

CINÉMA
ET
MÉDIAS
IDENTITÉS TRANSITIVES

24 et 25 septembre 2016

colloque doctoral

GRAPHICS

C-1017, Pavillon Lionel-Groulx
UdeM, 3150, rue Jean-Brillant

grafics.ca

grafics@histart.umontreal.ca

SAMEDI 24 septembre 2016

10h KEYNOTE

Alanna Thain (McGill University), *Reanimators: The Soft Spaces of Post-Digital Cinema and Media*

11h Mot d'ouverture

Santiago Hidalgo, Rémy Besson, Philippe Theophanidis

11h10 PANEL « TECHNIQUE »

Modérateur : Louis Pelletier

Nicolas Dulac (UdeM/Université de Lausanne), *Le film d'observation et les identités marginales du cinéma*
Solène Secq de Campos Veilho (UdeM/Université Lille 3), *De l'étalonneur au coloriste : un métier revalorisé par la technologie numérique*

12h30 Dîner

13h30 PANEL « ESPACE »

Modérateur : Philippe Theophanidis

Martin Bonnard (UQAM/Université Concordia/ UdeM), *Plateformes de visionnement en ligne et médiation technique*

Philippe Bédard (UdeM), *L'espace exo-centrique dans les médias d'images en mouvement*

14h50 Pause

15h00 Suite

Justin Baillargeon (UdeM), *Plaisir solitaire : (l)évolution spectatorielle de la réalité virtuelle*
Odile Lancôt (UdeM), *Le cinéma exposé comme étape d'un processus de recherche artistique : le cas de l'exposition Fmawreok Fmawreok Fmawreok Fmawreok Fmawreok*

16h30 Fin de la première journée

DIMANCHE 25 septembre 2016

9h30 PANEL « REGARD »

Modérateur : Santiago Hidalgo

Thomas Carrier-Lafleur (UdeM), *Train, cinéma et archéologie des médias. Figures de l'imaginaire ferroviaire dans deux romans d'Émile Zola*
Marina Merlo (UdeM), *Une approche cinématographique du selfie : pistes et enjeux*

10h50 Pause

11h00 Suite

Ayanna Dozier (McGill University), *Making Sense of Non-Sense: Affect and Bodily Intensities in FKA twigs' M3LL155x*

Jean-Charles Ray (UdeM/Université Paris 3 – Sorbone Nouvelle), *Géométries triangulaires: le désir mimétique dans The Neon Demon*

12h30 Dîner

13h30 PANEL « GENRE »

Modérateur : Rémy Besson

Charlotte Dronier (UdeM), *Les adieux de l'étoile Aurélie Dupont à l'Opéra national de Paris : promesses d'aura et d'ubiquité d'un pas de trois médiatique*
Bérol Salas Murillo (Université Laval), *Des fictions du réel : les chemins incertains et riches du para-documentaire. Le cas de Close-Up (1990) d'Abbas Kiarostami et Taxi (2015) de Jafar Panahi*

Marc-Antoine Lévesque (UdeM), *Les apports de la diversité médiatique à l'expérience télévisuelle d'American Horror Story*

15h30 Fin du colloque

Thème du colloque

Les recherches en cinéma s'inscrivent depuis quelques années dans le contexte de l'émergence et de la diffusion des technologies numériques. Ce contexte — interprété tantôt comme une mutation, tantôt comme une crise — éclaire la pertinence de questionner les identités diverses dont le « cinéma » est le nom. Une variété de bouleversements travaille en effet le contour de ces identités, flouant leurs modes opératoires et les exposant à de nécessaires réévaluations. Sous ce jour, il apparaît de plus en plus difficile de circonscrire le cinéma à une matérialité médiatique (le film celluloïd), à une pratique de production (le studio) ou de postproduction (le montage linéaire), ni même à un espace de présentation (la salle de cinéma). Le support, sans être dématérialisé, change de nom et de site (disque dur, fermes de serveurs), de nouvelles pratiques de production et de postproduction émergent aux marges des institutions, et les espaces de présentation se délocalisent jusqu'à devenir mobiles.

Les salles de cinéma présentent des tournois de jeux vidéo, des matchs de lutte et des opéras, alors même que les films glissent vers de nouveaux dispositifs (écrans mobiles qui sont aussi les nouveaux supports de la littérature) et circulent par le biais de réseaux qui n'existaient pas il y a encore quelques années (*streaming*, VOD, P2P). Des conférences prennent pour sujet le « *live cinema* », des articles sont écrits sur la « microcinématographie » ou encore la cinématographie associée aux caméras corporelles, des livres sont édités sur le « post-cinema » et des festivals de films célèbrent le cinéma des téléphonies mobiles.

Aussi, plutôt que de monopoliser la recherche, les technologies numériques ouvrent à des horizons plus larges. C'est notamment cette ouverture qui fait se croiser cinéma et média. Si ce croisement n'est pas nouveau, il prend aujourd'hui une autre forme dans la mesure précise où le concept de « média », tout comme l'identité du cinéma, connaît présentement des mutations tout aussi profondes.

Alanna Thain

McGill University

24 - 10h

Reanimators: The Soft Spaces of Post-Digital Cinema and Media

Alanna Thain is Associate Professor of Cultural Studies and World Cinemas in the Department of English and Director of the Institute for Gender, Sexuality and Feminist Studies at McGill University. Her work addresses questions of time, embodiment and media across contemporary cinema, dance and performance. She also directs the Moving Image Research Laboratory (MIRL), devoted to the study of the body in moving image media. She is the author of *Bodies in Suspense: Time and Affect in Cinema*, forthcoming from the University of Minnesota Press. Her essay, "Tendering the Flesh: The ABCs of Dave St. Pierre's Contemporary Utopias" (*TDR/ The Drama Review*, May 2014) co-authored with Virginia Preston, won the Richard Plant Award for Best Essay in English from Canadian Association of Theatre Research. She is currently completing a book on dance in post-digital cinema. Her work has been published in *Visual Anthropology Review*, *TDR*, *Music and Sound in Documentary Film*, *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, *Intermédialités*, *Parallax*, *David Lynch in Theory* and more. She also runs a research-creation project, Cinema out of the Box, a bicycle powered outdoor mobile cinema holding guerrilla screening all over the city of Montreal.

Nicolas Dulac

Université de Montréal / Université de Lausanne

24 - 11h10

Le film d'observation et les identités marginales du cinéma

La définition du cinéma, son « identité », est avant tout une construction épistémologique, dont les contours changeants sont en permanence redessinés par diverses institutions sociales, culturelles et économiques. Les différents modèles identitaires établis – dont le modèle prétendument hégémonique du « cinéma classique », érigé et maintenu par l'industrie hollywoodienne – ont une fonction heuristique et théorique évidente, mais ils offrent un portrait fort limité et imprécis de la pratique cinématographique.

Cette présentation se propose d'explorer un type de production filmique largement ignoré en études cinématographiques, qui permet de soulever des questions importantes quant au statut identitaire du « cinéma » et la nature même du discours critique qui l'entoure. Il s'agit de cet ensemble fort particulier de films amateurs à teneur contemplative, qui se concentrent entièrement à un objet ou un thème précis, lui-même source de passion pour le « cinéaste » : faune et flore, insectes, astronomie, etc. Cette production a ceci de particulier qu'elle ne coïncide avec aucune des catégories « consacrées » du cinéma amateur – film de famille, film touristique, film de fiction non professionnel – pas plus qu'elle ne procède d'une démarche documentaire, scientifique, voire même artistique. En effet, si les amateurs qui tournent de tels films font

indéniablement de l'art – à tout le moins au sens originel du terme – la fonction de ces derniers n'est pas, quant à elle, proprement « artistique ». Ce corpus de films, qu'on pourrait qualifier de « cinéma d'observation », résiste farouchement aux principaux postulats théoriques sur lesquels s'échafaudent les différentes définitions du cinéma. À un point tel, d'ailleurs, qu'on pourrait se demander si on a bel et bien affaire, dans ce cas précis, à du « cinéma ».

Pour mieux comprendre l'intérêt d'une telle production, nous nous attarderons plus précisément sur les différentes fonctions du cinéma d'observation, en quoi elles diffèrent des modèles établis – fiction, documentaire, film de famille –, et comment cela explique son absence complète du discours critique. Qui plus est, nous chercherons à montrer comment ce type de cinéma relève avant tout d'une pratique sociale, intimement liée à une maîtrise d'ordre technologique. Le « cinéma », dans ce cas précis, devient le corollaire nécessaire d'une passion initiale, il en assure l'authenticité et lui donne forme. Le cinéma d'observation ne relèverait donc plus tant du témoignage, de l'expression de soi ou de la remémoration que d'une forme de légitimation individuelle et sociale dont les films eux-mêmes se portent garants. Nous tâcherons, en dernier lieu, de montrer l'intérêt de cette production marginale pour la recherche en études cinématographiques, d'une part parce qu'elle ébranle les définitions essentialistes du cinéma et, d'autre part, parce qu'elle agit comme assise historique pour l'étude de plusieurs pratiques amateurs contemporaines, qui fleurissent sur les plateformes vidéo en ligne.

Nicolas Dulac est doctorant en cotutelle à l'Université de Lausanne et à l'Université de Montréal, où il est également chargé de cours. Sa thèse porte sur l'histoire des pratiques du cinéma amateur eu égard, notamment, aux discours promotionnels et à l'iconographie de la société Bolex. Il a codirigé le *Blackwell Companion to Early Cinema* en 2012 (avec A. Gaudreault et S. Hidalgo) et prépare actuellement un ouvrage collectif sur les technologies du cinéma aux éditions de L'Âge d'Homme. Il collabore également au partenariat de recherche Technès.

Solène Secq de Campos Velho

Université de Montréal / Université Lille 3

24 - 11h50

De l'étalonneur au coloriste : un métier revalorisé par la technologie numérique

La console d'étalonnage de cinéma numérique dont se servent actuellement les étalonneurs dans les laboratoires de post-production « cinéma » (Technicolor, Mikros...) s'inspire de deux appareils venant de médias différents : le banc d'étalonnage photochimique, utilisé pour le cinéma, et le télécinéma, dont le premier terrain d'usage est la télévision.

S'il est évident que les pratiques du métier d'étalonneur évoluent en fonction des outils et de leurs possibilités techniques, la présente proposition souhaite interroger une autre conséquence de cette labilité entre médias qu'a instauré le numérique en traitant de l'évolution du statut de l'étalonneur. Il semble en effet que ce métier, longtemps considéré comme purement technique, se transforme petit à petit en un métier davantage créatif. Le banc d'étalonnage photochimique ne permettait à l'étalonneur que de jouer sur la densité de la lumière et les points de couleur. Le télécinéma, qui possède les mêmes fonctionnalités, introduit en sus la possibilité de plus grandes interventions sur la nature de l'image (fonctionnalités qui s'apparentent au « trucage »). L'étalonneur numérique peut, quant à lui, isoler des zones précises de l'image, jouer sur la saturation des couleurs, etc. On peut aller jusqu'à considérer que l'étalonnage numérique relève du compositing de la lumière et des couleurs.

La communication tentera de faire état de cette évolution du métier (de « technique » à « créatif ») en s'appuyant sur deux axes principaux : dans un premier temps, nous évoquerons les différentes appellations du métier qui se sont succédé à chaque apparition d'outils techniques nouveaux, en français et en anglais. Nous aborderons également la problématique de la formation des étalonneurs ainsi que la « démocratisation » récente du métier avec le développement de la technologie numérique.

Nous nous intéresserons ensuite à la question du glissement de savoir-faire du métier de chef-opérateur vers le métier d'étalonneur en mettant en exergue certaines des caractéristiques techniques des consoles d'étalonnage numérique et en nous appuyant sur l'analyse des discours des deux professions sur la question.

Solène Secq de Campos Velho est doctorante en études cinématographiques en cotutelle (Lille 3/UdeM). Elle est dirigée par Laurent Guido et André Gaudreault. Sa thèse porte sur l'émergence des laboratoires cinématographiques en France et l'évolution du métier d'étalonneur. Elle est chargée de cours à l'Université de Lille 3 où elle enseigne l'économie et l'histoire des techniques du cinéma. Elle fait également partie du conseil d'administration de deux cinémas associatifs en région lilloise, dont un est classé art et essai.



Martin Bonnard

Université du Québec à Montréal / Université Concordia / Université de Montréal

24 - 13h30

Plateformes de visionnement en ligne et médiation technique

Prolongeant la présentation de nos recherches à propos des services cinéphiles de vidéo à la demande par abonnement (Mubi, Fandor, SundanceNow Doc Club notamment), cette communication se penche sur la manière avec laquelle ces plateformes (Gillespie 2010) agrègent du contenu autour des films. Pour rappel, ces services proposent, à partir des catalogues d'œuvres cinéma qu'ils rendent accessibles *en ligne*, un regard particulier sur les productions issues du cinéma d'hier et d'aujourd'hui. Parce qu'ils se présentent et sont perçus comme des lieux de cinéma, ils forment l'une des voies de la *relocalisation* (Casetti 2015) de celui-ci.

Dans l'esprit de cet appel à communication, on s'intéressera aux formes de recontextualisation / éditorialisation (Treleani 2014) des films et au rôle concédé aux techniques computationnelles dans ces processus. À travers l'étude de notre corpus de plateformes web, on observera la place centrale de la médiation technique (bases de données, système de recommandation, indexation), un incontournable de la mise en visibilité (Déotte 2007) des films dans la circulation (Straw 2010) des contenus culturels au sein de l'univers numérique. Avec Bernard Stiegler (2015), on appréhendera la portée de cette délégation de l'organisation de la mémoire cinématographique aux algorithmes.

Dans un contrepoint à cette première tendance, on exposera également la réintroduction de formes de curation humaine (listes de films préparées par des personnalités (re)connues, par exemple) et les différents projets (microcinéma, partenariat avec des festivals, etc.) endossés ou relayés par nos plateformes. Cette dernière présentation nous permettra d'analyser l'ouverture des services de S-VOD aux initiatives récentes (*Cinéclub : The Film Society, Cinema Out of the Box*, ou encore, les visionnements en plein air) proposant des projections publiques dans des contextes inattendus et sous des formes innovantes.



Martin Bonnard est doctorant au programme conjoint en communication (UQÀM, Université de Montréal et Université Concordia). Il travaille sur le webdoc et les catalogues en ligne des services de VSD par abonnement. Il a coécrit, avec Viva Paci, « Le flâneur de la High Line de New York [...] » (*Les annales de géographie*, 2014) et « Le webdocumentaire à la croisée d'un réseau... » (*Cahiers du CIRCAV*, 2015). À la MAGIS International Film Studies Spring School, il a présenté des communications intitulées « Drone : des visions à distance chevillées au corps » (2016) et « Burst of Flames On a Dark Sky : Herzog on *Fandor*, Online Cinema Controlled Chaos » (2015).



Philippe Bédard

Université de Montréal

24 - 14h10

L'espace exo-centrique dans les médias d'images en mouvement

La miniaturisation des caméras—caractéristique des innovations numériques des dernières décennies—permet une reproduction de plus en plus fidèle de la vision humaine égocentrique par le placement de caméras sur le corps d'un filmeur de plus en plus passif dans la captation d'images (p. ex. caméras portées policières, *lifelogging*). Dans la présentation proposée, j'entends démontrer comment ces mêmes technologies facilitent aussi la production d'un point de vue foncièrement non-anthropocentrique: la perspective exo-centrique. Créée en attachant une caméra à l'extérieur du corps humain—qui agit comme centre autour duquel gravite la caméra—cette perspective a pour principale conséquence la production d'un espace filmique qui échappe à nos modes de perception naturels. C'est par l'étude d'exemples marquants en cinéma, télévision, jeu vidéo, art vidéo et vidéo GoPro que cette présentation définit le point de vue exo-centrique et la façon dont cette relation entre une caméra, un corps, et l'espace qu'ils habitent transforme le monde qui nous entoure.

Afin de démontrer les particularités des images exo-centriques et de suggérer leur influence sur nos modes de perception, ma présentation se base sur deux champs théoriques, soit les théories de l'espace et la phénoménologie de la perception. Dans un premier temps, les ouvrages sur l'espace, dont ceux d'Henri Lefebvre (1974), André Gardies (1993) et Antoine

Gaudin (2014), servent à établir les bases théoriques sur les différents types d'espaces (vécu, architectural, géométrique, profilmique, scénographique). C'est en différenciant les différents espaces que perçoivent et traversent l'humain et la caméra que ce projet arrive à présenter le potentiel d'étrangéisation des images exo-centriques. Finalement, c'est à l'aide de la phénoménologie de Don Ihde (1990; 2001), Vivian Sobchack (1982; 1990) et Ian Bogost (2012) que mon projet présente l'impact potentiel d'une vision exo-centrique du monde sur nos modes de perceptions naturels intrinsèquement égocentriques.



Philippe Bédard est en deuxième année de doctorat sous la direction de Richard Bégin. Son projet de thèse porte sur l'impact des points de vue dits exo-centriques sur notre perception naturellement égocentrique de l'espace. Il travaille aussi sur l'étude du mouvement et sur l'évolution des dispositifs techniques du cinéma, notamment dans le cadre de la codirection d'un numéro spécial de la revue *Synoptique* sur le cinéma et les technologies du mouvement (à paraître à l'hiver 2017). Il est également représentant étudiant au conseil de direction de l'Association canadienne d'études cinématographiques.



Justin Baillargeon

Université de Montréal

24 - 15h

Plaisir solitaire : (r)évolution spectatorielle de la réalité virtuelle

La réalité virtuelle occupe une place importante dans les esprits depuis plus de trois décennies. Avec l'avènement commercial, en 2016, des visiocasques et d'accessoires connexes qui favorisent une immersion dite « totale », on se dirige vers une « (re)naissance » et une « (r)évolution » de la réalité virtuelle. Ce concept propose une réalité alternée de la nôtre, plus précisément une représentation virtualisée de celle-ci, rendue possible grâce à la simulation de sensations visuelles, auditives et haptiques.

Avec ce nouveau tournant, l'industrie du cinéma telle que nous la connaissons depuis son institutionnalisation se transforme, se mute, s'adapte. Il est désormais possible de définir certains cinéastes comme des créateurs de contenus qui vacillent entre différentes formes d'arts médiatiques. Ces artistes ont notamment recours à différents types d'écrans, ou différents types de formats, de médiums. On parle alors de « films en réalité virtuelle », ou de « documentaires en réalité virtuelle ». Un nouveau défi s'impose pour la réalité virtuelle, ce média de l'image en mouvement constitué de divers objets techniques : celui de retravailler, voire même de réinventer les codes et les conventions du cinéma, tout en bouleversant les habitudes des spectateurs en passant d'une réception filmique comme phénomène collectif à une expérience individuelle.

C'est en prenant en compte les méthodes de mise en scène des contenus de réalité virtuelle conçues pour un seul spectateur que je souhaite me pencher sur les effets qu'ils ont sur la réception collective du cinéma traditionnel, et plus particulièrement sur le spectateur qui devient alors socialement isolé dans cette expérience individuelle.



Justin Baillargeon est doctorant en études cinématographiques au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la réalité virtuelle et la capture de mouvement au cinéma. Il a participé à plusieurs conférences, et est l'auteur de plusieurs articles sur le sujet, notamment du chapitre introductif du premier ouvrage francophone sur la capture de mouvement, *La capture de mouvement ou le modelage de l'invisible*, paru en mars 2014 aux Presses universitaires de Rennes.

RA
F
R
C

Odile Lanctôt

Université de Montréal

24 - 15h40

***Le cinéma exposé comme étape d'un processus de recherche artistique : le cas de l'exposition
Frmawreok Famrewrok Frmaeowrk Fomarerwk***

L'exposition d'art visuel est un espace où se côtoient désormais films, photographies, installation, *ready made*, dessins, textes, etc. Si, dans une perspective intermédiaire, on entend par « média » ce milieu au sein duquel s'inscrivent les relations que tissent les rencontres de plusieurs usages de techniques et de supports, l'exposition d'art, parce qu'elle accueille en son sein une certaine hétérogénéité de supports et de techniques, pourrait être considérée comme tel.

Or il s'agit pour cette communication de discuter de l'exposition *Frmawreok Famrewrok Frmaeowrk Fomarerwk* organisée par la commissaire Nina Tabassomi, qui présentait en 2015 à l'espace Fridericianum, à Kassel, le travail d'Eric Baudelaire, dérivé de son projet filmique *The Anabasis...*. Il s'agit plus spécifiquement d'examiner comment apparaissent les films réalisés par Baudelaire au sein de l'espace intermédiaire qu'est l'exposition. Il sera l'occasion de défendre que les figures, films, images, textes, etc. exposés dans *Frmawreok Famrewrok Frmaeowrk Fomarerwk* ne sont pas des objets esthétiques autonomes, mais plutôt des traces qui, ensemble déploient un certain imaginaire de l'archive. À travers cette multiplication de signes qui se présentent comme autant de documents mettant en scène une étape de la démarche de Baudelaire,

les films exposés deviennent pour le spectateur qui déambule dans l'espace de la galerie des chapitres du processus de recherche entamé par l'artiste au même titre que l'exposition elle-même. Ainsi est-il possible de parler, au-delà de l'objet-film lui-même, de pratique qui restitue du possible à la démarche initiale de l'artiste à la lumière de la théorie de la puissance chez Giorgio Agamben.



Odile Lanctôt est étudiante au doctorat en Études cinématographiques à l'Université de Montréal.
Ses recherches portent sur l'imaginaire de l'archive et du document au croisement de l'art visuel et du cinéma.

RAE
R
A
E
R
A
E

Thomas Carrier-Lafleur

Université de Montréal

25 - 9h30

Train, cinéma et archéologie des médias. Figures de l'imaginaire ferroviaire dans deux romans d'Émile Zola

La présente communication se propose de revenir sur le rapport historique unissant train et cinéma (voir l'article de Marcello Vitali-Rosati, « Le train est l'ancêtre d'Internet » : <http://www.ina-expert.com/e-dossier-de-l-audiovisuel-sciences-humaines-et-sociales-et-patrimoine-numerique/le-train-est-l-ancetre-d-internet.html>). Depuis *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896), soit dès les premières images de l'appareil cinématographique, le train est un motif qui fascine cinéastes et spectateurs. L'insistance avec laquelle il revient dans les films a vite fait de lui une métaphore : si le train est aussi présent au cinéma, c'est qu'il révèle quelque chose de particulièrement significatif par rapport à son identité. La représentation de l'agencement locomotive-wagons-passagers met de l'avant le fonctionnement même du cinéma et éclaire un certain désir qui en émane, soit, pour le dire simplement, la fascination du regard pour le mouvement. Après avoir relevé ces affinités entre les expériences sensibles du train et celles du cinéma — considéré à la fois comme dispositifs mécaniques et médiatiques —, notre approche tentera un pas de côté pour étudier la manière dont un autre médium, celui du roman, a su transposer, mais aussi anticiper cet imaginaire du regard en mouvement.

Pour mener cette réflexion, seront retenus deux romans d'Émile Zola où l'essentiel du récit porte sur la traduction littéraire

de l'imaginaire ferroviaire : *La Bête humaine* (1890) et *Lourdes* (1893). Seulement, d'un texte à l'autre, les points de vue diffèrent : alors que *La Bête humaine* met l'accent sur l'expérience de Jacques Lantier, conducteur de la locomotive, *Lourdes* donne libre cours aux rêveries de l'abbé Pierre Froment, dans son voyage qui le mène de Paris à Lourdes. D'un côté, l'imaginaire ferroviaire vient médiatiser la violence du personnage à travers une esthétique du choc et de la pulsion de mort ; de l'autre, l'expérience du passager devient un vecteur de contemplation passive d'où naîtra l'espoir d'une foi nouvelle. Notre hypothèse est que, dans ce passage d'un imaginaire ferroviaire à un autre, Zola anticipe deux rapports bien distincts entre train et cinéma. Relevant d'une archéologie des médias, notre communication souhaitera ainsi montrer comment la littérature, depuis la représentation d'une machine précinématographique, anticipe des expériences qui s'inscriront rapidement au cœur de l'imaginaire cinématographique. Non moins que le fusil chronophotographique ou que la lanterne magique, le train est un « média » qui participe à l'épistémè du cinéma. L'intérêt du discours littéraire est que, par des fictions, il nous aide à penser cette hybridation entre les dispositifs et leurs imaginaires.

Marina Merlo
Université de Montréal

25 - 10h10

Une approche cinématographique du selfie : pistes et enjeux

Le selfie, cet autoportrait fait à bout de bras avec un téléphone intelligent et partagé sur les réseaux sociaux, est emblématique de la diffusion des technologies numériques puisqu'il mobilise cellulaires, photographie numérique, réseaux sociaux et internet. La question des mutations et crises engendrées par ces technologies cristallisent autour de la pratique du selfie, tantôt considérée comme une amélioration démocratique de l'autoreprésentation, tantôt comme le symbole d'une société narcissique et incapable de communiquer. Je propose de renverser la question posée dans votre appel pour voir les manières par lesquelles on peut explorer cette pratique médiatique du selfie dans des perspectives cinématographiques. Même si les selfies sont habituellement des images fixes, les études cinématographiques apportent plusieurs pistes de réflexion importantes sur la production du selfie et sur sa réception : les implications psychologiques de l'acte de regarder, l'histoire des technologies et l'approche archéologique, la question de l'influence des « masses ».

Dans cette communication, je vais me concentrer sur le spectateur du selfie et son expérience de visionnement. Dans un premier temps, je montrerai comment l'expérience hypertopique du spectateur contemporain de cinéma (Cassetti 2015) s'applique aussi à notre rencontre avec les selfies. Les égoportraits viennent à nous sur les réseaux sociaux, nous n'allons

pas explicitement à leur recherche. Ensuite, je montrerai en quoi le visionnement de ces images qu'on pourrait qualifier d'« extimes » (Tisseron 2011) est voyeuriste. Enfin, je traiterai de l'attention de ce spectateur des selfies. Une nouvelle économie de l'attention permet de décrire notre façon de naviguer le surplus d'images qui se présentent à nous quotidiennement. Ainsi, cette communication sera l'occasion de démontrer comment une approche cinématographique parfois déjà enrichie par une approche médiatique permet d'aborder d'autres objets, non dans le but de renforcer une approche cinématographique « pure », mais plutôt de montrer que l'objet « cinéma » n'est pas le seul objet qui est testé et que les emprunts interdisciplinaires ne sont pas unidirectionnels.



Marina Merlo est doctorante et chargée de cours en littérature comparée et en études intermédiales à l'Université de Montréal. Elle détient une maîtrise en histoire de l'art et son mémoire porte sur les cartes postales photographiques de la ville d'Alger du début du XX^e siècle. Ses recherches actuelles portent sur le selfie et sont dirigées par Richard Bégin. En se concentrant sur le geste de captation de l'image, sa thèse tente de définir cette pratique, d'en dégager une archéologie et de montrer la valeur relationnelle du selfie.

Ayanna Dozier

McGill University

25 - 11h

Making Sense of Non-Sense: Affect and Bodily Intensities in FKA twigs' M3LL155x

FKA twigs' self directed sixteen-minute digital film for her third EP, *M3LL155x* (2015), demonstrates the potential of how digital cinema and the moving body can expand viewer's encounters with differential performances of Black gendered bodies onscreen. By releasing the digital film on her Twitter account, Twigs inexplicitly affected viewers' corporeal experience to the film since portable media, or cell phones, are the primary technological apparatus used to engage with Twitter, thus the film became an event-participant of cell phone cinema. Cell phone cinema taps into what media scholar Alanna Thain states as the mutant reproduction of cinema via digital technologies that have the ability to extend our corporealities via intensity. The mutability of digital cinema is blatantly echoed via Twigs' mutated body onscreen. While this metaphor appears superficial, the relationship between cinema, the body, and the performer is one that scholars have speciously argued as one that does not intersect. Digital cinema, as viewed through portable media, potentially disproves that argument by, literally, bringing the cinematic body closer to the viewer affecting, and potentially enhancing, the forces present onscreen.

The dynamic forces that are articulated through the performative body of twigs and the body of the music video strive to move beyond the representational boundaries that are in place for Black women's cinematic presence. Dynamic forces

function in this music video as a way to render visible the invisible sensations of embodiment and thus the body and the video operate on---what Deleuze and Guattari have called---"blocs of sensations." These sensations are evoked through the use of reactive bodies in *M3LL155x*; bodies that shake, sway, glitch, flutter, writhe, etc., bodies that converse with the camera's responsive cuts. Through these bodily forces, *M3LL155x* is able to affect the viewer through the visual, sonic, and bodily use of rhythm. The forces utilized in *M3LL155x* evoke different interpretations of the Black gendered body through performance. Building upon the work established by Gilles Deleuze, Kara Keeling, Steven Shaviro, and Frantz Fanon, this paper will analyze the content and digital distribution of *M3LL155x* in hopes of opening up the dialectics surrounding cinematic engagements with Black women's bodies in society.

CS
C
FI
A
R
G

Ayanna Dozier is a Ph.D. student in the Department of Art History and Communication Studies and the Institute for Gender, Sexuality and Feminist Studies at McGill University. Her areas of study include; Blackness, gender, feminism, sexuality, comics, performance, and cinema. While her current research examines artists' corporeal disavowal of societal hegemonic markers of being, "signs," in Black experimental performance art and cinema. She currently resides in Montréal, Québec.

Jean-Charles Ray

Université de Montréal / Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

25 - 11h40

Géométries triangulaires : le désir mimétique dans The Neon Demon

S'il est évident que *The Neon Demon* (Winding Refn, 2016) est une œuvre éminemment formaliste, Eric Dufour nous rappelle dans *La valeur d'un film* (2015) que toute production cinématographique, à travers ses choix esthétiques et les interactions de ses personnages, est politique. En cela, le travail que le réalisateur applique à son film, en quête d'une pure beauté plastique, redouble celui du photographe de mode, au cœur des tensions rivalitaires de ce récit sanglant. La présente analyse se propose donc d'approcher *The Neon Demon* à partir de la théorie mimétique du désir que René Girard situait au fondement de la structure sociale (Girard, 1961) : à travers le parcours de Jesse, la révélation de son pouvoir de séduction, sa transformation en idole et son immolation finale, transparaissent les dynamiques girardiennes du désir triangulaire, de la violence mimétique et du sacrifice de la victime émissaire.

Le film de Winding Refn présente ainsi différents regards portés sur sa protagoniste qui tissent en s'entrecroisant un dénouement violent annoncé dès la scène d'ouverture programmatique – ceux des autres personnages, ceux des spectateurs, celui de la caméra, mais aussi celui de Jesse sur elle-même. Il offre en cela un terrain fertile à une réflexion concernant le processus de violence sacrificielle que Girard définit comme un mécanisme impersonnel (Girard, 1972)

et qui devient ici le moteur d'une intrigue inéluctable enfermant les personnages. Bien plus, le dispositif cinématographique – à travers les diverses strates identifiées par François Albera et Maria Tortajada (2011) – entre alors en résonance avec le système anthropologique girardien : le triangle formé par Jesse, le photographe et ses rivales s'inscrit dans celui que constituent la caméra, le personnage et les spectateurs. L'articulation de ces géométries présentent dans la théorie du désir mimétique, l'intrigue et la forme de *The Neon Demon* offre ainsi une possibilité d'explorer un aspect du cinéma qui participe de sa spécificité médiatique.

Jean-Charles Ray est doctorant en études cinématographiques à l'Université de Montréal sous la direction de Bernard Perron et en littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 sous la direction de Tiphaine Samoyault. Ses travaux portent principalement sur les mécanismes de l'horreur en littérature et jeu vidéo et sur les enjeux de leur réception.

Charlotte Dronier

Université de Montréal

25 - 13h30

Les adieux de l'étoile Aurélie Dupont à l'Opéra national de Paris : promesses d'aura et d'ubiquité d'un pas de trois médiatique

Comment filmer, transmettre l'aura et le magnétisme de la danseuse étoile Aurélie Dupont à travers les écrans ? Comment documenter l'émotion et rendre compte à distance de l'ampleur de l'événement que constituent ses adieux à l'Opéra national de Paris lors de son ultime performance du ballet *L'Histoire de Manon* de Kenneth MacMillan ? Cette prestigieuse institution, Viva l'Opéra ! (UGC), France Télévisions ainsi que le réalisateur Cédric Klapisch ont alors pris le parti d'exploiter les différents dispositifs médiatiques et les pratiques écraniques que favorise la culture numérique. Sa dernière représentation au Palais Garnier fut retransmise en live le 18 mai 2015 dans 350 salles de cinéma européennes, puis, douze jours après, rendue accessible sur Culturebox (la plateforme web de France Télévisions) à partir de 20h, enrichie de son off simultané en split-screen modulable. Ce dispositif y est décrit comme « exceptionnel », promettant aux internautes « une expérience immersive et inédite » afin de « revivre ces adieux, sur scène et avec un accès privilégié aux coulisses » pendant plusieurs mois en replay. Enfin, parallèlement, en seconde partie de cette soirée du 30 mai, un documentaire qui lui est consacré par ce même cinéaste est diffusé sur la chaîne France 3, suivi de *L'Histoire de Manon*. Cette opération (multi)médiatique favorise ainsi une interpénétration des façons de voir, où chacune d'elles instaure un rapport spécifique au contenu.

Cette proposition de communication développe en ce sens une approche réflexive sur les relations qu'entretiennent la chorégraphie et la caméra, mais questionne également le regard, les effets d'immersion du spectateur face aux écrans, tout autant que la spectacularisation de la présence du danseur.

En définitive, l'interrogation centrale de cette étude et ses enjeux corroborent celle de Stéphane Bouquet : « Il est difficile de penser au cinéma sans prendre en compte le fait que le projet d'un film est toujours aussi de construire son spectateur. Regarder la danse du point de vue du cinéma, ce serait donc se demander quel spectateur chaque œuvre chorégraphique construit et comment elle s'y prend et pourquoi, au juste, elle a besoin de ce spectateur-là » (2012 p.5).

Charlotte Dronier est doctorante en études cinématographiques à l'Université de Montréal depuis janvier 2016 et également auxiliaire de recherche et de coordination pour le GRAFICS et le projet TECHNÈS. Fascinée par l'énergie du corps et les expériences cinématiques, elle a décidé de prolonger les enjeux de son mémoire de Master 2 (effectué en 2014 à l'Université de Paris VIII auprès de Gilles Delavaud) au sein de sa thèse. Celle-ci, sous la co-direction d'André Gaudreault et de Richard Bégin, a alors pour cœur l'aura et les effets de présence d'un corps dansant sur les écrans en interrogeant les dispositifs médiatiques et la promesse d'ubiquité et d'immersion que l'ère du numérique semble offrir.

Bértold Salas Murillo

Université Laval

25 - 14h10

Des fictions du réel : les chemins incertains et riches du para-documentaire. Le cas de Close-Up (1990) d'Abbas Kiarostami et Taxi (2015) de Jafar Panahi

Depuis les années 30, les spectateurs se trouvent devant des films présentés comme documentaires, tandis que d'autres sont dits fictionnels. Cette identification traduit l'intention des producteurs, influençant le public et déterminant ses attentes. Néanmoins, même dans les œuvres considérées comme fondatrices du « genre » documentaire (« proto-documentaires » tels que les films des frères Lumières, ainsi que l'œuvre de John Flaherty, ou *Häxan* [1922], de Benjamin Christensen), de nombreux éléments fictionnels affectent la « neutralité » de l'enregistrement et de l'exposition de la réalité : personnages, conscience de la présence de la caméra, rythme narratif dans le montage. Le documentaire a toujours une certaine mesure de fictionnalité. D'ailleurs, le réalisme photographique du dispositif cinématographique – entre autres facteurs – a favorisé les histoires reprenant les événements du passé récent des spectateurs ou évoquant leur présent, en incorporant souvent des éléments factuels. Le cinéma de fiction permet d'explorer l'histoire de plusieurs manières.

La fictionnalité du documentaire et la factualité du cinéma de fiction sont des sujets passionnants. Ce qui nous intéresse particulièrement est la rencontre plus étroite de ces deux formes de narration cinématographique, ces films qui parcourent

les territoires liminaires entre la fiction et la réalité et qui ont été nommés docufictions ou para-documentaires (l'étymologie des termes suggère qu'ils visent des objets distincts). Ce parcours entre les frontières génériques est présenté aux spectateurs, qui en sont conscients et qui sont invités à réviser leur rapport au dispositif audiovisuel.

Parmi plusieurs exemples, nous avons choisi deux films iraniens, étant donné que cette cinématographie a produit de nombreux films montrant ce genre d'hybridité (les travaux d'Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi). Ces deux films sont *Close-Up* (1990) de Kiarostami et *Taxi* (2015) de Panahi.

Notre réflexion porte donc sur l'identité du récit cinématographique en tant que réel ou fictionnel. Cet examen de la « re-présentation » de la réalité peut être révisé dans le contexte de l'émergence et de la diffusion des technologies numériques (celles qui ont permis le tournage de *Taxi*, par exemple).

Cette communication constitue le début d'une recherche à propos de la représentation des temporalités dans le cinéma de fiction (la mémoire, l'histoire).

Bértold Salas Murillo. San José, 1978. Maîtrise en arts, spécialisation en cinématographie. Études de troisième cycle en philosophie. Journaliste et professeur de cinéma à l'Université du Costa Rica (2005-2013). Étudiant du doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran de l'Université Laval. Directeur de recherche : Luis Thenon ; codirectrice : Julie Beaulieu, membre du GRAFCS. Participant au premier colloque doctoral GRAFCS 2015.

Marc-Antoine Lévesque

Université de Montréal

25 - 14h50

Les apports de la diversité médiatique à l'expérience télévisuelle d'American Horror Story

Le créateur Ryan Murphy a abordé plusieurs sujets à travers ses projets télévisuels de fiction, mais une ligne directrice ressort : les problématiques liées à la norme. Avec *American Horror Story*, Murphy et son équipe effectuent une performativité médiatique de leur thématique : la déviance. La série, dans le contexte médiatique au moment de sa création, ne correspondait pas aux normes de son média, la télévision.

Mais comment les composantes médiatiques de cette série arrivent-elles à influencer l'expérience de son spectateur ?

La communication tentera de démontrer que l'utilisation esthétique et référentielle d'autres formes médiatiques et esthétiques influence l'expérience du téléspectateur. Parmi celles-ci, on retrouve l'esthétique expressionniste allemande, genres de l'horreur, numéros musicaux et musique populaire. *American Horror Story*, par cette confrontation entre motifs thématiques (oppression de la norme) et qualités formelles, opère une dialectique : elle transmet au spectateur la réalité d'un déviant passé face à la réalité sociale de l'époque, en impliquant deux temporalités (passée et présente) dans la réflexion du spectateur. À partir de l'analyse de quelques extraits se concentrant sur les aspects intertextuels suivants : imaginaire

cinématographique, esthétique et musique (Paci 2011), la communication montrera la contribution de l'aspect culturel de la postmodernité (apport de la référence) à la réflexion du spectateur par différents médias utilisés dans l'œuvre télévisuelle. *American Horror Story* permet une transmission plus complète au spectateur de la subjectivité de ses personnages, par la projection-identification, mais également par ses emprunts techniques aux autres médias (cinéma, vidéoclip et musique principalement) ; emprunts aujourd'hui possibles grâce au contexte médiatique. La série se base donc sur l'expérience médiatique et culturelle de celui qui regarde pour enrichir son expérience et nourrir l'identification du spectateur aux protagonistes condamnés par la norme au sein de la diégèse. La série, par sa performativité dans son incarnation d'une déviance au sein de son propre médium (la série étant en quelque sortes déviante par rapport aux autres séries tant au niveau de la diégèse que de la forme par laquelle elle s'anime), devient un objet pertinent pour mieux comprendre la nouvelle ère de la télévision.

Marc-Antoine Lévesque est présentement adjoint à la coordination scientifique au projet TECHNÈS. Il fut coordonnateur du CRIalt de 2013 à 2015 après avoir été coordonnateur adjoint au début 2013. Avant d'occuper ce poste, il était auxiliaire de recherche sur le projet *Archiver à l'époque du numérique* (janvier 2012 – février 2013).

Il est étudiant au doctorat en études cinématographiques au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Il a déposé un mémoire sur les œuvres du cinéaste Michael Haneke. Ses recherches se penchent sur les diverses méthodes de responsabilisation, tant techniques que scénaristiques, du cinéaste envers les spectateurs. Pour sa thèse, il explore la construction de la marginalité à travers la forme télévisuelle des séries de fiction de 2010 à aujourd'hui.

Cette deuxième édition du Colloque doctoral du GRAFICS est codirigée par :
Rémy Besson (UdeM), Santiago Hidalgo (UdeM) et Philippe Theophanidis (Collège universitaire Glendon).

Coordination générale : Kim Décarie.

Adjointe à la coordination : Marie-Ève Hamel.

Comité scientifique : Richard Bégin, Rémy Besson, Marta Boni, Santiago Hidalgo et Philippe Theophanidis.

Conception graphique : erwan.geffroy@gmail.com

Photographie originale du montage en quatrième de couverture : *Daumenknographie*, Volker Gerling.

Fonds de recherche
Société et culture
Québec 

Université 
de Montréal

