com)

Université Paris Diderot - Paris 7

Thèse : « Constructions des rôles sociaux dans la comédie musicale hollywoodienne classique ». Dir. Jacqueline Nacache.

#### **Ray Bolger, Buddy Ebsen et Charlotte Greenwood : comment l'*eccentric dancer* questionne-t-il la norme hétérocentrée de la comédie musicale hollywoodienne classique ?**

Dans *The American Musical* (1987), Rick Altman faisait de la comédie musicale le genre hétérosexuel par excellence dont le but ultime était la formation de couples composés d'un homme et d'une femme. Depuis, les *gay* et *queer studies* ont montré qu'il était possible de lire dans le genre, notamment par sa propension à « mettre en spectacle » les corps masculins, un questionnement des représentations hétéronormatives. Cependant, que la danse conforte les rapports de force au sein du couple ou qu'elle redéfinisse des modèles de masculinité ou de fémininité, elle demeure une composante essentielle du protocole de séduction hollywoodien.

Si c'est immanquablement dans un pas de deux que se scelle l'union des vedettes masculine et féminine, une forme singulière demeure : celle de l'*eccentric dance*. Héritée de la tradition du *vaudeville* et du *burlesque*, ce type de danse libre, généralement pratiquée en solo et par des seconds rôles, se caractérise par son caractère comique, grotesque, voire étrange. Dès lors, elle subvertit doublement la tradition du *musical* hollywoodien : en s'affranchissant des normes esthétiques de grâce et d'élégance, ainsi qu'en plaçant la danse hors de toute dimension séductrice.

Par l'étude comparée de trois films, cette communication propose d'explorer plusieurs figures d'*eccentric dancers* : Ray Bolger (*The Harvey Girls*), Buddy Ebsen (*Born to Dance*) et Charlotte Greenwood (*The Gang's All Here*). Il s'agit de souligner en quoi les performances de ces interprètes poussent à l'extrême le « lâcher prise » promu par d'autres danses de comédie musicale, en particulier les claquettes. Par ailleurs, en quoi cette redéfinition du corps dansé remet-elle en cause les canons de fémininité et de masculinité ? Nous exposerons, enfin, dans quelle mesure cette danse constitue une forme inédite de subversion des normes de genre, en aménageant, pour ces interprètes singuliers, des espaces à l'écart de l'équilibre hétérocentré hollywoodien.

#### **BLANCO RODRIGUEZ Audrey**

[audrey.blanco\\_rodriguez@ymail.com](mailto:audrey.blanco_rodriguez@ymail.com)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Thèse : « Le Paris des Français et des Américains du début du parlant à l'aube de la Nouvelle Vague : L'ère des studios (1930/1964) ». Dir. Jean-Loup Bourget.

#### **Paris au cinéma : le peintre et la ville**

Cette communication s'inscrit dans le cadre d'une étude ayant pour sujet les représentations de la ville de Paris dans le cinéma français et américain du début du parlant à l'aube de la Nouvelle

Vague. Ce sujet comporte plusieurs objets d'étude : les points communs, divergences, inspirations et influences mutuelles entre les deux pays ; le rapport des cinéastes à la ville ; le décor de film (décor de studio et décor réel) ; les moyens de représentation de la ville ; l'arrivée du son, de la couleur et leurs bouleversements sur la représentation de la ville ; enfin, le renversement décor/personnage, autrement dit, la façon dont les personnages deviennent éléments du décor pour laisser la ville devenir le véritable objet d'une œuvre filmique.

Il s'agit d'intervenir ici sur un aspect de cette étude concernant les rapports que l'artiste peintre entretient avec la mégapole ainsi que la mise en abîme de la ville dans la ville. Seront pris en compte les artistes peintres en tant que personnages mis en scène, en tant qu'influences, mais aussi les cinéastes en tant que peintres de la ville.

Corpus indicatif : *Le Million* (R. Clair, 1931), *La Chienne* (J. Renoir, 1931), *Sous le ciel de Paris coule la Seine* (J. Duvivier, 1951), *Un Américain à Paris* (*An American in Paris*, V. Minnelli, 1951), *La Dernière fois que j'ai vu Paris* (*The Last Time I saw Paris*, R. Brooks, 1954), *Ariane* (*Love in the Afternoon*, B. Wilder, 1957), *Irma la douce* (B. Wilder, 1963).

#### **BLOCH Jérôme**

[jeromebloch@numericable.fr](mailto:jeromebloch@numericable.fr)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Thèse : « Récits bibliques et cinéma américain : adaptations, emprunts, lectures et relectures ». Dir. Jean-Loup Bourget.

#### **« Tu ne commettras point d'adultère » : le péché de chair et sa rédemption dans le cinéma de Terrence Malick**

« L'amour nous aime ; merci ». Loin de s'imposer comme un inepte pléonasme, cette réplique sur laquelle se clôt *À la merveille*, dernière œuvre décriée du cinéaste Terrence Malick, illustre l'un des thèmes de prédilection de son auteur catholique. Prononcée par un personnage de femme adultère repentie et pardonnée — par son époux, mais aussi et surtout par Dieu qui, selon les mots de l'apôtre Jean (première épître, chapitre 4, verset 16), « est amour » — elle nous invite à examiner le traitement des notions bibliques de « péché de chair » et de « rédemption » par un réalisateur dont les films, régulièrement et pertinemment analysés sous l'angle de leur rapport à la nature, s'imposent comme autant de fresques religieuses. Par souci de cohérence et de concision, seuls les longs-métrages écrits et réalisés par Terrence Malick — soit six œuvres — seront étudiés dans le cadre de cette communication.

#### **BONDURAND MOUAWAD Michel**

[michelbondurand@gmail.com](mailto:michelbondurand@gmail.com)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Thèse : « Érotisme du terrorisme : corps, genre, race et sexualités dans les représentations hollywoodiennes du terroriste (1980-2010) ». Dir. Raphaëlle Moine.

#### **La gauche hollywoodienne et l'orientalisme : le cas de *Couvre-feu***

*Couvre-feu* (*The Siege*), réalisé en 1998 par Edward Zwick, fait partie des films considérés *a posteriori* comme prémonitoires des attentats du 11 septembre 2001, en raison de la proximité entre les faits imaginés par le film et les situations réelles que provoqueront les attaques sur le sol américain. Ce pouvoir prémonitoire résulte en vérité d'un effort rare à Hollywood dans les années

1990 pour complexifier la représentation du terrorisme islamiste international. Le scénariste, Lawrence Wright, est un grand reporter spécialiste du Moyen-Orient. On y découvre des personnages imaginés comme des anti-stéréotypes. Le film met en scène un afro-américain (Denzel Washington), agent du FBI, qui s'oppose aux services de la CIA, exceptionnellement représentés par une femme (Annette Bening). L'intrigue dénonce les dérives d'un pouvoir militaire devenu fou et incarné avec ironie par Bruce Willis, héritier des films d'action patriotiques. Le film porte un projet subtil, informé, proche des idées démocrates. Notre intervention analysera cette volonté progressiste affichée au prisme des rapports de genre, de race et de sexualité. Au-delà des ambiguïtés discursives inhérentes à la production hollywoodienne et largement discutées par les critiques culturels anglo-saxons, nous essaierons d'interroger les limites des représentations politiques proposées par le film en y découvrant la naissance de ce qui pourrait être décrit comme nouvelle idéologie orientaliste américaine.

**BUI Camille**

[camille.bui@univ-paris-diderot.fr](mailto:camille.bui@univ-paris-diderot.fr)

Université Paris Diderot

Thèse : « Cinépratiques de la ville contemporaine : le documentaire urbain après *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin ». Dir. Jacqueline Nacache.

***Chronique d'un été* (1961) comme modèle de la « disposition ethnographique » dans le cinéma documentaire urbain**

Dans *Chronique d'un été*, la ville est discrète autant qu'elle est centrale : Paris constitue le milieu où sont immergés ensemble filmeurs et filmés. Au cours du film, une géographie urbaine se dessine de manière complexe mais souterraine et lacunaire. Cette apparition singulière de la ville à l'écran est née de la rencontre d'une quête anthropologique et d'un désir de cinéma, hybridés dans la question « Comment vis-tu ? » Cette communication vise à interroger la posture d'interprétation de la réalité urbaine adoptée par Jean Rouch et Edgar Morin dans un projet documentaire qui n'obéit ni aux règles de la science ni aux règles de l'art. Alors qu'ils se dessaisissent de la maîtrise traditionnelle du scientifique ou du metteur en scène de cinéma, quel rôle les auteurs assument-ils au sein de l'environnement urbain ? Nous verrons en quoi la figure du cinéaste en ville proposée dans *Chronique d'un été* présente des affinités avec celle de l'ethnographe et de l'anthropologue urbain, tout en s'en démarquant par l'absence d'ambition objectiviste et par un travail actif de la mise en scène cinématographique dans la réalité sociale. Partant de cette analyse, nous montrerons en quoi *Chronique d'un été* peut être envisagé comme le modèle d'une « disposition ethnographique », selon l'expression de James Clifford, chez des cinéastes contemporains qui se font à leur tour passeurs des dynamiques qui font la ville – tels Johan Van Der Keuken et son *Amsterdam Global Village* (1996) ou Denis Gheerbrant dans *La République Marseille* (2009). Libérant l'anthropologie de son projet traditionnel, ces documentaristes produisent un autre type de savoir sur la ville, au croisement de la représentation et de la pratique, de l'objectivation et de la subjectivation.

**DAGNEAUX Leslie**

[leslie.dagneaux@gmail.com](mailto:leslie.dagneaux@gmail.com)

Université Rennes 2

Thèse : « Le cinéma vecteur d'apprentissage dans la méthode Freinet : une expérience pédagogique avant-gardiste ». Dir. Roxane Hamery.

**Du cinéma à l'école au cinéma de l'école : l'expérience Freinet**

Il s'agira d'aborder, par le prisme historique, une conception pédagogique particulière du cinéma dans l'école à travers l'exemple des « techniques Freinet », représentatives du courant de l'École Moderne Française. Le réseau « Freinet » a joué, depuis le milieu des années 1920, un rôle important dans l'introduction du cinéma à l'école et autour de l'école. En quoi consistaient les pré-requis théoriques et pratiques de ce mouvement en matière de cinéma scolaire ? Dans quelles conditions s'exerçaient-ils ? Ces dispositions reposaient-elles plutôt sur un principe d'instrumentalisation du cinéma ou, au contraire, d'émancipation du cinéma au sein d'un système scolaire repensé ? Peut-on parler d'asservissement d'un côté comme de l'autre ?

Nous étudierons précisément le passage du cinéma à l'école à un cinéma de l'école c'est-à-dire le glissement opéré vers une pratique innovante du cinéma scolaire tant au niveau technique et matériel que d'un point de vue pédagogique et formel. Les techniques modernes d'apprentissage mises en place par Célestin Freinet offraient-elles alors un cadre suffisamment flexible pour qu'au sein même de l'école cet art du mouvement s'épanouisse ?

Parmi les outils édictés comme indispensables à l'école en 1945 : un projecteur et une caméra à l'attention des maîtres tout comme des enfants. Les productions spécifiques issues de cette collaboration feront l'objet d'une attention particulière afin de mieux saisir les enjeux éducatifs de cette démarche avant-gardiste.

**DAMIENS Caroline**

[carolinedamiens@gmail.com](mailto:carolinedamiens@gmail.com)

Inalco

Thèse : « La représentation des peuples autochtones de Sibérie dans le cinéma soviétique de fiction ». Dir. Catherine Géry.

**La mise en scène du « contact libérateur » : la soviétisation des Tchouktches dans le cinéma soviétique**

Cette communication se propose d'explorer la manière dont le cinéma de fiction soviétique a mis en scène le « contact » entre les bolcheviks et les populations autochtones du Nord-Est de la Sibérie, en particulier les Tchouktches. Par le biais de quatre films qui, tous, narrent le récit du « contact libérateur », *Les Romantiques* (1941), *Alitet s'en va dans les montagnes* (1949), *Le Chef de la Tchoukotka* (1966) et *Le Chamane blanc* (1982), nous analyserons comment est représenté le rapport entre Russes et « Petits Peuples du Nord » et comment cette relation a évolué dans le temps.

En gardant à l'esprit que les bolcheviks avaient intégré la critique de l'impérialisme et du colonialisme dans leur projet révolutionnaire, nous interrogerons le regard que portaient les Soviétiques sur les peuples non-Russes. Dans le prolongement de la problématique « cinéma et histoire », nous examinerons cette relation et ce récit au prisme du concept soviétique des « peuples arriérés », du dogme de l'« enjambement des millénaires » et de l'émergence d'une parole autochtone dans le cinéma.

**DE CASTRO Jennifer**

[jennifer.decastro@yahoo.fr](mailto:jennifer.decastro@yahoo.fr)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Thèse : « Le Festival de Cannes et la promotion du cinéma (1946-1972) ». Dir. Raphaëlle Moine.

**Le Festival de Cannes et la médiatisation du cinéma vus par *Reflets de Cannes***

Parade, rite cinématographique, messe païenne, rencontre professionnelle ou encore parenthèse enchantée sont quelques-uns des nombreux qualificatifs attribués au Festival de Cannes. Pourtant, luttant contre des ambitions contradictoires, la manifestation cannoise est un objet médiatique complexe. Mais comment les premières décennies du Festival ont fait du cinéma un médium particulier ? Quelle(s) image(s) les médias, et particulièrement la télévision, accordaient-ils à l'actualité du Festival, et plus spécialement au cinéma à Cannes ?

C'est à ces questions que se propose de répondre cette communication en étudiant le premier magazine de cinéma de la télévision française, *Reflets de Cannes*, qui est aussi le seul à se consacrer uniquement au Festival de Cannes. Ce magazine est donc un matériau privilégié pour proposer une analyse de la couverture médiatique de la manifestation et du cinéma après la Seconde Guerre Mondiale. Présenté par le journaliste-reporter François Chalais, *Reflets de Cannes* propose annuellement, de 1952 à 1967, de couvrir le Festival durant toute sa durée en réunissant interviews, coulisses de la manifestation, soirées de galas, films en compétition et reportages de la vie à Cannes. À travers l'étude de la place des stars des *pin-up* et de l'actualité du festival dans cette émission, nous analyserons l'image cosmopolite du cinéma qu'offrent le Festival de Cannes et sa mise en scène télévisuelle, et nous mettrons en perspective, et souvent en contraste, cette image avec les intentions et les discours des organisateurs de la manifestation à la même époque.

**DENIOZOU Iris**

[iris.deniozou@gmail.com](mailto:iris.deniozou@gmail.com)

Université Paris 1 - Panthéon - Sorbonne

Thèse : « La restauration des films cinématographiques : élaboration et application de l'éthique dans le contexte technologique actuel. L'exemple de *Lola Montès* de Max Ophuls ». Dir. Jean A. Gili.

***Lola Montès* : la version anglaise de Max Ophuls (1956-1959)**

Cette intervention nous donnera l'occasion de présenter un aspect méconnu de l'histoire de *Lola Montès*, œuvre qui constitue l'étude de cas de notre thèse.

Les restaurateurs de ce film – tourné en trois versions, française, allemande, anglaise – ont dû faire face à nombreuses complications, essentiellement en raison de son histoire particulière, marquée par les conflits entre les producteurs et le réalisateur. En choisissant *Lola Montès* comme exemple pour notre travail d'analyse de la déontologie de la restauration, nous avons été amenée à étudier son histoire d'une façon approfondie. La consultation de documents inédits, liés au film, déposés récemment à la Cinémathèque française, nous ont ainsi révélé certains aspects de l'histoire de *Lola Montès* inconnus jusqu'à aujourd'hui.

Lors de notre intervention, nous avons choisi de présenter le parcours de la version anglaise et ensuite de la version américaine de *Lola Montès*. La forme de ces deux versions a été modifiée à plusieurs reprises entre 1955 et 1959, passant entre les mains de diverses personnes. La correspondance du cinéaste nous a permis de découvrir quelles ont été ces personnes impliquées dans le projet de remontage de la version anglaise et, de cette manière, de prendre conscience de

l'intensité du conflit entre les producteurs et le réalisateur. Les documents que nous avons étudiés prouvent l'existence d'une version en langue anglaise, montée par Max Ophuls lui-même, et incitent à poursuivre la recherche sur cet aspect inexploré de l'histoire du film.

#### **DESON-LEINER Laurie**

[lauriedeson@yahoo.fr](mailto:lauriedeson@yahoo.fr)

Université Bordeaux 3 / MICA

Thèse : « Les corps troublants du cinéma français : mise en scène de la transgression, de la marginalité et de la violence ordinaire ». Dir. Pierre Beylot.

#### **Quand la censure provoque le scandale : l'interdiction aux moins de dix huit ans du film *De Bruit et de fureur* (Brisseau 1988)**

Après un accueil très chaleureux au Festival de Cannes en 1988 et trois prix dont celui de la Jeunesse, *De Bruit et de fureur* sort en salles avec une interdiction aux moins de 18 ans. Pourquoi ce film a-t-il été perçu comme violent et scandaleux par la commission de contrôle ? Le réalisateur est choqué par cette décision : « Interdire un film pour le public auquel il est normalement destiné me paraît pour le moins curieux » (J.P. LACOMME, « *De Bruit et de fureur* », *Le Journal du dimanche*, 24 mai 1988). Le sujet du film est donc à l'origine de l'interdiction. *De Bruit et de fureur* évoque les nouvelles formes de violence qui s'épanouissent en banlieue parisienne. Il est perçu comme un objet dérangeant et excessif. L'interdiction aux mineurs a eu un effet repoussoir auprès d'une grande part du public adulte qui considérait le film trop violent au vu de cette décision. On reproche au film d'exagérer, de prendre plaisir à montrer la violence.

Nous verrons comment cette violence est représentée. Brisseau affirme qu'il la dénonce au lieu d'en faire l'apologie. Le rejet d'une partie de la presse vient aussi du fait que le réalisateur a choisi une forme hybride qui mêle réalisme et fantastique pour traiter de ces questions. « Dommage que Brisseau ait voulu contrebalancer la violence du réel par des scènes d'apparitions ! Loin de faire passer l'inraisemblable elles l'aggravent ! » (G. MERAT, « *De Bruit et de fureur* », *Cinéma* n°441, p. 13, 11 au 17 mai 1988). Cette interdiction aux mineurs désigne *De Bruit et de fureur* comme une œuvre scandaleuse. Pourquoi la société française de la fin des années 1980 a-t-elle censuré cette représentation de la banlieue parisienne ?

#### **ENGAMMARE Juliette**

[j.engammare@live.fr](mailto:j.engammare@live.fr)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / IRCAV

Thèse : « La famille en représentation : séries télévisées et cadre domestique ». Dir. Guillaume Soulez.

#### **Familles devant et derrière l'écran : pour une analyse dramaturgique de la réception**

Dans le but de décrypter l'interdépendance qui existe entre familles réelles et familles fictionnelles, j'ai choisi de m'immiscer régulièrement dans le quotidien de sept familles du Nord-Pas-de-Calais, de « jouer » les ethnographes pour mettre en place une analyse « Goffmanienne » de ces familles, afin d'examiner la mise en scène du salon, du cadre domestique, selon moi inhérente à la mise en scène délivrée par le poste de télévision.

Dès lors qu'il s'agit bel et bien d'une représentation, d'un jeu, il semblera opportun d'analyser les déclarations, les silences, mais aussi les postures, la contenance de chacun des membres de mes

familles lorsqu'ils s'imprègnent de l'univers de leur série préférée. Cela dans le but de rendre compte le plus précisément possible d'un jeu de scène apparent, évidemment différent selon chaque portrait de famille, en somme, d'un « jeu des sept familles », d'autant plus exacerbé qu'il est fréquemment confronté au monde de la fiction.

#### **FAVARD Florent**

[favard.florent@gmail.com](mailto:favard.florent@gmail.com)

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 / MICA (EA 4426)

Thèse : « La Promesse d'un dénouement : énigmes, quêtes et voyages dans le temps dans les séries télévisées de science-fiction contemporaines ». Dir. Pierre Beylot.

#### **« La fin de la série *Fringe* : 24h de publications sur le réseau de microblogging Tumblr »**

Je me propose de rendre compte du travail effectué sur mon projet de thèse autour d'un exemple d'analyse de réception.

Je travaille sur des séries de science-fiction suggérant à leurs spectateurs qu'elles se dirigent vers un dénouement qui, s'il advenait, marquerait la fin du récit ou une profonde reformulation des enjeux : par exemple, *Lost* (ABC, 2004-2010, quitter/comprendre l'île). Je m'intéresse à la façon dont le récit s'articule au fil des années, mais aussi à sa perception par les spectateurs.

La série *Fringe* (Fox, 2008-2013) est l'une des œuvres de mon corpus, et son ultime épisode, diffusé le 18 janvier 2013 aux États-Unis, mettait en jeu l'avenir de la planète, aussi bien que les conflits et remords encore irrésolus des personnages principaux. J'ai souhaité en savoir plus sur la perception du dénouement de la série par les spectateurs en m'intéressant aux traces numériques laissées pendant et après l'épisode.

Dans les 24h suivant la diffusion de l'épisode final de la série, j'ai relevé et analysé, sur le réseau de microblogging Tumblr, un total de 4193 billets postés par des spectateurs. Sans poser d'hypothèse de départ, j'ai observé les multiples postures adoptées à la clôture du récit télévisuel : par exemple, l'évaluation rétrospective de la cohérence de la série, la reconnaissance d'instances auctoriales variées, ou encore l'influence non-négligeable de la charge émotionnelle sur la perception du dénouement par les spectateurs.

Dans une perspective plus méthodologique, j'ai aussi relevé des avantages et des obstacles inhérents à l'analyse de contenus sur le réseau Tumblr, et pris en compte son interaction avec d'autres réseaux (Twitter, GetGlue, ...) et d'autres sources Internet (réactions officielles des producteurs, critiques de sites spécialisés...).

#### **GALLOIS Alice**

[alicegallois@yahoo.fr](mailto:alicegallois@yahoo.fr)

Université de Toulouse-Le Mirail

Thèse : « Institutions et réseaux du cinéma ethnographique en France (1930-1970) ». Dir. Sophie Dulucq.

#### **Rencontre entre sciences humaines et cinéma : le Musée de l'Homme dans l'Après-Guerre**

Filmer l'Autre s'est imposé comme une évidence dès que les moyens techniques l'ont permis : ethnographie et cinéma sont « les enfants jumeaux d'une entreprise commune de découverte, d'identification, d'appropriation [...] du monde et de ses histoires » (PIAULT, 2000 : p. 10) dont la

diffusion, en métropole, des images tournées sur le terrain extra-européen par les musées d'ethnographie et expositions coloniales. Réalisées par des explorateurs, des missionnaires, des administrateurs coloniaux, puis des ethnographes professionnels, souvent membres de sociétés savantes, ces images de l'altérité ont d'abord été conçues comme un moyen d'archiver le patrimoine immatériel et d'en assurer la transmission. L'ouverture du Musée de l'Homme en 1937 renforce l'utilisation du cinéma dans les sciences de l'Homme : lors des missions sur le terrain, au cours des enseignements dispensés ou dans le cadre de sa politique patrimoniale. Pourvu d'une salle de cinéma puis, à partir de 1945, d'un département de la cinématographie, le Musée de l'Homme est considéré comme précurseur en Europe dans son appréhension de l'image animée. La création en 1948 d'un Bureau international du film d'ethnographie et de géographie humaine puis celle du Comité international du film ethnographique qui lui substitue en 1952 viennent renforcer la fonction de ces images animées dans la sphère scientifique. Lieu de rencontre entre différents acteurs, le Musée de l'Homme devient un espace de réflexion sur les liens *a priori* antagonistes entre les sciences humaines et le cinéma. La rencontre entre chercheurs et cinéastes / cinéphiles permet ainsi d'amorcer une réflexion à la fois théorique et méthodologique sur ce que signifie filmer l'Autre et d'élaborer une nouvelle pratique scientifique / genre cinématographique : le cinéma ethnographique.

Ancrée dans une histoire culturelle renouvelée, cette réflexion s'appuie essentiellement sur l'examen critique d'éléments de correspondance, de comptes rendus d'activité et de programmes puisés dans le fonds Rouch (BnF) et dans les archives du Musée de l'Homme (Museum d'histoire naturelle). Confrontée à la littérature grise éditée à l'époque par le Musée de l'Homme, ce matériau riche et inédit devrait permettre d'éclairer un pan méconnu de l'histoire du cinéma et des institutions culturelles et scientifiques.

---

**GOURSAT Juliette**

[juliette.goursat@free.fr](mailto:juliette.goursat@free.fr)

EHESS / Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Thèse : « Documentaires autobiographiques ». Dir. Jean-Paul Colleyn (EHESS), Guillaume Soulez (Paris 3)

**L'éthique du documentaire autobiographique : l'exemple de *Diaries* de Ed Pincus**

Les théoriciens ont surtout pensé la question de l'éthique du documentaire en se référant aux films du cinéma direct. En quoi le documentaire autobiographique, loin du narcissisme ou de l'égotisme dont on accuse souvent les réalisateurs, procède-t-il d'une éthique spécifique ?

Nous répondrons à cette question en prenant pour exemple *Diaries* (1971-1976) de Ed Pincus, l'un des tout premiers documentaires autobiographiques qui inspira nombre de cinéastes américains. Alors directeur du département Cinéma du MIT avec Richard Leacock, Ed Pincus se lance en 1971 dans une expérience pionnière : filmer seul, en son synchrone, et pendant une période de cinq ans, sa vie et ses proches, en particulier ses enfants et sa femme, la féministe Jane Pincus. En pensant contourner les limites morales du cinéma direct, Ed Pincus découvre les problèmes que suscite l'introduction d'une caméra dans sa vie privée. Nous analyserons ces difficultés mais encore la manière dont Ed Pincus y remédie en reformulant à travers une pratique filmique alors inédite une éthique du filmage en lien avec une éthique de vie.

**HERARD Ivan**

[ivanherard@gmail.com](mailto:ivanherard@gmail.com)

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Thèse : « Conte et cinéma français, de Méliès aux réécritures contemporaines. L'adaptation au prisme du corps éprouvé ». Dir. Laurence Schifano.

***Alice au pays des merveilles* transposé (Malle, Chabrol, Breillat) : d'une trilogie française « transitionnelle »**

Les rapports entre conte et cinéma français ont fait l'objet d'une évolution dans le traitement du matériau littéraire : d'adaptations littérales qui, à l'image de Méliès, soulignent la tradition merveilleuse du conte de fées, on observe, au tournant des années 1970, une bascule vers des réécritures aux transpositions inattendues. Cette bascule semble idéalement représentée par une trilogie officieuse que nous qualifierons de « transitionnelle ». Trois films – deux œuvres méconnues de Louis Malle et Claude Chabrol, *Black Moon* (1975) et *Alice ou la dernière fugue* (1976) ; le premier film fondateur de Catherine Breillat, *Une vraie jeune fille* (1976) prénommée Alice – qui, de manière plus ou moins transparente, constituent des variations autour d'*Alice au pays des merveilles* (1865) de Lewis Carroll et qui confrontent progressivement le spectateur à un univers moins du merveilleux ou de l'onirisme que du corps sinon éprouvé du moins emphatisé. Approches esthétique et intertextuelle nous permettront de montrer en quoi ces portraits de femmes ont préfiguré le retour, dans un certain cinéma français contemporain (Claire Denis, Philippe Grandrieux, Marina de Van, Lucile Hadzihalilovic,...), à la violence primitive du conte populaire de tradition orale.

**HERVEY Yoann**

[gweissk-montp@hotmail.fr](mailto:gweissk-montp@hotmail.fr)

Université Paul Valéry / Montpellier 3

Thèse : « Temps, pensée, mouvement, et création : une approche philosophique du cinéma contemporain ». Dir. Maxime Scheinfeigel.

**La pensée-cinéma de l'entre-image dans l'œuvre de Terrence Malick**

Le cinéma pense. Il pense en lui-même et par lui-même, c'est-à-dire qu'il tend à créer un mode de pensée qui lui est spécifique. Notre communication se propose d'interroger l'une des modalités de cette pensée-cinéma à travers l'analyse de la filmographie de Terrence Malick. Cinéaste aussi rare que singulier, ses films développent un certain nombre de procédés qui défont les schèmes de la représentation cinématographique classique et ouvrent les images (visuelles et sonores) vers une pure expressivité : « bloc de sensations, [...] composé d'affects et de percepts » dirait Deleuze. Nous étudierons les deux instances narratrices propres au cinéma de Malick – voix-off et plan de coupe déconnecté – qui permettent au dispositif audiovisuel, composé hétérogène d'images, d'engendrer des connexions qui sont autant de conjonctions non-synthétiques. L'entre-image sera ainsi pour nous le lieu de cette mise en co-présence des images dans lequel ces dernières développent des harmoniques libres qui sont autant de cheminements fugaces dont la lisibilité nous échappe.

**KING Gemma**

[gemma.king@unimelb.edu.au](mailto:gemma.king@unimelb.edu.au) / [gemmasusanking@gmail.com](mailto:gemmasusanking@gmail.com)

Cotutelle entre l'Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3 et The University of Melbourne (Australie)

Thèse : « Multilinguisme et pouvoir dans le cinéma français contemporain ». Dir. (Paris 3) Raphaëlle Moine.

**Le « Codeswitching » comme stratégie de pouvoir : le multilinguisme dans *Polisse* (Maïwenn, 2011)**

Les dix dernières années ont vu l'augmentation dans le cinéma français contemporain des films multilingues, dans lesquels, de manière significative, le multilinguisme est non seulement représenté comme thème ou utilisé comme outil narratif, mais se manifeste surtout comme une arme à maîtriser et déployer dans la quête du pouvoir. Les personnages de ces films exploitent leur multilinguisme pour exclure, infiltrer, négocier, persuader ou manipuler. Après avoir rapidement proposé une définition du film multilingue dans le contexte français contemporain, cette communication prendra comme objet d'étude le film *Polisse* (2011) de Maïwenn, pour y souligner les manifestations et les enjeux du multilinguisme. Elle se centrera notamment sur l'analyse détaillée d'une séquence de « codeswitching » entre le français et l'arabe. Dans cette séquence, une policière francophone d'origine maghrébine questionne un suspect, maghrébin aussi, sur la maltraitance de la fille de ce dernier. Le « codeswitch » du français à l'arabe au milieu de l'interrogatoire permet à la policière, méprise par le suspect au départ, de dominer ce dernier en évoquant leurs origines communes. Cette communication interrogera donc comment le film reconfigure les dynamiques de pouvoir entre la langue française et les langues historiquement représentées comme inférieures ou périphériques.

**LEFEBVRE Simon**

[simon.lefebvr@gmail.com](mailto:simon.lefebvr@gmail.com)

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Thèse : « Les jeunes cinéastes contemporains devant l'Histoire ». Dir. Dominique Chateau.

**De la recherche de mémoire comme acte de recouvrement : *Drancy Avenir*, de Arnaud Des Pallières**

Dans son film *Drancy Avenir* (1996), le réalisateur français Arnaud Des Pallières filme une étudiante en histoire se rendant à la « Cité de la Muette », ancien camp de concentration pour les Juifs devenue cité HLM non-détruite et toujours habitée. Le cinéaste s'inscrit dans un processus artistique propre à sa génération (la troisième génération d'après, celle née dans les années soixante), celle qui voit disparaître les derniers témoins et survivants de la Shoah. La question se pose alors : comment se raccorder à la mémoire récente de son pays, se raccorder à son histoire nationale tandis que celle-ci nous est ou nous devient étrangère. Le film se confronte doublement à l'oubli et à l'absence, la connaissance des faits et l'inconnu de la réalité historique. *Drancy Avenir* est une proposition esthétique unique parmi les autres œuvres de cinéastes apportant leurs regards eux-aussi singuliers sur leurs histoires nationales récentes (*H Story* de Nobuhiro Suwa, *Independencia* de Raya Martin, *Inglourious Basterds* de Quentin Tarantino, *Le Sommeil d'Or* de Chou Davy...).

Notre étude de *Drancy Avenir* s'attachera ici à définir comment la recherche d'une mémoire en passe de disparaître se transforme en entreprise de recouvrement de celle-ci, notamment par le jeu des travelling repris de *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1956) ; ou quand la reprise des travellings ayant enregistré l'Histoire recherchée devient un procédé d'application concret recouvrant et mettant le présent sous film.

**LICHAA Flora**

[floralichaa@gmail.com](mailto:floralichaa@gmail.com)

Inalco (HSTM) et Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Thèse : « (Re) penser le cinéma documentaire dans la Chine contemporaine ». Dir. Françoise Kreissler et Kristian Feigelson.

**De l'espace privé à l'espace public : la question de l'éthique dans le cinéma documentaire indépendant chinois**

Depuis le début des années 1990, la production cinématographique chinoise est sous le monopole de l'industrie du cinéma et de l'audiovisuel, régie par des critères de censure gouvernementale et de rentabilité économique. Au début des années 2000, l'apparition des caméras numériques permet à des cinéastes amateurs de réaliser leurs propres films de manière individuelle. Séduits par le documentaire, qui demande moins de moyens financiers et de connaissances cinématographiques que la fiction, ils commencent à filmer les transformations des modes de vie dans une Chine en cours d'urbanisation. Dans un même temps, des festivals indépendants se développent dans les grandes métropoles chinoises afin de permettre la diffusion de ces productions indépendantes.

Mais investir les interstices du pouvoir en se positionnant dans les marges géographiques et sociales constraint les documentaristes à ignorer ou fantasmer des publics inaccessibles. Les films réalisés témoignent ainsi d'une tension constante entre la volonté de faire sortir des problématiques sociales de l'espace privé et la difficulté d'assumer leur diffusion dans l'espace public. Nombre de documentaristes limitent volontairement l'autonomie de leurs œuvres, préférant se défausser de l'autorité morale accordée par les personnes filmées. Car documenter la violence d'une société à travers ses creux et ses non-dits, du point de vue de l'intime, ne pose pas les mêmes problèmes éthiques entre les murs bien gardés des cercles semi-privés que dans la fosse d'une sphère publique médiatique aux ramifications vastes et incontrôlables. Cette communication tentera de montrer comment le positionnement social des documentaristes indépendants génère une production à leur image, soutenant l'idée que filmer les marges pour les marges revient à se filmer soi-même pour soi-même, et relativisant ainsi la contribution du cinéma documentaire indépendant à l'émergence d'une sphère publique médiatique telle qu'elle est définie en Occident.

**MARTAUD Aliénor**

[m.alienor@hotmail.fr](mailto:m.alienor@hotmail.fr)

Université Paris Ouest Nanterre la Défense

Thèse : « La stratégie filmique au service du portrait manutentionnaire ». Dir. Annie Comolli.

**Apports des techniques visuelles dans la réalisation du portrait**

« Notre discipline se doit, non pas de fournir des réponses à la place des intéressés, mais de formuler des questions avec eux, d'élaborer avec eux une réflexion raisonnée » (LAPLANTINE François, *L'Anthropologie*, Paris, Payot et Rivages, 1995).

Qui sont les manutentionnaires en Île-de-France aujourd'hui ? Quels sont leur parcours, conditions de travail, conceptions individuelles autour de leurs tâches quotidiennes et comment appréhender les multiples trajectoires qui façonnent leur identité ? L'usage de la vidéo sur le

terrain soulève de nombreuses difficultés. Autour de l'écriture filmique, il s'agit de questionner l'ensemble des outils méthodologiques nécessaires à la réalisation d'un portrait. Ici c'est un triple regard sur la recherche en cours que nous présenterons : le travail du chercheur, mais aussi celui des personnes filmées et enfin celui des « spectateurs ».

Comment rendre compréhensible ce qu'est un manutentionnaire ? Par quels procédés pouvons-nous révéler toute la richesse d'un portrait, quand celui-ci n'est pas le seul thème du film ? Il n'était donc pas question de réaliser un portrait individuel, mais de comprendre ce dernier comme une présentation plurielle du manutentionnaire à partir d'éléments comme la construction identitaire individuelle dans l'espace de travail, le quotidien des agents dans l'entreprise, appréhendés au détour des temps de pause. En utilisant la méthode des « esquisses » le portrait visuel est appréhendé sous deux dimensions. La première est sensible, et correspond au corps en représentation (les déplacements, la gestuelle, les manières de se vêtir, de se tenir, de prendre la parole). La deuxième dimension, posée comme un calque, est plus structurelle et renvoie aux conditions sociales et techniques dans lesquelles les manutentionnaires travaillent.

**MAUGRAIN LEGAGNEUR Marine**

[marine.legagneur@gmail.com](mailto:marine.legagneur@gmail.com)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Thèse : « Les stratégies auctoriales de David Lynch et Lars von Trier à la télévision ». Dir. François Jost.

**Vers un art télévisuel ? Etude sémio-pragmatique des séries télévisées de David Lynch et Lars von Trier**

Les historiens de la télévision – Guy Lochard, Gilles Delavaud, Stéphane Benassi, notamment – partagent généralement l'idée que, d'abord considérée comme un outil au service de la diffusion d'une culture qui lui serait extrinsèque, la télévision est progressivement devenue productrice de ses formes et de son contenu propre. Au départ, asservie à des modalités de production et de diffusion d'ordre économique, l'écriture télévisuelle a finalement intégré ces contraintes comme ses codes propres pour devenir plastique, vivante. En ce qui concerne la fiction, toutefois, la particularité de l'écriture télévisuelle demeure problématique. Entre héritage cinématographique, théâtral ou radiophonique, comment savoir ce qui fonde véritablement la spécificité médiatique de la télévision ? Il nous a semblé opportun de proposer une analyse sémiotique comparée de deux opus télévisuels du début des années 90, *Twin Peaks* et *L'Hôpital et ses fantômes*. Premiers *transfuges* du cinéma, bénéficiant tous deux d'une notoriété grandissante et de moyens financiers à sa mesure, les deux réalisateurs ont cependant choisi, à la surprise de la critique, de développer des formes télévisuelles très inspirées des soaps de l'époque. Dans les deux cas, ils empruntent aux codes de la télévision, y voyant des possibilités d'expression nouvelles, sans pour autant renoncer à imposer des choix radicaux, très représentatifs de leur style de cinéaste. A travers cette étude, nous souhaitons dès lors nous pencher sur la façon dont les nouvelles possibilités expressives qui leurs sont offertes par la matière médiatiques s'avèrent au fondement d'une expérience sensible, esthétique et artistique nouvelle. Qu'est-ce en somme que l'art télévisuel ? Quelles sont exactement ces nouvelles possibilités offertes par le medium ? Quel regard sur le monde offre-t-il, quels sont ses angles privilégiés ? Quel lien entretient-il avec les sciences humaines, et pour quelles raisons ? Il s'agira en définitive d'analyser comment des contraintes pragmatiques ont pu donner naissance à un nouveau discours, d'une narrativité, d'une médiativité nouvelle – et d'en analyser les spécificités.

## **PERAMPALAM Meera**

[Mperam@aol.com](mailto:Mperam@aol.com)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Thèse : « Caméras de Surveillance : leur influence dans le cinéma et l'imagerie postmoderne des années 1990 à nos jours ». Dir. Laurent Jullier.

### **Le cinéma à 135° : de la culture à l'esthétique de surveillance dans le septième art**

La « culture de surveillance » (comme la présente David Lyon) liée à la société de discipline foucaldienne prend forme de façon à dépasser le concept du *panopticon* de Jeremy Bentham. Jean-Gabriel Ganascia parle notamment de « *catopticon* » où les surveillés et les surveillants s'observent en miroir. De ce fait, ces phénomènes sociaux se lisent de façon notable dans le septième art qui réutilise le dispositif au service de la narration. Certains longs-métrages interrogent les figures de la surveillance en incluant dans leur scénario, leur dispositif de filmage, des caméras de surveillance.

Ainsi, des films comme *Influenza* (Bong Joon-Ho, 2004), *Inside Job* (Nicolas Winding Refn, 2003) où les crimes quotidiens se révèlent à travers des images de vidéosurveillance démontrent d'un œil critique les conséquences de la société de surveillance. Le cinéma à travers la vision à 135 degrés de la caméra de surveillance propose de poser un certain « regard » et de « raconter » une fiction.

Cette étude visera à déceler les enjeux esthétiques, narratifs liés aux problématiques de la « surveillance culture ».

## **MONTARNAL Jean**

[montarnal@wanadoo.fr](mailto:montarnal@wanadoo.fr)

Université Paris Diderot

Thèse : « Naissance d'une notion : la 'Tradition de la Qualité'. Du concept de 'Qualité française' à la définition de l'académisme au cinéma ». Dir. Jacqueline Nacache.

### **Les Jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma* en « maîtres du chaos »**

L'intervention portera sur la façon dont le concept de « Tradition de la Qualité » a été utilisé par la génération des « Jeunes Turcs » et leurs émules pour redessiner le paysage cinématographique français de la décennie 1955-1965. L'hypothèse avancée est la suivante : cette notion a permis de générer un double mouvement contradictoire de chaos. En l'articulant avec son complément, le concept d'« auteur », les « Jeunes Turcs » ont agi en « maîtres du chaos » : ils ont à la fois créé du désordre et recréé de l'ordre dans le champ du cinéma français ; désordre en agissant en polémistes provocateurs ; mais aussi, et peut-être surtout, ordre, en cartographiant le paysage du cinéma français pour le réorganiser, y établir des frontières, et y créer des espaces étanches fondés sur une axiologie radicale. Notre étude s'intéressera plus particulièrement au cas de deux films, qui peuvent mettre en lumière ce rapport contradictoire au chaos : *Plein Soleil* (1960) de René Clément, et *L'Affaire d'une nuit* (1961) d'Henri Verneuil.

Nous conclurons en montrant que cette instrumentalisation, à des fins esthétiques, artistiques et poétiques, de la notion de « Tradition de la Qualité » a acquis une puissante légitimité pour des raisons historiques et institutionnelles.

**OLIVERO Massimo**

[olivero.massimo@yahoo.fr](mailto:olivero.massimo@yahoo.fr)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Thèse : « Images de l'extase : figures du *pathos* dans le cinéma classique». Dir. Jean-Loup Bourget.

**La pensée « primitive » et l'esthétique du *pathos* d'Eisenstein**

Il s'agira de montrer comment la découverte des cultures non occidentales et des études anthropologiques ont modifié la conception artistique et esthétique d'Eisenstein. En d'autres termes, comment son voyage au Mexique a produit une profonde transformation de son univers théorique. Nous analyserons ici les principes formels qu'il emploie pour décrire les rituels ou les attitudes psychologiques des sociétés « primitives » rencontrées. Cette « conversion théorique » est notamment à l'œuvre dans la règle de l'organicité de la forme filmique qu'il crée directement à partir de la « loi de participation » et qu'il emprunte à Lévy-Bruhl. Cette notion comme celle de pensée pré-logique donnera vie aux recherches eisensteiniennes des années 1940 sur le montage audio-visuel comme sur la synesthésie. Nous verrons donc que la pensée « primitive » et archaïque est donc à concevoir comme le fondement anthropologique de l'esthétique du *pathos* qui traverse la plupart de l'œuvre d'Eisenstein, du montage des attractions (1923-24) à la théorie de l'extase (1945-47).

**PICANDET Lucie**

[luciepicandet@rocketmail.com](mailto:luciepicandet@rocketmail.com)

Université Paris 8 Saint-Denis

Thèse : « Fabriquer la mémoire. L'être artificiel dans la fiction cinématographique ». Dir. Christa Blümlinger.

**Les accessoires de mémoire dans trois fictions cinématographiques**

Notre recherche porte sur la façon dont la présence d'êtres artificiels (accessoires, personnages) sert dans certains films de vecteur de processus mémoriels. Ancrés dans des contextes historiques et culturels précis, les fictions reposant sur ces êtres artificiels proposent ainsi des images du souvenir, parfois transformées par le recours à ces artifices. Nous envisageons en particulier les rapports du cinéma à l'art de la mémoire combinatoire du XVIème siècle, concevant le passé comme une totalité.

Nous étudierons dans cette communication l'exemple plus précis de certains accessoires. En quoi révèlent-il un certain rapport au passé, dans trois films traitant de la mémoire ? Il s'agira de mettre en relief les particularités cinématographiques et diégétiques de certains accessoires dans *Hitler, un film d'Allemagne* (1977) de H.-J. Syberberg, *Le Casanova de Fellini* (1976) de F. Fellini et *2001, L'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick. Nous montrerons que ces accessoires accèdent parfois au statut de personnage et verrons dans quelle mesure nous pouvons les désigner comme des accessoires de mémoire.

Nous poserons plus précisément la question du statut de l'être artificiel dans ces trois *fictions de mémoire* comme *représentant* du souvenir d'un homme, d'un peuple voire de l'humanité toute entière en quête d'identité psychologique, culturelle et théologique.

## **POURQUIER-JACQUIN Stéphanie**

[stephanie.pourquier-jacquin@univ-avignon.fr](mailto:stephanie.pourquier-jacquin@univ-avignon.fr)

Université d'Avignon / Sciences de l'Information et de la Communication

Thèse : « Le temps des études, un moment privilégié pour élaborer une pratique cinématographique autonome : le cas des étudiants en PACA ». Dir. Emmanuel Ethis.

### **La construction de la cinéphilie étudiante : l'exemple des étudiants de l'Université d'Avignon.**

Le cinéma est la première pratique de sortie culturelle des étudiants : 90% d'entre eux iront au moins une fois au cinéma dans l'année en cours. De fait, le cinéma apparaît comme un sujet d'échange incontournable, un poncif des sociabilités étudiantes et un prétexte à communication universel. Avec l'avènement du Web 2.0, des pratiques mobiles et numériques, la figure de l'étudiant « spectateur » s'est diversifiée. L'accès aux contenus culturels par l'usage des pratiques numériques s'est considérablement simplifié par l'usage du *streaming* ou du téléchargement, sans pour autant amoindrir les chiffres des entrées en salle. La culture cinématographique ne se construit plus seulement par la pratique de sortie ou la pratique domestique, mais elle s'éprouve à présent de multiples façons.

Cette communication se propose d'évoquer, au regard des premiers résultats d'une enquête menée sur les pratiques cinématographiques des étudiants de l'Université d'Avignon en 2012 les nouvelles dynamiques éprouvées par les étudiants et la manière dont ils deviennent acteur de leur pratique. En effet, des réseaux sociaux où les étudiants deviennent prescripteurs des films, en passant par les blogs, les forums ou encore les « événements » auxquels les étudiants sont associés, les différents modes d'adhésion au septième art permettent d'offrir à la sociologie du cinéma et de ses publics un prisme en mouvement permanent, à la fois acteur et spectateur d'une pratique culturelle (par « événement » nous entendons les temps forts autour du cinéma organisés par les associations étudiantes de l'université d'Avignon mais aussi les événements professionnels auxquels les étudiants en Communication ont été associés tel que « Les Rencontres Cinématographiques du Sud » qui ont été, pour l'apprenti-chercheur que nous sommes, des terrains d'observations riches et dynamiques).

## **SAPIO Giuseppina**

[sapiogiuseppina@gmail.com](mailto:sapiogiuseppina@gmail.com)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / IRCAV

Thèse : « La pratique des *home movies*. Culture audiovisuelle et genèse de la méta-famille ». Dir. Guillaume Soulez.

### **La pratique des *home movies* ou la difficulté de réaliser une étude pluridisciplinaire sur l'intime**

Le travail de recherche porte sur le cinéma amateur, plus précisément sur les enjeux communicationnels, esthétiques, psychiques et sociaux des *home movies*, à savoir les documents filmiques d'amateur réalisés et visionnés dans le cadre domestique (films de famille).

Dans la communication, nous nous attarderons sur les difficultés méthodologiques qu'un tel objet d'étude impose au chercheur à cause de sa nature éminemment intime. L'objectif principal de l'intervention consistera à expliciter les caractéristiques de notre démarche pluridisciplinaire, qui se nourrit des apports de l'anthropologie, de la psychologie et des études en communication, tout en essayant de revendiquer la spécificité filmique de l'objet analysé, tandis qu'une partie de notre discours sera consacrée à l'exposition des critères et des modalités ayant défini les entretiens menés avec un ensemble de familles pratiquant les *home movies*. Nous présenterons les résultats

issus de ces témoignages, en insistant sur leur dimension expérientielle (inspirée des travaux de Goffman) fondée sur le visionnage des films par la chercheuse avec la famille concernée.

La thèse vise à montrer, de manière dialectique, comment une telle pratique a contribué à favoriser une certaine autoréflexivité chez les groupes familiaux et comment elle s'est laissée modeler par ces derniers en fonction de l'évolution de leurs exigences symboliques : à ce sujet, nous introduirons le concept de « méta-famille » que nous avons formulé pour rendre compte de cette autoréflexivité.

#### **SAUVAGE Célia**

[celia.sauvage@gmail.com](mailto:celia.sauvage@gmail.com)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Thèse : « Déclaration d'indépendance : Perception, consommation, définitions et discours du cinéma indépendant américain contemporain » Dir. Laurent Jullier.

#### **« Déclaration d'indépendance » : le cinéma indépendant américain, entre conflits discursifs et label culturel de goût**

Parfaitement intégrée dans le discours critique et spectatorial, l'étiquette de « film indépendant » signifie tout à la fois un mode de production, une forme esthétique, une position idéologique, ainsi qu'un mode de consommation et d'appréciation des films contemporains. Le cinéma indépendant américain, devenu « à la mode », se présente comme la seule alternative sincère et indépendante du marché du cinéma *mainstream*. Il s'est constitué comme une véritable catégorie culturelle affichant son caractère d'opposition à un style commercial dominant. Or les films indépendants américains sont devenus tout autant des produits culturels. Labélisés « indés », ils sont prêts à être consommés par une communauté-niche de spectateurs clairement identifiés, qui tendent à se rejoindre par leur volonté d'avoir une culture de goût et d'appartenir à un groupe de consommateurs d'élite. Le cinéma indépendant se positionne ainsi moins comme alternative à Hollywood, que comme un processus de différenciation symbolique, et de hiérarchisation des goûts.

Dans cette perspective, l'étude de réception des discours auteuriels, critiques et spectatorial permet de mettre en lumière les conflits discursifs et idéologiques, rendant problématique une définition stable et communément partagée du cinéma indépendant américain. L'analyse des stratégies de légitimation et de différenciation, ainsi que l'analyse de l'établissement d'un système d'évaluation et d'appréciation des films indépendants conduit cependant à poser l'hypothèse selon laquelle la véritable définition valable du cinéma indépendant américain réside précisément dans cette construction de la perception du secteur comme un label discursif et culturel de goût.

#### **SEGUIN Laura**

[laura.seguin@etu.univ-tours.fr](mailto:laura.seguin@etu.univ-tours.fr)

Université de Tours / UMR CITERES 7324

Thèse : « Analyse des effets de démarches participatives dans le domaine de la gestion de l'eau ». Dir. Corinne Larrue (aménagement de l'espace) et Hélène Bertheleau (sociologie).

## **Restituer la parole citoyenne par le recours au film : effets et enjeux**

En quoi le film peut-il être un outil méthodologique précieux pour restituer une recherche en sciences sociales ? Dans quelles conditions permet-il de prolonger celle-ci, par le recueil de réactions qu'il suscite auprès des enquêtés ? J'interrogerai l'utilisation du film dans un protocole de recherche sur une expérience de démocratie participative. Au cours de ma thèse, j'ai mobilisé l'outil audiovisuel comme « instrument de traduction » (Lascoumes P., in L. Boussaguet, S. Jacquot, P. Ravinet (dir.), *Dictionnaire des politiques publiques*, Presses de Sciences Po, 2010, p. 635) de mes résultats, en réalisant une vidéo à partir d'entretiens filmés avec quelques citoyens ayant participé à la démarche étudiée. Ils y expriment leur expérience, les apprentissages et effets qui en sont issus, les difficultés rencontrées. Ils y questionnent également la portée du travail produit dans les décisions futures.

Ce film s'inscrit dans la volonté de restituer ma recherche et d'engager un processus réflexif avec les enquêtés. C'est pourquoi j'ai utilisé la technique du « feedback » (Rouch J., « La caméra et les hommes », in C. de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton Éditeur, 1979) lors de réunions collectives avec les citoyens d'une part, et avec les acteurs commanditaires de la démarche d'autre part. Le film a ainsi été propice à la création d'un espace de dialogue permettant de prolonger la recherche, en recueillant de nouveaux discours sur mon objet.

Les résultats seront développés en deux temps. Tout d'abord, le « feedback » auprès des citoyens a été l'occasion d'interprétations collectives de cette expérience, qu'aucun espace n'avait jusque-là permis. Il s'est révélé être un support de politisation des discours sur la démarche, c'est-à-dire d'une montée en conflictualité et en généralité. Ensuite, pour les commanditaires, la visualisation du film a suscité une meilleure compréhension de l'expérience participative, et a contribué à relancer la réflexion sur l'avenir de l'avis citoyen qui avait jusque-là été quelque peu oublié. Indirectement, le film a été un support de sensibilisation et de responsabilisation des acteurs politiques vis-à-vis des suites qu'il reste à donner au travail des citoyens. Cette hypothèse reste à vérifier, et l'utilisation du film dans un protocole de recherche questionne inévitablement les enjeux liés au rôle du chercheur et à son influence sur ce qu'il observe.

**TUSHAR Chandranandinee**

[chandranandinee@gmail.com](mailto:chandranandinee@gmail.com)

Université Pierre Mendès France – Grenoble 2

Thèse : « L'esthétique de l'amour au cinéma indien ». Dir. Éric Dufour.

## **L'absence du baiser dans une scène d'amour du cinéma indien – une étude**

Dans les scènes d'amour du cinéma indien il n'y a pas de baiser. Les textes en érotologie indienne regroupés dans la science de l'amour, le *Kamashastra*, n'ignorent pourtant pas la signification du baiser comme geste d'amour. Le théâtre classique indien offre quelques exemples de description érotique des lèvres de l'héroïne, exemples qui pourraient servir de base esthétique pour une réappropriation cinématographique. Dans la culture indienne, la bouche est moins un organe érotique qu'un outil alimentaire ou verbal. Le cinéma indien envisage plusieurs formes de représentations érotiques de la bouche sans avoir recours à la figure du baiser : par exemple une scène où le héros suce le sang du doigt de l'héroïne accidentellement blessé, sous prétexte d'un réflexe médical d'urgence pour contenir le saignement ; ou une scène où l'héroïne mange dans l'assiette utilisée préalablement par le héros, sans la laver. Le contact de la salive, nommé *uchchishtam* en langue sanskrite et différemment nommé dans les langues indiennes, est interdit dans tous les aspects de la vie hindoue. Mais certaines scènes de cinéma suggèrent le mélange amoureux des fluides buccaux et usent de gestes symboliques pour créer un effet fortement

érotique. Cette forme de représentation indirecte confirme le fait que l'absence du baiser au cinéma ne correspond pas à l'absence du baiser dans la culture érotique indienne. De plus le baiser est moins absent du cinéma indien qu'il n'y est suggéré. L'esthétique d'une scène d'amour typique de ce cinéma nous incite donc à penser que l'absence de représentation explicite du baiser correspond à une construction poétique dans la tradition indienne non pas érotique mais littéraire.

**VILAIN Yann**

[yvilain1@gmail.com](mailto:yvilain1@gmail.com)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Thèse : « Le cinéma d'horreur français contemporain : enjeux *gender*, identité culturelle et rapport au modèle américain ». Dir. Raphaëlle Moine

**Le cinéma d'horreur français : une resémantisation du modèle américain, l'exemple du film *Frontière(s)***

Depuis la fin des années 1990, les exemples français en matière de cinéma d'horreur se sont multipliés. Mais, aux dires de certains, ce cinéma peine encore à s'affranchir de ses modèles américains. Nous désirons montrer comment ces films, réalisés par des amateurs du genre, s'inscrivent malgré tout dans le terreau culturel français. Dans cette perspective, nous nous proposons d'analyser le film *Frontière(s)* de Xavier Gens (2007) que le réalisateur définit lui-même comme une relecture de *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper (1973). L'intrigue plonge le spectateur dans une France chaotique, qui peine à se remettre de l'arrivée au second tour du candidat de l'extrême-droite. Les protagonistes, un groupe de jeunes gens issu de la banlieue parisienne, tentent de fuir à l'étranger afin de procéder à l'interruption de grossesse de l'une des leurs. Leur fuite en avant est donc motivée par le refus de l'héroïne de devenir mère, ce qui constitue une différence majeure et le principal intérêt du film, dans sa relecture du classique de T. Hooper. C'est pourquoi, à la suite notamment de Carol Clover et Linda Williams, notre étude s'appuiera principalement sur la comparaison des identités genrées des personnages dans les deux films afin d'expliciter la manière dont *Frontière(s)* revisite son « modèle » hollywoodien, en accordant une telle place aux femmes et à la mère. Les ambivalences de la représentation de la maternité dans *Frontière(s)* seront également mises en perspectives avec le sous-texte politique du film voulu comme la métaphore d'une structure patriarcale « archaïque » oppressante pour toutes ces figures féminines. Cette étude de cas vise à jeter un éclairage nouveau sur les particularités du cinéma d'horreur français qui ne seraient plus à chercher uniquement du côté de l'esthétique, mais dans la manière dont il réalise une réappropriation de thèmes et d'éléments dramaturgiques hollywoodiens, tout en affirmant des peurs et des fantasmes spécifiques, culturellement et idéologiquement situés.