

Diane Bracco

*Penser le mouvement, penser en mouvement.
Circulations et décentremements dans un itinéraire de recherche et
d'enseignement en cultures visuelles de l'Espagne contemporaine*

Notice

Dossier présenté en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches

Garant : M. Jean-Paul Aubert

Université Côte d'Azur

2026

Table des matières

Préambule.....	4
Note au lecteur.....	12
Chapitre 1. Un parcours individuel saisi dans le mouvement des études visuelles hispaniques	13
Image(s) : émergence et structuration d'un champ disciplinaire dans l'hispanisme	13
Nouvelle voie, premières voix.....	14
La pérennisation des études visuelles hispaniques.....	16
Continuité et transmissions générationnelles	19
L'outrance à l'écran : élaboration d'une approche théorique	21
2012-2015 : variations sur un concept	29
Explorations de la corporalité grotesque	30
Excentricité et violence.....	33
Corps et espaces : des entités mouvantes	35
Chapitre 2. Se stabiliser, dessiner de nouvelles lignes : de la posture individuelle à la dynamique collective	38
Après l'outrance : une recherche en voie d'internationalisation	38
L'ancrage à l'Université de Limoges : prise de poste et investissement institutionnel.....	42
Développement d'une polyvalence pédagogique.....	43
Responsabilités administratives et tâches collectives au sein de l'Université	46
Chapitre 3. Le façonnement d'une « identité EHIC » : espaces et imaginaires.....	51
Co-organisation de projets collectifs et publications aux PULIM	52
Circulations, passages : le tropisme méditerranéen	55
Régional et international : une démarche en rhizome	58
Chapitre 4. Un point de bascule : le confinement ou le mouvement intellectuel depuis l'immobilité.....	63
À fleur de peau	64
Un pas de côté : le dialogue avec les associations et structures culturelles	68
Chapitre 5. Exploration des espaces des cultures médiatiques	70

Changement d'axe : un nouvel environnement local de recherche	70
Recherches sur les cultures populaires : le legs limougeaud.....	72
Lumière sur les récits criminels espagnols ultra-contemporains : l'HDR en germe.....	74
Travailler en constellation : réseaux et affinités.....	76
Chapitre 6. Engagements autour de l'hispanisme	83
Dans les rouages des concours de l'enseignement.....	83
L'investissement par la voie associative : la Société Française des Hispanistes et Ibéro-Américanistes.....	85
Quelques perspectives.....	88
Coda : de l'hispanisme à l'Italie, l'Italie depuis l'hispanisme	91

Préambule

Tout parcours scientifique est affaire de mouvement. Non pas d'un déplacement purement géographique ou institutionnel mais d'un mouvement intérieur, d'un élan qui pousse la pensée à se renouveler, à se confronter à d'autres formes, à d'autres langages, à d'autres horizons. C'est cette idée de mouvement, entendue comme puissance de transformation et de (ré)invention, qui traverse et modèle ma trajectoire d'enseignante-chercheuse en études hispaniques et audiovisuelles, depuis mes premiers pas à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Limoges, jusqu'à cette étape d'habilitation à diriger des recherches, présentée à l'Université Côte d'Azur, sous l'égide attentive et bienveillante du Professeur Jean-Paul Aubert. Je conçois cette notion comme la métaphore fondatrice de mon propre itinéraire : arrivée à un point de mon parcours, mais aussi de ma vie personnelle, où l'*inquiétude*, au sens littéral du terme, me semble définir profondément la personne et l'enseignante-chercheuse que je suis devenue, au gré des projets, des rencontres, des déplacements, des heureux hasards de la sérendipité, j'aimerais poser le mouvement comme principe structurant de la démarche intellectuelle dont je rendrai compte dans ce mémoire. Cette appréhension naît autant de ma vigilance à l'égard de toute menace d'inertie que du souci de maintenir, sur les plans thématique et méthodologique, une dynamique d'innovation, de transmission et de mutation, à mes yeux condition nécessaire à la vitalité scientifique et pédagogique.

L'acte d'investigation qui fonde aussi bien la recherche que l'enseignement se révèle être en effet lui-même une dynamique sensible, jamais close, où la pensée se forme dans et par le flux. Une telle approche laisse percevoir, en filigrane, la théorie philosophique de l'image-mouvement, à laquelle se confronte inmanquablement, dans la constitution de son appareil théorique, tout spécialiste du médium audiovisuel. Dans *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Gilles Deleuze montre, en substance, que le cinéma ne reproduit pas le réel mais le pense en images. Le déplacement épistémologique que je m'autorise ici, et qui fait du mouvement la matrice de la pensée visuelle, éclaire profondément ma relation au champ cinématographique et, au-delà, à mes pratiques académiques. Reprenant les intuitions bergsoniennes selon lesquelles le monde est fait d'images en variation continue, Deleuze voit dans le mouvement non un changement imposé aux formes mais la pulsation même qui les fait naître et se transformer. Cette idée du mouvement – comme essence et non comme dérivé – guide précisément ma conception de la profession et, par là même, sous-tend ma trajectoire. Au cours de la décennie qui a suivi les quatre ans de mon doctorat (2011-2015), elle s'est déployée en un espace de circulation entre les objets d'étude, les disciplines, les langues, où chaque projet, chaque cours, chaque publication

procède d'une tension féconde entre stabilité et transformation. Le cinéma espagnol, auquel j'ai consacré l'essentiel de mes travaux – malgré certaines incursions dans d'autres aires géographiques et culturelles, sur lesquelles j'aurai l'occasion de revenir –, m'est ainsi apparu comme un lieu privilégié d'observation de ces métamorphoses, qu'elles soient celles des corps, des espaces ou des identités. Art du visible en constant devenir, où se rejoue sans cesse la dialectique du réel et de son réagencement, le langage cinématographique matérialise par excellence la pensée en mouvement.

La teneur introspective de cette synthèse me conduit ici à revenir, dans un premier temps, sur les origines d'un intérêt pour l'audiovisuel qui s'est forgé bien avant mon entrée à l'université, à travers une expérience de jeune spectatrice marquée par l'environnement domestique et des pratiques de visionnage caractéristiques de ma génération. Cet éveil s'est opéré moins dans les salles obscures, dont la fréquentation demeurait un événement ponctuel, que par l'exploration de la vidéothèque familiale. Le magnétoscope et les cassettes VHS se sont révélés être mes premiers instruments de découverte du cinéma. La possibilité de rembobiner, de faire un arrêt sur image ou de revoir un passage, par goût enfantin de la répétition, m'offrait une forme de liberté dans le rapport aux films, propice à la curiosité et à l'attention au détail. Ces visionnages, souvent solitaires mais aussi partagés avec mon frère – qui a joué en quelque sorte, sans le savoir, un rôle de passeur en me faisant découvrir une partie des longs-métrages qu'il enregistrait – ont contribué à façonner ma sensibilité à l'image animée et au récit audiovisuel. Mon intérêt pour le cinéma de genre, en particulier, a ainsi été nourri par de nombreuses productions des décennies 1980 et 1990 vues à cette époque ; un regard plus analytique, *a posteriori*, m'a permis de les identifier comme des repères générationnels, dont je constateraï, au cours de mes recherches, que je les partageais avec certains cinéastes espagnols, nés dans les années 1970 ou 1980, eux-mêmes nourris d'une culture audiovisuelle en partie forgée dans l'espace domestique.

À l'adolescence, j'ai également commencé à enregistrer et à visionner, au hasard, de nombreux films de genres, d'époques et de pays variés, diffusés à la télévision. C'est à cette période qu'est née ma fascination pour le cinéma italien, lequel a d'autant plus marqué ma sensibilité qu'il résonnait aussi avec ma propre histoire familiale. Ces différentes références cinématographiques et cathodiques sont ainsi devenues un terrain familier que, plus tard, mes études ont peu à peu transformé en objet de pensée. Mes années de Licence à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Limoges ont par la suite marqué la rencontre entre cet imaginaire cinéphilique et un cadre théorique qui me permettrait d'en analyser les formes et les enjeux. Au sein des mondes hispaniques, l'Espagne, que j'abordais d'abord par la langue, la

littérature et la civilisation, est devenue pour moi une aire géographique de prédilection, eu égard à une partie de mes origines, dont je découvrais qu'elle pouvait être explorée au prisme de l'image mouvante. Deux enseignantes¹ ont joué, à cet égard, un rôle déterminant en ouvrant à tous les étudiants de Licence de la faculté un cours de filmologie hispanique, qu'elles concevaient tout à la fois comme une sorte de ciné-club et un espace d'initiation à la lecture critique des images. Ce lieu de formation, où se mêlaient la présentation d'œuvres majeures et la transmission d'outils méthodologiques, a constitué mon premier contact avec une démarche d'étude textuelle appliquée à l'audiovisuel. J'y ai trouvé la possibilité de concilier distance critique et plaisir du spectateur.

Le cours d'analyse filmique de troisième année de Licence LLCE a ensuite affermi cette orientation. De cette période date sans doute la prise de conscience que le cinéma pouvait devenir un objet d'étude non seulement dans le cadre de la préparation d'un diplôme mais aussi dans celui d'une recherche personnelle. Cette conviction a guidé mes premiers choix scientifiques au niveau du Master. Je souhaitais alors approcher le cinéma par la médiation de la littérature, à la fois pour m'appuyer sur ma formation d'hispaniste, particulièrement attachée à l'Espagne et à son patrimoine littéraire, et pour penser les transactions entre textes et images, entre les formes narratives et leurs transpositions audiovisuelles. Sous la direction de Thomas Faye, qui venait d'être recruté Maître de conférences à l'Université de Limoges et dont la rigueur et l'enthousiasme m'ont profondément influencée, j'ai consacré mon mémoire de Master à l'étude de la représentation de la *pícara* et du dispositif narratif dans *La hija de Celestina*, roman picaresque féminin d'Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1612) et son adaptation télévisuelle par Angelino Fons (1983).

Ce travail, dont l'introduction posait les bases d'une appréhension comparatiste des deux supports, matérialisait un premier geste de recherche en interrogeant les circulations entre deux systèmes sémiotiques, la transformation des voix narratives, ainsi que la réécriture du regard féminin dans le passage du texte écrit à l'image. J'y analysais le statut de l'héroïne, sujet d'action, certes, mais discursivement dépossédé de sa parole, soumise à la perspective d'un narrateur hétérodiégétique modulant et contraignant sa représentation. Par le biais de la confrontation du roman et du film, il s'agissait donc d'examiner comment la polyphonie narrative produisait, dans les deux œuvres, une forme d'objectivation du personnage féminin. L'approche privilégiée, qui mobilisait les outils de la narratologie littéraire pour les étendre à l'audiovisuel, m'a permis

¹ Patricia Brachet et Gladys Gonzalez, PRAG au Département d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, que je tiens à mentionner et à remercier ici, en raison de leur rôle initiateur dans cette découverte du cinéma hispanique et de l'analyse filmique.

d'entrevoir la fécondité d'un dialogue entre les champs de la textualité et de la visualité. En d'autres termes, le mémoire a signé l'éclosion d'une démarche scientifique visant à comprendre comment l'image-son pense le monde en donnant forme aux voix qui traversent le texte, qu'il soit littéraire ou filmique.

Cette recherche embryonnaire a également préparé le terrain de mes travaux ultérieurs sur le cinéma espagnol contemporain. À l'issue de la première année de Master, mon désir de poursuivre dans cette direction s'est affirmé : dans mon mémoire de deuxième année, je désirais explorer l'audiovisuel non plus comme extension d'un récit littéraire ou traduction intermédiatique mais comme champ autonome de création et de réflexion, dans la perspective d'engager ultérieurement un doctorat. S'est alors imposée à moi la figure d'Álex de la Iglesia, et plus particulièrement sa « comédie d'action satanique », *El día de la bestia* (1995). Ce long-métrage, découvert durant un été de visionnages intensifs à l'heure de déterminer un corpus filmique espagnol, a constitué pour moi une véritable révélation. Il condensait à la fois l'énergie du cinéma populaire visionné pendant mon enfance et mon adolescence – socle culturel revendiqué par le metteur en scène lui-même – et la complexité formelle d'un cinéma innovant, à l'intersection de multiples référents audiovisuels, iconographiques et livresques. En outre, *El día de la bestia* s'avère occuper une place charnière dans le panorama du cinéma espagnol contemporain et livre au chercheur une clé pour comprendre les enjeux de l'industrie cinématographique autochtone, à la veille du troisième millénaire. À la confluence des genres, entre comédie noire, horreur et satire sociale, il cristallise en effet un moment de bascule dans les années 1990, alors que la production espagnole se redéfinit sur le double plan thématique et industriel. Ce film, par son ton provocateur et sa puissance visuelle, a non seulement marqué mon imaginaire de spectatrice mais aussi orienté mon champ d'étude, en termes de réflexion générique et esthétique, comme s'attachera à le montrer le premier temps de cette synthèse. À travers la dissection des mécanismes de l'intertextualité et de la parodie dans *El día de la bestia*, il m'est apparu que le cinéma populaire pouvait être un objet d'analyse aussi légitime et complexe que les récits d'auteur, et qu'il constituait un véritable laboratoire pour interroger la société espagnole de la fin du XX^e siècle, dans ses contradictions, ses mutations, ses mythologies.

Ainsi mon éveil au cinéma comme objet de recherche s'est-il bâti dans un mouvement d'aller-retour entre expérience personnelle et balbutiements d'une formalisation scientifique. De la VHS familiale au corpus universitaire, du visionnage libre à l'analyse structurée, du plaisir du rituel domestique à la théorisation du langage audiovisuel, chaque étape a prolongé la précédente selon une logique de maturation qui m'a permis, pendant mes années d'étude, d'envisager peu à peu un projet de recherche qui s'épanouirait, après l'obtention de l'agrégation externe d'espagnol

en 2011, par la thèse préparée à l'Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, sous la direction de la Professeure Pascale Thibaudeau. L'étape fondatrice du doctorat, au moment où j'ai également découvert les activités du GRIMH (Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique), sera précisément l'un des axes de la réflexion développée dans ces pages.

Onze ans après ma soutenance de thèse, cette habilitation s'inscrit dans un temps de (re)structuration et de projection, sur le double plan professionnel et personnel. Plus qu'un aboutissement, elle est une nouvelle étape, en ce qu'elle répond à une nécessité profonde d'évolution intellectuelle, au moment où le tissage de diverses relations humaines, au cœur et en dehors du monde universitaire, trace, me semble-t-il, de nouveaux horizons. Elle se donne ainsi à lire comme une manière de réinscrire mon parcours dans une logique de progression, dont j'entends ici mettre en lumière les lignes de force et les perspectives. Depuis l'obtention de l'agrégation d'espagnol jusqu'à mon recrutement en tant que Maître de conférences au sein de la même université, où j'ai effectué une partie de mon cursus académique, avant mes années de doctorat à l'Université Paris 8, mon cheminement a toujours été motivé par un désir de mouvement, intellectuel et institutionnel, entre réflexion solitaire et échanges avec les collègues et étudiants. Cette aspiration m'a conduit à diversifier mes champs d'action : enseignement universitaire, à Limoges ou dans d'autres environnements, mais aussi à destination des collègues de l'Enseignement Secondaire (dans le cadre du PAF/Plan Académique de Formation), recherche individuelle et collective, valorisation des savoirs, participation à des jurys de concours et à des instances scientifiques (Commission Recherche et Conseil Académique Restreint à l'Université de Limoges ; comités scientifiques et éditoriaux ; revues académiques), engagement dans la diffusion et la promotion de l'hispanisme (BETA Asociación de Jóvenes Doctores en Hispanismo ; GRIMH ; ex-SHF/Société des Hispanistes Français, devenue SoFHIA/Société Française des Hispanistes et Ibéro-Américanistes). Ce pluralisme d'activités reflète à la fois une circulation constante, nécessaire, à mes yeux, à la richesse du métier d'enseignant-chercheur, et une manière d'habiter la recherche comme un espace de correspondances. Ainsi, de même que l'image-mouvement deleuzienne articule perception, affection et action en un système cohérent, ma démarche relève d'une sorte d'éthique professionnelle et personnelle du sensible et du partage, qui relie continuellement la réflexion, la transmission et l'engagement, au cœur des trois facettes de ma profession : enseignement, recherche et valorisation de cette dernière.

Autrement dit, le concept de mouvement prend ici une dimension à la fois épistémologique et existentielle. En me préparant à diriger des recherches, j'envisage désormais mon rôle d'enseignante-chercheuse depuis une perspective plus ouvertement motrice, dans la lignée de

certaines projets collaboratifs que j'ai impulsés ou co-organisés ces dernières années, et d'activités fédératrices qui ont pu rassembler des collègues et partenaires mus par des centres d'intérêt communs. C'est une voie que j'aspire à explorer plus profondément, à la faveur de ce nouveau chapitre de mon parcours. Cette habilitation peut donc être assimilée, en quelque sorte, à une conversion du regard : il s'agit de passer pleinement de la posture individuelle, qui fonde la pratique du jeune chercheur à l'orée de sa carrière, au mouvement collectif et à la conduite de projets de recherche partagés. Je dois sans nul doute en partie une telle conception, ainsi qu'une sensibilité certaine aux espaces et aux transactions humaines qui les structurent, au laboratoire de recherche EHIC (Espaces Humains et Interactions Culturelles), fondé et à l'époque dirigé par le Professeur Bertrand Westphal, qui m'a accueillie dès mon recrutement à l'Université de Limoges en tant que PRAG docteure. Le nom même de l'équipe s'est révélé programmatique, en ce que mon inscription dans ce laboratoire – je reviendrai sur mes circulations entre les axes au sein desquels j'ai travaillé – m'a amenée à me saisir des notions d'espaces et de transferts culturels en développant des recherches sous-tendues par ces concepts. Je dois aussi à cette équipe la constitution d'un réseau scientifique, au sein de l'Université de Limoges, que j'ai pu prolonger par des collaborations avec d'autres universités, en France ou à l'étranger. Puis, en me confortant dans ma position de chercheuse, le poste de MCF, que j'occupe depuis 2023, m'a permis de continuer à créer des liens, à impulser des synergies, à faire dialoguer des approches disciplinaires et des regards culturels en m'ouvrant, depuis un terrain de recherche principalement ancré en Espagne, à des horizons locaux (la Nouvelle-Aquitaine et les partenaires culturels basés en région) et internationaux (en Europe ou sur d'autres continents), avec un pas de côté particulier en Méditerranée et, tout particulièrement, en Italie. Désormais, mon ambition est donc de poursuivre cette dynamique d'échanges par l'élaboration et le pilotage de projets de plus grande envergure, fondés sur la collaboration scientifique et l'accompagnement de jeunes chercheurs dans leurs thèses et premiers travaux, pour contribuer à façonner un espace réflexif et humain où la pensée circule, s'enrichit des mises en regard. Dans un tel cadre, le mouvement n'est plus seulement celui du savoir mais également celui des personnes : il engage des collectifs, des équipes, des institutions.

De cette dynamique intellectuelle découle naturellement une conception ouverte de la diffusion scientifique. Ma recherche s'est nourrie très tôt des rencontres et des partenariats avec des sociétés savantes, structures culturelles et associations, à l'échelle municipale, régionale, nationale ou internationale. Sortir du laboratoire, franchir les murs de la faculté et mobiliser des outils scientifiques pour participer à la construction du débat citoyen me semble relever d'une éthique de l'enseignant-chercheur que je souhaiterais mettre en avant dans ce mémoire. Au sein

d'un climat global où les radicalismes et résurgences obscurantistes mettent en péril la pluralité des idées, l'ouverture du travail académique vers l'espace public constitue, de mon point de vue, un enjeu de société : il appartient à l'enseignant-chercheur de porter au cœur de la cité le fruit de sa pensée, par des rencontres, des actions de vulgarisation ou encore la tenue de manifestations culturelles et associatives, afin de rappeler que les humanités ne sont pas synonyme d'un repli sur l'entre-soi universitaire mais bien une possibilité de dialogue, un engagement social, et même politique – au sens étymologique du terme –, en faveur de la compréhension du monde et de l'humain.

C'est dans cette même sensibilité au collectif que s'inscrivent mes activités pédagogiques et administratives, mais aussi ma démarche d'articulation des savoirs universitaires avec le Second Degré, qu'il s'agisse de la responsabilité du Master LEA Management Interculturel (Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2018-2022), qui m'a permis de collaborer avec plusieurs acteurs du tissu socioéconomique régional mais aussi avec des partenaires universitaires asiatiques, puis du Master MEEF (INSPE, 2022-2026) et la formation au CAPES d'espagnol, de mon implication dans la création du futur Master M2E (INSPE), de la participation au Plan Académique de Formation et aux dispositifs de formation continue des enseignants du Secondaire, de mes interventions dans les concours d'agrégation interne (formation mutualisée Limoges/Clermont Auvergne) et externe (Université Paris Nanterre) et, enfin, de ma participation aux jurys de concours (agrégation interne) et directoires (CAPES). Ce sont des espaces d'apprentissage(s) où se rejoue, là encore, la logique du mouvement, par le passage, la circulation et la co-construction des savoirs. J'y vois la traduction concrète d'une conviction : la recherche ne vaut que si elle s'éprouve dans la transmission, si elle devient source d'un dialogue et d'une réflexion partagée. L'enseignement, en retour, nourrit la recherche, l'oblige à se reformuler, à se rendre intelligible, à retrouver la clarté d'un geste premier. Mon objectif, à travers cette habilitation, est par conséquent d'articuler ces dimensions réciproques dans une pensée en/du mouvement : réfléchir, analyser, enseigner, diriger, partager comme autant de formes d'un même flux.

Ainsi comprise, ma démarche prend place au sein d'un réseau humain et professionnel multiscalaire, du local à l'international, où s'entrecroisent les langues, les disciplines et les cultures, en particulier celles de l'espace méditerranéen sud-européen. Hispano-italienne par ses objets d'étude, limougeaude par ses temps de formation et son implantation institutionnelle, européenne par ses collaborations et ses réseaux, ma trajectoire illustre ce que je pourrais appeler une mobilité située : un mouvement inscrit dans un lieu, stabilisée dans un environnement mais toujours tourné vers l'ailleurs. Cette mobilité, loin de la dispersion, fonde la cohérence de mon

parcours et de ma réflexion. Elle traduit ma manière d'être enseignante-chercheuse, en tension constante entre enracinement et ouverture, ancrage et voyage, image et mouvement, pensée et action.

En définitive, ce mémoire d'habilitation vise à témoigner, modestement, d'un engagement : celui à contribuer, à travers la recherche, les échanges avec d'autres scientifiques, avec les étudiants et concitoyens, à une réflexion sur la société elle-même et ses évolutions. Le cinéma, art du visible et du mouvant, y sert de prisme pour interroger nos représentations, nos affects, nos gestes, nos identités. L'hispanisme, champ d'étude traversé par les histoires, les langues et les imaginaires, offre le terrain d'une telle pensée du mouvement ; dans le même temps, en tant qu'environnement académique transnational, il fournit aussi, à l'heure d'établir un bilan du chemin parcouru, une occasion d'explorer les rhizomes humains qui l'innervent et lui confèrent toute sa richesse. Tout au long des six chapitres qui jalonnent cette introspection académique, j'espère pouvoir rappeler que les sciences humaines, loin d'être immobiles ou périphériques, sont au contraire l'un des lieux les plus vitaux du mouvement contemporain de la pensée : un espace où se cherche, dans le passage des images et des idées, le sens, toujours à reconfigurer, de notre rapport au monde.

Note au lecteur

Les titres de publications mentionnées dans cette synthèse et suivies d'un numéro entre crochets sont consultables, suivant l'ordre numérique indiqué, dans la sélection de travaux qui accompagnent ce dossier d'**HDR**. Cet ordre ne suit pas une stricte linéarité chronologique mais résonne avec les différents temps de la synthèse.

Chapitre 1. Un parcours individuel saisi dans le mouvement des études visuelles hispaniques

L'attention portée aux arts visuels au sein de l'hispanisme est le résultat d'un long travail de construction scientifique mené, en France, par plusieurs générations d'universitaires qui ont progressivement imposé le cinéma et, plus largement, les cultures de l'image comme des objets de recherche à part entière. Dans un champ historiquement centré sur les études littéraires et civilisationnelles, quelques pionniers, dès les années 1980, se sont proposés de faire entrer le septième art espagnol au sein du monde académique, suivis par ceux qui allaient pleinement ouvrir la voie à l'analyse de l'image animée, grâce à l'élaboration de thèses audacieuses sur des sujets en rupture avec la recherche universitaire d'alors. Ces contributions ont rendu possible la naissance, par la suite, d'une première génération qui, à travers la création du GRIMH et la mise en place de manifestations scientifiques d'envergure consacrées aux images fixes et mouvantes, a durablement inscrit le cinéma dans l'hispanisme français. Mon parcours, dès mes années de thèse sous la direction de Pascale Thibaudeau (2011-2015), m'a conduit à m'imprégner des travaux de ces hispanistes, dont le rôle intellectuel et institutionnel s'est avéré déterminant pour la structuration de notre aire disciplinaire. Dans cette chronologie, j'appartiens à une troisième génération, qui s'est scientifiquement épanouie à un moment où les études en image(s) étaient déjà solidement implantées dans les pratiques académiques (recherche, enseignement, concours). Restait nécessaire, à l'échelle individuelle, à travers le doctorat – la thèse mais aussi les premières communications et publications – le travail d'appropriation permettant de trouver sa place dans un réseau intellectuel établi, exigeant et vivant. Pour les enseignants-chercheurs en formation dans les années 2010, le cinéma hispanique ne s'offrait plus comme un objet à légitimer sur la base de monographies axées sur quelques réalisateurs emblématiques : il devenait un laboratoire pour l'étude élargie et comparée de formes, de concepts, au prisme de corpus mettant en regard des écritures cinématographiques diverses, constitutives de mouvances générées dans des contextes culturels et industriels déterminés. Établir cette archéologie afin de situer mes propres recherches dans une filiation permet ainsi de mesurer, plus largement, les déplacements, transmissions et continuités à l'œuvre dans un domaine de spécialité désormais pleinement reconnu au sein de la recherche et intégré dans la pédagogie universitaire.

Image(s) : émergence et structuration d'un champ disciplinaire dans l'hispanisme

L'historique scientifique évoqué dans ces lignes peut être scruté aujourd'hui avec le recul suffisant pour en dégager les lignes de force et les héritages dans le prolongement desquels

s'inscrivent mes propres travaux. Un regard diachronique s'impose pour embrasser les évolutions d'une aire qui a vu se constituer, en quatre décennies, une communauté de recherche cohérente, fédérée par des préoccupations communes et, en même temps, attachée à une diversité d'objets, de méthodes et de focales analytiques. Tout au long des deux dernières décennies du XX^e siècle, à mesure que l'hispanisme s'est progressivement ouvert aux formes non littéraires, l'image – cinématographique, photographique, picturale, télévisuelle – a acquis une légitimité académique qui n'allait originellement pas de soi. Celle-ci est le résultat de l'action combinée, dans cette généalogie, de branches successives d'enseignants-chercheurs dont les travaux, les initiatives institutionnelles et les dynamiques d'accompagnement doctoral ont rendu possible l'installation pérenne des études visuelles au sein de l'hispanisme universitaire.

Nouvelle voie, premières voix

Les premières fondations de ce chantier remontent aux années 1980 et à l'engagement de deux chercheurs pionniers qui ont participé, en France, à conférer à la production cinématographique hispanique – plus particulièrement d'Espagne, premier point d'ancrage de ces travaux – un espace scientifique jusque-là inexistant ou marginalisé. Tout d'abord, Marcel Oms, historien et critique de cinéma, a été l'un des premiers à proposer une analyse rigoureuse du septième art espagnol en lui consacrant plusieurs ouvrages, devenus des références, telles que *Carlos Saura* (Edilig, 1981), *Don Luis Buñuel* (Éditions du Cerf, 1985) et *La Guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités* (Éditions du Cerf, 1986), issue d'une thèse soutenue à un moment où le sujet demeurait largement occulté dans le débat public espagnol. Dans une perspective comparable, Emmanuel Larraz a œuvré à faire (re)connaître l'histoire du cinéma d'Espagne, à travers, notamment, *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours* (Éditions du Cerf, 1986) ou encore des exégèses consacrées à certains longs-métrages de cinéastes emblématiques de l'antifranquisme, tels Luis García Berlanga et Carlos Saura. Ainsi Marcel Oms et Emmanuel Larraz ont-ils préparé le terrain pour donner une visibilité durable au cinéma espagnol, au cœur du paysage universitaire français, en en proposant une lecture à la fois contextuelle et esthétique. Leurs travaux partagent une approche résolument historicisante du cinéma, tenant tout particulièrement compte des circonstances de production, des formes sociales de réception et des inscriptions idéologiques des images. Par là même, ils ont configuré, pour les générations suivantes, un socle matriciel.

Toujours à la fin des années 1980, dans un climat où l'université française restait encore réservée face aux études filmiques au sein de l'hispanisme, une autre évolution institutionnelle

significative s'est produite, par l'introduction d'une épreuve d'analyse filmique au CAPES d'espagnol, sous l'impulsion de la Présidence du jury de l'époque. Cette reconnaissance disciplinaire devait ouvrir la voie à une structuration plus large des actions académiques autour de la légitimation des cultures visuelles dans l'hispanisme français. À l'initiative de quelques universitaires spécialistes d'études hispaniques, en particulier Nancy Berthier, Jean-Claude Seguin et Jacques Terrasa, a ainsi été fondé en 1997 le GRIMH (Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique), association à vocation scientifique, sur le modèle de la Société des Hispanistes Français. Accueillant à l'Université Lyon 2 Lumière, les années paires, la communauté des chercheurs hispanistes spécialistes d'image(s) – cinéma, photographie, arts plastiques, télévision, arts urbains –, le GRIMH s'est affirmé comme une entité académique à la fois formatrice et structurante, tout d'abord sous la houlette de Jean-Claude Seguin, Professeur dans cet établissement, de 1998 à 2012, puis, de 2014 à 2022, de Jean-Paul Aubert, Professeur à l'Université Côte d'Azur. Au fil des douze congrès thématiques qui se sont tenus entre 1998 et 2020, le groupe de recherche s'est attaché à explorer des concepts suffisamment larges pour pouvoir réunir des spécialistes d'image fixe et animée aux profils et aux objets d'étude diversifiés : hispanité, divinités, mémoire(s), pouvoir, corps, manipulation, éducation, genre, violence, sport, science, musique sont venus, tous les deux ans, s'articuler à l'intitulé « Image et... » pour motiver des réflexions plurielles et offrir à plusieurs générations de chercheurs un espace d'échange, de visibilité et de confrontation méthodologique. Durant mes années de doctorat, encouragée par ma directrice de thèse, elle-même engagée au sein du GRIMH, j'ai participé aux congrès « Image et genre », en 2012, puis « Image et violence », en 2014, afin de présenter mes travaux et de découvrir ceux d'autres spécialistes avec lesquels j'ai pu, dans ce cadre à la fois exigeant et convivial, développer des liens académiques et humains qui perdurent.

Dans le sillage des pionniers s'est alors constitué, en partie à travers le GRIMH, un noyau fondateur de chercheurs français dont les travaux ont pleinement légitimé l'image comme objet scientifique, au sein de l'hispanisme. Jean-Claude Seguin a ainsi marqué le champ par son intérêt précoce pour les formes populaires du cinéma espagnol – en témoignent sa thèse de doctorat sur la figure de Joselito et ses contributions sur le cinéma des premiers temps, notamment *Alexandre Promio* (L'Harmattan, 1990) – mais aussi par ses analyses de l'œuvre d'éminents cinéastes contemporains, au premier rang desquels figure Pedro Almodóvar. Il lui a en effet consacré des publications en partie imprégnées des théories deleuziennes, comme *Pedro Almodóvar. Filmer pour vivre* (Ophrys, 2009) ou ses nombreux articles sur la filmographie du réalisateur *manchego*, qui ont d'ailleurs abondamment nourri mon propre appareil théorique et mon étude des premiers longs-métrages du metteur en scène, durant la préparation de ma

thèse. Plus largement, sa production, qui articule histoire du cinéma, analyse esthétique et réflexion sur les représentations culturelles du monde hispanique, met à disposition de l'enseignant-chercheur des ouvrages incontournables, comme sa publication sommative, *Histoire du cinéma espagnol* (Armand Colin, 1994).

Parmi les autres fondateurs de cette tradition académique, il convient encore de mentionner Nancy Berthier, personnalité de l'hispanisme français et international dont le parcours est étroitement lié au développement et à la consolidation de l'étude des cultures visuelles hispaniques. D'abord tournée, durant son cursus académique, vers les mécanismes narratologiques de l'adaptation littéraire chez Luis Buñuel, puis, sous la direction de Carlos Serrano, le cinéma de propagande franquiste, elle est l'autrice d'une thèse qui introduit un déplacement significatif dans les orientations alors dominantes de la recherche universitaire : *Cinéma et propagande en Espagne sous Franco* (1994) fait date comme l'un des tout premiers travaux d'envergure à aborder, dans le cadre de l'hispanisme français, l'articulation entre Histoire, cinéma officiel et discours politique. Ses recherches ultérieures, notamment sur le cinéma cubain et sur Tomás Gutiérrez Alea, ont étendu ce dialogue aux autres aires du monde hispanophone, explorées, plus tard, par des chercheurs en cinéma spécialistes d'Amérique latine.

La pérennisation des études visuelles hispaniques

Intimement liée à ces figures initiatrices, une première génération a ensuite poursuivi ce mouvement d'expansion en consolidant la place de l'image dans la formation universitaire, la recherche et les concours nationaux – d'abord le CAPES puis les agrégations externe et interne d'espagnol. Pascale Thibaudeau, qui a joué un rôle clé, par son encadrement scientifique, dans mon propre itinéraire, en est l'une des principales représentantes. Sa thèse *Image, mythe et réalité dans le cinéma de Víctor Erice* (1995), puis son inédit d'HDR, dont est tiré l'ouvrage *Carlos Saura. Le cinéma en dansant* (Presses Universitaires de Rennes, 2017), de même que ses nombreuses publications consacrées à des cinéastes et films d'Espagne et d'Amérique latine, relèvent d'une démarche qui croise sémiologie de l'image, narratologie, théories de la transtextualité, histoire du cinéma, histoire culturelle et philosophie. C'est dans cette filiation intellectuelle que s'inscrivent ma propre formation doctorale et les approches que j'ai développées, sous sa direction, durant la première moitié des années 2010. Par l'assimilation de la bibliographie vers laquelle elle m'a orientée et la lecture de ses propres écrits, j'ai ainsi appris à articuler regard macroscopique – sensible aux contextes historiques, culturels et sociaux de production des objets audiovisuels – et appréhension des dispositifs discursifs et narratifs, à

l'échelle microscopique du texte filmique. Cette méthode, que je n'ai cessé d'actualiser depuis et que j'ai œuvré, à mon tour, à transmettre à mes étudiants dans le cadre de mes enseignements ou des mémoires que j'ai dirigés, a constitué un apport fondamental et décisif, au seuil de mon parcours, dans l'élaboration de mon propre appareil épistémologique.

À cette même lignée appartiennent également d'autres figures d'hispanistes importantes pour la configuration d'un rhizome de chercheurs spécialistes de cultures visuelles, qui, s'agissant de l'aire espagnole, se sont intéressés au cinéma de la démocratie, devenu mon terrain de recherche. Parmi ces derniers, il convient de mentionner Françoise Heitz, autrice, notamment, d'un ouvrage tiré de sa thèse, *Pilar Miró. Vingt ans de cinéma espagnol (1976-1996)* (Artois Presses Université, 2002), ou encore Jean-Paul Aubert, dont la monographie, *Le Cinéma de Vicente Aranda. Pour une esthétique du personnage filmique* (L'Harmattan, 2003), a alimenté mes propres interrogations, dans le cadre de la thèse, sur les problématiques qui travaillent les notions de personnage filmique et de *persona* cinématographique, plus fermement encore situés au cœur du quatrième chapitre de mon inédit d'HDR. Jean-Paul Aubert, précisément, compte parmi les collègues qui m'ont accueillie, à l'époque de mon doctorat, avec une bienveillance intellectuelle m'ayant permis de trouver ma place au sein de ce réseau, matérialisé par les rencontres du GRIMH. Ses contributions centrées sur le cinéma espagnol et, plus largement, sur le langage audiovisuel, y compris hors du cadre hispanique, ont ensuite enrichi ma réflexion sur les formes d'incarnation filmique et le façonnement des imaginaires cinématographiques. Son intérêt pour l'espace urbain à l'écran, reflété par plusieurs de ses ouvrages sur la ville espagnole au cinéma (*Madrid à l'écran (1939-2003)*, PUF, 2013, suivi, six ans plus tard, de *Barcelone mises en scène* et *Madrid mises en scène*), a été particulièrement inspirant pour l'élaboration d'un sous-chapitre de ma thèse justement consacré aux représentations filmiques du corps urbain, ainsi que pour la préparation des cours que j'ai dispensés, au même moment, sur le film *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), auprès des candidats de l'agrégation interne d'espagnol. Ce double travail doctoral et pédagogique sur la cité espagnole à l'écran m'a, durant ces années-là, particulièrement sensibilisée à la notion d'espace filmique et à la manière dont les reconstructions urbaines, par le biais du médium cinématographique, participent de la mise en scène et en fiction. En outre, les travaux de Jean-Paul Aubert sur les mutations contemporaines des usages culturels, prolongés récemment par ses collaborations avec Christel Taillibert et Cyril Laverger sur les pratiques cinéphiliques, m'ont aussi permis d'entrevoir la possibilité d'élargir les études de l'image animée, eu égard à notre spécialisation dans le domaine audiovisuel, au-delà des limites linguistiques et culturelles de notre aire de spécialité, à des corpus et approches extra-

hispaniques. C'est une voie que je m'autoriserais à explorer quelques années après ma soutenance de thèse.

L'étude des cultures visuelles au prisme de l'hispanisme s'est encore structurée à travers les productions d'autres enseignants-chercheurs mobilisés au sein du GRIMH, en tant que co-organisateurs ou bien participants réguliers des congrès lyonnais. Il faut ici citer, entre autres, Philippe Merlo, tourné vers l'intermédialité et les transactions texte/image, Sonia Kerfa, spécialiste du cinéma documentaire espagnol non institutionnel, ou Bénédicte Brémard, dont la thèse sur les tissages et métissages transtextuels dans le cinéma de Pedro Almodóvar a constitué un repère bibliographique essentiel pour mes propres travaux, de même qu'un certain nombre de ses articles sur le cinéma espagnol contemporain et l'ouvrage tiré de son inédit d'HDR, *Enfances et adolescences dans le cinéma hispanique* (Éditions Universitaires de Dijon, 2016), particulièrement éclairant pour l'élaboration de mes propres cours de cinéma et d'analyse filmique, en Licence LLCER. Il convient aussi de signaler les perspectives latino-américaines développées par d'autres chercheuses reconnues du GRIMH, à l'image de Julie Amiot, qui explore tout particulièrement les cinématographies mexicaine et cubaine, ou de Magali Kabous, qui, parmi ses approches privilégiées, scrute la construction de l'identité cubaine par le biais du langage cinématographique. Les programmes et jurys de concours nous ont d'ailleurs réunies à plusieurs reprises ces dernières années, en tant que spécialistes d'analyse filmique, à l'heure de préparer ou d'évaluer les candidats hispanistes.

Les premiers colloques et congrès auxquels j'ai participé entre 2011 et 2015, ou dans le cadre desquels m'a été donnée l'opportunité de modérer des tables, m'ont également amenée à découvrir les perspectives d'autres enseignants-chercheurs contribuant à la diversité de cette communauté rassemblée autour du cinéma. Parmi eux, Arnaud Duprat de Montero, auteur d'une thèse consacrée aux derniers films de Luis Buñuel (2007), a développé une pensée étendue à des cinématographies extra-hispaniques (française, britannique ou italienne, avec des publications sur Isabelle Adjani, Emmanuelle Béart, Vivien Leigh ou Sophia Loren), qu'il sonde, tout particulièrement, par le biais des *acting studies* et des *star studies*. Cette rencontre, qui a éveillé ma sensibilité aux enjeux de la figure actorale et de l'incarnation à l'écran, dans la lignée de mes lectures des publications de Jean-Paul Aubert sur ces mêmes questions, a été cruciale pour mes propres travaux et a motivé des collaborations scientifiques ultérieures – j'y reviendrai. La construction du volet francophone de mon appareil théorique sur le cinéma espagnol a aussi impliqué d'absorber une partie des travaux de Marie-Soledad Rodríguez sur la production espagnole de la décennie 1990, comme son ouvrage *Le Cinéma de Julio Medem* (Presses Sorbonne Nouvelle, 2009), ou son article consacré à la violence dans les deux premiers longs-

métrages de Juanma Bajo Ulloa (2001), qui portent un regard analytique sur les films de deux cinéastes basques appartenant à la mouvance des années 1990, étudiée dans ma thèse, et ayant participé à renouveler l'industrie cinématographique espagnole à la veille du XXI^e siècle. À ces considérations s'ajoute une réflexion sur les articulations entre Histoire, mémoire et représentation, qui s'avèrent être l'une des clés de voûte du cadre civilisationnel dans lequel s'inscrivent, en partie, mes travaux de doctorat. Ceux-ci se sont abreuvés également aux sources des perspectives plus historiques développées, par exemple, par Pilar Martínez Vasseur, spécialiste de civilisation rompue à l'analyse de l'image, dont j'ai lu et écouté certaines analyses dans le cadre de séminaires proposés par le laboratoire LER (Laboratoire d'Études Romanes de l'Université Paris 8), auquel j'étais affiliée en tant que doctorante. Son activité comme créatrice et directrice du Festival du cinéma espagnol de Nantes m'a en outre donné la possibilité d'entrevoir le rôle que peuvent jouer les universitaires dans la médiation culturelle et la valorisation de la recherche auprès du grand public.

Continuité et transmissions générationnelles

Cette vaste généalogie a produit, dans les années 2010, une nouvelle branche coïncidant avec une troisième génération, à laquelle j'appartiens, aux côtés de quelques autres spécialistes d'audiovisuel, eux-mêmes formés par les fondateurs du GRIMH. Citons en particulier deux membres actuels du CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibéro-américains Contemporains), rattaché à Sorbonne Université : d'une part, Marianne Bloch-Robin a d'abord envisagé le médium cinématographique depuis la perspective du son et, en 2011, soutenu une thèse dirigée par Nancy Berthier, consacrée à la musique vocale dans le cinéma de Carlos Saura ; d'autre part, Sergi Ramos Alquezar, formé par Jean-Claude Seguin, a mené une recherche doctorale axée sur le cinéma fantastique espagnol de 1993 à 2005, dans laquelle j'ai détecté des résonances avec mon approche du cinéma de genre (le fantastique et l'horreur chez Álex de la Iglesia, notamment), tandis que je préparais ma propre thèse. J'ai rencontré puis retrouvé ces collègues, par la suite, à l'occasion de quelques journées d'étude destinées à offrir des clés de lecture aux préparandiers des agrégations (externe et interne) et du CAPES d'espagnol, autour des questions cinématographiques aux programmes (Madrid à l'écran, *La Llorona* et, cette année, Barcelone dans le cinéma des premiers temps). Au cœur de ce réseau de recherche sur l'audiovisuel hispanique, il convient encore de mentionner les travaux d'Andrea Cabezas Vargas sur le cinéma centraméricain – entre autres sur l'industrie guatémaltèque, à laquelle j'ai moi-même consacré quelques publications ponctuelles dans le

cadre de la préparation au film *La Llorona* de Jayro Bustamante, œuvre filmique proposée au CAPES de 2020 à 2022.

Mon itinéraire académique m'a aussi permis de croiser la route de spécialistes travaillant d'autres supports visuels, au gré de mes lectures mais aussi dans le cadre des rencontres du GRIMH et/ou d'autres manifestations en lien avec l'image dans les mondes hispaniques. Outre d'éminents chercheurs comme Bernard Bessière, Philippe Merlo ou Cécile Vincent-Cassy, dont les contributions se sont avérées essentielles pour aiguïser mon approche de l'art pictural et poser les fondements des enseignements d'histoire de l'art que j'ai assurés en Licence LLCER, il convient aussi de citer quelques autres noms représentatifs de la génération à laquelle j'appartiens. Mon propos n'est évidemment pas ici de me livrer à l'énumération exhaustive des chercheurs en images ou ayant incorporé des supports iconographiques et audiovisuels à leur réflexion académique mais de montrer la richesse de la production scientifique actuelle dans le champ des arts visuels hispaniques. Peuvent ainsi être mentionnées Anne Puech, spécialiste en France du *street art* contestataire hispanique, Virginie Giuliana – initialement tournée vers la peinture espagnole – ou encore Agatha Mohring, dont les activités alimentent le développement d'une ramification récente des culturelles visuelles, la littérature graphique, par ailleurs portée par des chercheurs spécialistes d'iconotexte comme Viviane Alary, Benoît Mitaine, Thomas Faye ou Isabelle Touton. Cette ample production montre combien la visualité, sous toutes ses formes, a infusé dans l'hispanisme, continue de s'étendre à d'autres supports et de s'offrir à une pensée de l'image appréhendée dans sa pluralité médiatique, explorée aussi de plus en plus depuis les nouvelles perspectives de la recherche-crédation – en témoignent, entre autres, les travaux présentés par Virginie Giuliana, dans le cadre de l'habilitation à diriger des recherches qu'elle a soutenue en 2024.

À l'instar des collègues qui ont préparé leur thèse dans les années 2010, j'ai par conséquent bénéficié d'un environnement scientifique et institutionnel consolidé, ainsi que d'un réseau de pairs déjà bien établi. Le balayage de ces divers profils, dans lesquels je m'inclus, permet de mettre en lumière le rôle essentiel joué par des initiateurs comme Jean-Paul Aubert, Nancy Berthier, Philippe Merlo, Jean-Claude Seguin, Jacques Terrasa ou Pascale Thibadeau. Toutes ces trajectoires individuelles auraient sans doute été plus dispersées sans l'impact fédérateur et structurant du GRIMH, qui a fonctionné, pendant plus de vingt-cinq ans, comme un véritable laboratoire hors murs. Ses congrès biennaux ont offert aux jeunes chercheurs une tribune scientifique mais aussi un lieu de reconnaissance professionnelle, de socialisation disciplinaire et de transmission méthodologique. Mes propres communications, dans ce cadre, ont été l'occasion de confronter mes hypothèses en voie de construction à l'expérience

d'enseignants-chercheurs confirmés, d'affiner mes outils d'analyse, d'éprouver la légitimité d'une démarche et de constituer les premiers réseaux qui se sont par la suite déployés dans ma carrière de titulaire de l'université française.

Ainsi, c'est en tant qu'héritière du travail effectué par ces premières générations que j'ai construit mon épistémologie et appris à appréhender mes objets d'étude. Tissée par des lectures mais aussi par des échanges, la filiation s'est révélée autant intellectuelle qu'humaine, une double dimension qui marquerait profondément la suite de mon cheminement. Sur un plan strictement méthodologique, à travers le legs d'approches narratologiques, sémiologiques, ou de perspectives relevant d'études culturelles, de civilisation espagnole et d'histoire du cinéma, elle m'a donné la possibilité de forger progressivement une pensée de l'image tenant compte tout à la fois des formes, des contextes et des processus de production du sens. Par voie de conséquence, l'inscription de mon parcours dans un tel terreau n'est pas seulement une question d'appartenance disciplinaire : cet examen introspectif me permet aussi de reconnaître que ma démarche s'enracine dans quarante ans d'efforts collectifs autour de la légitimation puis de la diffusion de l'image comme objet central, générateur de réflexions stimulantes, au même titre que le texte littéraire ou l'archive historique.

L'outrance à l'écran : élaboration d'une approche théorique

Dans un tel environnement scientifique, l'entrée dans la recherche doctorale a constitué pour moi un moment de cristallisation intellectuelle : mon projet est né d'une volonté de transformer une intuition de spectatrice, forgée au fil de plusieurs années de visionnage de films espagnols contemporains, en un concept opératoire pour aborder un pan de la production cinématographique de l'Espagne démocratique. Il impliquait d'échafauder une épistémologie spécifique, située au croisement de différentes approches disciplinaires, me permettant d'ouvrir à la civilisation espagnole et aux études culturelles un travail enraciné dans les études cinématographiques. Au terme des premières explorations menées à l'époque de mon mémoire de Master, consacré à la réécriture et à la parodie dans *El día de la bestia* d'Álex de la Iglesia, j'ai identifié un faisceau de convergences esthétiques, génériques et contextuelles qui dépassait le cas du seul cinéaste. L'impression persistante d'un cinéma accumulatif, pléthorique, souvent conjugué au parti pris d'un surrégime audiovisuel, dans le panorama culturel espagnol de la démocratie, au-delà de l'hétérogénéité des écritures cinématographiques, appelait une théorisation susceptible de donner une cohérence et une lisibilité analytique à ce que j'ai choisi

de désigner par le terme français « outrance » – assumant par là même ma posture de chercheuse francophone. Préparée à l'Université Paris 8 au sein de l'École Doctorale Pratiques et Théories du Sens, avec le soutien institutionnel du Laboratoire d'Études Romanes, ma thèse, intitulée *Anatomie de l'outrance : une esthétique du débordement dans le cinéma espagnol de la démocratie*, s'est bâtie à partir de ces recherches préliminaires et d'un dialogue fructueux avec Pascale Thibaudeau, engagé l'année où je préparais l'agrégation externe d'espagnol. Mon travail bibliographique antérieur sur *El día de la bestia* avait été l'occasion d'observer qu'une partie de la production scientifique et de la presse de spécialité consacrés à Álex de la Iglesia et à d'autres cinéastes de la même tendance, détectait, par exemple, des réminiscences du regard goyesque, de l'*esperpento* ou, simplement, un effet de surcharge formelle, sans livrer pour autant une analyse approfondie des enjeux des mises en scène de l'excès et du débordement. Face au constat d'un tel angle mort dans l'étude critique de cette tendance du cinéma de l'Espagne démocratique, ma directrice m'a incitée à emprunter le chemin d'une recherche transversale, fondée sur un concept plutôt que sur un unique metteur en scène. J'ai alors opté pour l'appréhension de l'outrance comme une véritable esthétique, polymorphe et plastique, ce qui me donnait la possibilité d'embrasser dans leur diversité de fond et forme les œuvres des réalisateurs retenus ; avec le recul de dix ans, je pourrais aller jusqu'à parler aujourd'hui d'une éthique créative, chez ces metteurs en scène qui s'attachent à la décliner tant au niveau de la fiction que sur le plan de ses extensions extrafilmiques.

Comme je l'ai mentionné plus haut, par ses travaux fondateurs sur quelques grands noms de la cinématographie espagnole, la génération de chercheurs ayant dessiné puis structuré le champ des études visuelles hispaniques avait ouvert la voie à une réflexion qui pouvait désormais déplacer et élargir le regard, au-delà des approches axées sur des filmographies individuelles, à une appréhension plurielle, à la fois en termes de corpus (diversité de metteurs en scène et de films choisis) et d'approches disciplinaires. Je me suis ainsi efforcée de développer un appareil théorique me permettant à la fois d'envisager le texte audiovisuel comme système sémiotique et comme fait de civilisation, inscrit dans un certain contexte culturel et industriel, où les fragments de mémoire référentielle transnationale résonnent avec les expressions de la mémoire historique espagnole. Outre les outils que l'analyse du récit filmique a hérités de la littérature (la transtextualité théorisée par Antoine Compagnon, Gérard Genette ou Tiphaine Samoyault ; la définition des genres établis par Tzvetan Todorov et Jean-Marie Schaeffer), je me suis appropriée les instruments d'analyse du cinéma et de l'audiovisuel forgés en France, depuis les écrits fondateurs d'André Bazin, de Christian Metz ou de Gilles Deleuze, jusqu'aux travaux de Jacques Aumont, de François Jost, de Francis Vanoye, de Vincent Amiel ou de Laurent Jullier

sur la grammaire cinématographique, à la fois à l'échelle du récit et de la séquence, sans oublier les publications de Michel Chion sur le son, l'audiovision, la voix et la musique au cinéma. Ces références m'ont sensibilisée à la matérialité des objets filmiques et m'ont permis de m'emparer de la méthodologie et de la terminologie de l'analyse de l'image. Elles m'ont dotée d'outils non seulement pour mener ma recherche mais aussi les enseignements que je mettais en place, parallèlement, à l'Université de Limoges, pendant mes années de thèse, d'abord en tant que vacataire (2011-2012), puis comme ATER (2012-2016), dans le cadre de cours d'iconographie et de cinéma hispaniques, et de la formation aux épreuves audiovisuelles du CAPES et de l'agrégation interne d'espagnol.

Malgré l'attrait que représentait initialement l'œuvre d'Álex de la Iglesia, *a fortiori* au moment où le film *Balada triste de trompeta* (2011), sorte de synthèse programmatique de ce que je souhaitais développer, venait de sortir sur les écrans, le choix méthodologique d'opter pour une approche transversale s'est révélé déterminant. L'analyse d'une seule filmographie ne me permettait pas de prendre toute la mesure du phénomène de l'outrance, ni d'objectiver cette esthétique dont j'ambitionnais de cerner les contours, dans son contexte culturel de production. L'élargissement de l'échantillon de longs-métrages retenus s'est donc avéré nécessaire : en réunissant les œuvres réalisées par Pedro Almodóvar et Bigas Luna au tournant de la décennie 1980, première phase de la démocratie, puis, pour les années 1990-2010, de Juanma Bajo Ulloa et de Santiago Segura – pour le versant le plus commercial – autour de celles d'Álex de la Iglesia, il devenait possible de dépasser l'étude de cas afin de porter un regard conceptuel sur quatre décennies de cinéma en Espagne. En permettant de couvrir toute la chronologie de la période démocratique, de la stabilisation du régime, au début des années 1980, décennie marquée par une profonde crise de l'industrie du cinéma en Espagne, à l'entrée puis à l'installation dans le XXI^e siècle, avec une attention portée à des films contemporains de l'élaboration de la thèse, en passant par le renouveau du septième art national à partir du milieu des années 1990, le balisage temporel de mon étude visait à sonder les différentes phases de l'évolution de l'industrie cinématographique nationale, à l'aune de l'histoire sociopolitique et culturelle du pays.

Une telle approche requerrait donc la construction d'un bagage bibliographique substantiel sur la cinématographie espagnole et sur la période démocratique, terrain dans lequel je puise encore abondamment aujourd'hui et où se côtoient – outre les publications des universitaires du GRIMH en France –, pour la recherche produite en Espagne, des spécialistes d'histoire du cinéma espagnol tels que José Luis Sánchez Noriega, Vicente Sánchez Biosca, José Enrique Monterde, Román Gubern, Santos Zunzunegui, Jesús Angulo, Carlos F. Heredero, Antonio Santamarina, Francisco María Benavent, José Luis Castro de Paz ou Cristina Moreiras

Menor – la liste n’est évidemment pas exhaustive. À ces noms incontournables s’ajoutent les auteurs anglo-saxons qui inscrivent leurs travaux dans la perspective non moins féconde des études culturelles, à l’instar de John Hopewell, de Marsha Kinder, d’Ann Davies, de Marvin D’Lugo, de Peter W. Evans, de Barry Jordan et de Rikki Morgan-Tamosunas, entre autres. Tout en me permettant de reconstruire avec rigueur les évolutions d’un paysage culturel et cinématographique national, ces publications se sont révélées nécessaires pour ancrer le corpus dans un champ solidement documenté, à la rencontre de l’analyse narratologique et esthétique, d’un côté, et de l’histoire politique et culturelle, de l’autre, pour pouvoir mener une réflexion globale sur les représentations à l’écran de l’Espagne démocratique.

Cette dynamique a supposé également de reconsidérer la place des genres cinématographiques dans un panorama de fin de XX^e siècle où le renouveau de l’industrie nationale s’est opéré par le biais de leur revitalisation. Les cinéastes étudiés mobilisent des conventions génériques identifiables – comédie, mélodrame, film d’horreur, thriller... –, conceptualisées grâce aux travaux de Rick Altman puis de Raphaëlle Moine sur la taxinomie cinématographique ; dans le même temps, ils tendent à les déformer dans une logique de transformation structurelle du rapport au genre, passé par le filtre du pastiche et de la parodie. L’observation des manipulations génériques qui sous-tendent cette mouvance du cinéma espagnol met également au jour la circulation des imaginaires médiatiques dans un climat culturel globalisé : jeux vidéo, publicité, télévision, bandes dessinées sont effectivement autant de matrices visuelles qui s’hybrident aux référents picturaux, littéraires et cinématographiques issus du patrimoine culturel espagnol. Depuis cette perspective, l’outrance peut alors être entendue comme principe créatif fondé sur le franchissement des frontières entre les matériaux référentiels et les niveaux de culture, autorisant collisions ou contaminations culturelles et réinventions permanentes.

Ces stratégies relèvent indéniablement d’un contexte de postmodernité dont il m’a fallu définir les implications, pour éviter tout usage galvaudé du terme, à la lumière de l’ensemble théorique constitué par les écrits majeurs de Jean-François Lyotard, de Fredric Jameson, de Linda Hutcheon, de Gilles Lipovetsky ou de Guy Debord. Le croisement de leurs perspectives sociologiques, idéologiques et culturelles m’a permis d’articuler les pratiques de brassage, de recyclage et de métissage référentiels à l’analyse d’un climat culturel marqué par la fin des grands récits et une dynamique de l’éclatement et de la fragmentation. Parmi les principes postmodernes essentiels qui se sont révélés opérants pour mon analyse, il convient encore de souligner le recours prégnant à la parodie, que Jameson considère comme un exercice déshistoricisé alors que Hutcheon y voit la trace d’une distance ironique activatrice d’un discours critique – c’est cette

seconde approche qui s'est avérée la plus éclairante pour appréhender mon corpus. En outre, plusieurs des films examinés donnent à voir une saturation audiovisuelle symptomatique de la postmodernité cinématographique, dans un écho au concept debordien de « société du spectacle », actualisé par Laurent Jullier dans *L'Écran postmoderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice* (L'Harmattan, 1997). Par conséquent, l'outrance comme esthétique de l'hyperbole éclaire le régime de l'image à l'ère de la sur-médiatisation, conjoncture culturelle dans lequel s'est façonnée la sensibilité cinématographique d'une partie des réalisateurs étudiés, en particulier la génération surgie durant les années 1990. De manière significative, elle va de pair avec la mise en scène continuelle et multiforme de la violence, qui s'exerce souvent de manière spectaculaire contre les corps, illustrant les considérations d'Olivier Mongin dans son essai *La Violence des images ou Comment s'en débarrasser ?* (Seuil, 1997) et motivant des rapprochements avec le bombardement audiovisuel analysé par Laurent Jullier.

Dans le même temps, cette violence toute contemporaine s'enracine dans une culture multiséculaire qui a infusé dans le patrimoine européen et, en l'occurrence, espagnol. Les excès de corps représentés dans tous leurs états m'ont ainsi conduite à puiser dans la théorie littéraire et philosophique les références permettant d'interroger la filiation de ce cinéma avec l'imaginaire carnavalesque et l'esthétique grotesque, dont je me suis appropriée les théories dès mes premières interventions dans les rencontres doctorales organisées par le Laboratoire d'Études Romanes de l'Université Paris 8. Mes analyses ont ainsi convoqué le modèle bakhtinien – la trivialité organique, le rire populaire, la logique subversive du monde à l'envers – mais aussi ses contrepoints, en particulier le grotesque plus sombre, générateur d'angoisse, de Wolfgang Kayser. Ces considérations ont appelé à un enrichissement conceptuel par le recours à l'essai de Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abject* (Seuil, 1980) ainsi qu'aux théorisations de la laideur développées par Karl Rosenkranz, Umberto Eco, Murielle Gagnebin ou Michel Ribon. Tous ces écrits abordent, de façon plus ou moins directe, la question du monstrueux et, par là même, les outrances et déviances du corps : celles qui avertissent des maux qui rongent le corps social et que l'on expose au regard, selon la double acception contenue dans l'étymologie du vocable « monstre » (*monere*, « avertir, prévenir » et *monstrare*, « montrer, exhiber »).

En toute logique, le corps, dans la diversité de ses acceptions, est devenu l'un des axes cruciaux, voire la clé de voûte de mon travail de thèse et, par la suite, d'un certain nombre de mes publications. Les analyses se sont appuyées sur des textes théoriques indispensables pour penser les représentations organiques, des travaux de Paul Ardenne ou de Claude Fintz à ceux de Raymond Bellour, en passant par l'*Histoire du corps* (2005) codirigée par Alain Corbin, Jean-

Jacques Courtine et Georges Vigarello. Les sujets diégétiques, dans les films qui ont retenu mon attention, voient le plus souvent leurs frontières somatiques mises à l'épreuve, distordues ou littéralement excédées. Chez Pedro Almodóvar, les provocations et l'intensité des passions, dans les œuvres formatrices de la Movida, traduisent la recomposition identitaire d'une jeune démocratie qui expérimente les nouvelles libertés au sortir de quarante ans de répression dictatoriale. De son côté, Bigas Luna, après le chapitre expérimental et radical de sa « période noire », se tourne, à partir des années 1990, vers un cinéma plus populaire qui situe le corps au centre d'une « trilogie ibérique » traversée par une relecture ironique des totems de l'identité espagnole. L'univers haut en couleurs des deux cinéastes, en tout cas dans les œuvres examinées, contraste avec l'obscurité formelle et thématique des deux premiers longs-métrages de Juanma Bajo Ulloa, dont les personnages subissent dans leur chair la violence découlant d'une constante incommunication. Dans le panorama d'un cinéma renouvelé par la redécouverte des genres, à la veille du troisième millénaire, Santiago Segura, déjà inscrit depuis une bonne décennie dans la mémoire cathodique des spectateurs espagnols, incarne l'expression la plus extrême de cette outrance en portant, comme réalisateur et acteur-vedette, une comédie populaire, premier volet de la saga parodique *Torrente*, qui exacerbe les stéréotypes nationaux pour livrer un discours ironique et critique sur l'Espagne nostalgique des valeurs franquistes, tout en assumant sa vocation commerciale. À maints égards, son caricatural personnage de policier réactionnaire articule le monde créatif de Segura à celui d'Álex de la Iglesia, où les débordements du corps redoublent ceux de la société, saisie comme une entité dysfonctionnelle, menacée par la surcharge et le chaos.

Un tel corpus s'est imposé par la convergence des matériaux mobilisés : il a rendu possible la détection des empreintes d'une tradition culturelle nationale dont relèvent, notamment, le grotesque de Goya, l'*esperpento*, l'Espagne noire picturale ou encore le *tremendismo*, recyclés dans des pratiques postmodernes d'hybridations et de distorsions génériques, et qui s'allient à l'exacerbation du corps comme champ d'inscription de la violence humaine et sociale. À l'aune de ces dynamiques référentielles et organiques à l'œuvre dans les différents univers diégétiques, l'outrance s'est dessinée comme un principe fondé sur la déformation, le retournement ou le surpassement des limites d'un corps, conçu au sens large afin de pouvoir faire émerger une continuité et des circulations entre corps humain, corps urbain, corps social, dans la fiction, et corps filmique, au niveau du texte lui-même. Dans mon approche, elle n'était donc pas seulement affaire de quantité : elle relevait d'un phénomène fondamentalement somatique, observable à l'échelle diégétique comme dans la structure même du film et dans ses stratégies discursives. C'est ce que précisément j'entendais refléter par le choix d'employer le terme « anatomie », dès le titre de ma thèse.

Il se trouve que cette figuration anatomique plurielle n'est jamais déconnectée d'une réflexion sur la spatialité, autre point névralgique de mes travaux, non seulement dans la thèse mais aussi dans mes recherches ultérieures, jusqu'à aujourd'hui. Sur le plan théorique, en sus des publications des analystes français du récit audiovisuel mentionnés plus haut, les écrits d'André Gardies m'ont fourni des outils pour appréhender de manière affinée les enjeux de la (re)construction d'un espace référentiel au prisme du médium cinématographique. Le *distinguo* entre l'espace comme réseau de sens, construction cognitive, et le lieu en tant qu'actualisation concrète et tangible de cet espace, s'est révélé particulièrement opérant pour l'exploration des territoires de l'outrance, de même que pour des réflexions spatiales postérieures portant sur d'autres corpus. Qu'il soit intérieur et domestique, extérieur et urbain, configuré par des logements exigus ou se dessine par le biais de sites urbains et autres monuments iconiques réinvestis avec une ironie toute postmoderne, l'espace entretient un lien de continuité avec les corps qui le traversent. Il est intéressant d'observer en particulier, dans le cinéma espagnol contemporain considéré, la prégnance à l'écran de Madrid, assimilé à un corps mal en point, saturé de violence, soumis au débordement. Ma réflexion sur la représentation de l'espace madrilène, à partir d'un échantillon filmique embrassant les années de démocratie, s'est d'ailleurs élaborée dans un dialogue avec d'autres chercheurs hispanistes, dans le cadre de la préparation des questions d'agrégation externe et interne, axées sur les représentations de Madrid dans le cinéma espagnol de 1939 à 2000. Par exemple, l'ouvrage consacré au sujet par Jean-Paul Aubert en 2013, évoqué plus haut, a tout particulièrement alimenté mes analyses, au moment où j'ai moi-même participé à ces travaux collectifs, par le biais de publications et de communications sur la reconstruction diégétique de la capitale dans *El día de la bestia*, tout en formant les agrégatifs de Limoges à ce programme. La question du régime de représentation urbain m'a ainsi permis de montrer, dans la thèse, que l'outrance ne renvoyait pas seulement aux manipulations d'anatomies humaines prises individuellement, mais aussi, plus largement, à celle d'une communauté inscrite dans un territoire, un pays et, par conséquent, porteuse d'une mémoire. Une telle appréhension permettait de voir dans la ville le miroir de la démocratie espagnole, où s'affrontent folklore revisité, identités recomposées, héritages persistants du franquisme et imaginaire médiatique globalisé.

À un autre niveau de lecture, dans une conception du film comme produit culturel d'une ère postmoderne mercantile, mon propos ne pouvait se limiter au texte : l'étude des stratégies promotionnelles, voire marketing, développées par certains réalisateurs comme Pedro Almodóvar, Álex de la Iglesia ou Santiago Segura prouve que le cinéma espagnol peut aussi performer l'outrance dans sa diffusion médiatique, au point que certains d'entre eux

choisissent d'incarner littéralement, dans l'espace public, l'esthétique du débordement qui imprègne leur filmographie. L'étude de ces mécanismes se situait précisément au cœur d'une dernière articulation de ma thèse, centrée sur le terrain d'expression de cette outrance extrafilmique vouée à séduire le grand public, au sein d'un périmètre national dominé par les codes d'un marché audiovisuel globalisé. En esquisant un horizon d'étude situé au-delà des frontières de l'objet filmique, je touchais là aux problématiques du cinéma comme industrie culturelle, donc je découvrirais plus profondément la mécanique et les enjeux, quelques années plus tard, au moment d'intégrer l'équipe limougeaude de l'axe 3 du laboratoire de recherche EHIC, intitulé « Espaces des cultures médiatiques : genres et imaginaires ».

En somme, regarder dans le rétroviseur de la thèse permet de mettre en évidence la centralité du corps filmique – corps organique, textuel, mis à l'épreuve et en proie à de constantes métamorphoses –, qui m'a amenée à mobiliser des outils théoriques variés et des regards disciplinaires croisés, dans une articulation continue entre texte et contexte. À travers les mécaniques de distorsion et de débordement, la théorisation de l'outrance comme esthétique m'a permis de faire du motif de la limite un opérateur essentiel de ma réflexion : évoquer l'outrance revient toujours, en creux, à interroger la mesure, à penser la relation constitutive entre ce qui relève de la norme et ce qui lui échappe. L'outrance n'existe en effet qu'en regard d'un seuil et l'exploration de ce dernier suppose de s'affranchir autant que possible des jugements moraux spontanément associés à ce terme ou, du moins, à prendre en considération les contextes spatio-temporels qui les génèrent. La démarche adoptée a aussi rendu possible l'identification d'une nuance entre subversion et provocation, deux modalités que les films de mon corpus mobilisent différemment. D'un côté, le hors norme ne prend sens que dans son rapport à la norme. Ainsi, chez Álex de la Iglesia ou Santiago Segura, l'infraction la plus souvent joyeuse aux cadres établis s'accompagne paradoxalement d'une réaffirmation souterraine des normes qu'elle entend bousculer, l'expérience de la limite impliquant une reconnaissance implicite de cette limite elle-même. À l'inverse, dans les premiers films de Pedro Almodóvar, réalisés au cœur de la Movida, ou dans le cinéma le plus radical de Bigas Luna, ce sont parfois les seuils eux-mêmes – notamment en matière de sexualité ou de consommation de drogues – qui se dissolvent, renversant les repères établis. Ces divergences sont intimement liées aux contextes de production, entre la liberté expérimentale de la Transition démocratique et les reconfigurations industrielles et génériques des années 1990-2000. Autrement dit, des frontières du corps aux seuils de l'espace filmique, des passages entre genres aux zones de transactions intermédiatiques, la réflexion sur

l'outrance, toujours saisie dans sa tension avec la norme, a irrigué, au fil des années, des analyses qui dialoguent entre elles et dessinent une cohérence d'ensemble.

Anatomie de l'outrance apparaît donc comme une étape déterminante dans la maturation de ma pensée, moment où s'est affirmée ma conception de l'objet filmique comme espace organique et poreux, traversé de mouvements contradictoires et en interaction permanente avec l'environnement culturel dont il procède. Les outils et concepts élaborés durant ce travail ont constitué le noyau d'un appareil épistémologique qui a accompagné mes premières publications, parallèles à la thèse, puis sous-tendu, de manière continue, mes activités de recherche ultérieures. Ce sont les prolongements et approfondissements de ces axes – dans les travaux menés en périphérie de la thèse, puis au cours de mes années comme PRAG docteure – que je souhaite à présent mettre en lumière, afin de rendre visible l'épanouissement progressif de ma démarche scientifique.

2012-2015 : variations sur un concept

Les travaux menés en marge de ma thèse entre 2012 et 2015 relèvent moins d'une progression linéaire que d'un ensemble d'explorations connexes qui se sont éclairées mutuellement. Publiés dans des revues à comité international ou des volumes collectifs, à l'issue de mes premiers colloques et contributions, ces textes tissent un réseau de problématiques partagées avec la thèse, tout en ouvrant des lignes de fuite vers d'autres corpus et démarches analytiques. Ils ont progressivement configuré un socle structuré par plusieurs axes convergents – formes de l'outrance filmique, matérialité du corps, mécanismes de la déformation, régimes de violence, construction des identités de genre, configuration des espaces – et m'ont permis de développer une approche fondée sur une sémiotique du corps filmique. Chacun de ces articles a ainsi joué le rôle d'une sorte de laboratoire périphérique, complémentaire à ma thèse, où j'ai pu mettre à l'épreuve mes hypothèses, examiner de près certaines dynamiques de mon corpus doctoral et effectuer des pas de côté vers d'autres œuvres, notamment des courts-métrages. À ce titre, ces textes constituent autant de fragments d'un édifice conceptuel en construction : ils ont ordonné, avant même leur stabilisation, les inflexions épistémologiques qui allaient structurer *Anatomie de l'outrance*, puis une part de mes recherches ultérieures.

Explorations de la corporalité grotesque

Le premier texte de cet ensemble [1], paru dans un numéro spécial de la revue espagnole *Fotocinema* consacré à Pedro Almodóvar, aborde le court-métrage *La concejala antropófaga*, réalisé en 2009 par le cinéaste pour promouvoir son drame *Los abrazos rotos*. Bien qu'extérieur à mon corpus de thèse, le film s'est prêté, au seuil de mon doctorat, à une étude de l'outrance corrélée à la corporalité grotesque, qui m'a permis de poser les tout premiers jalons d'une réflexion sur la notion que j'entendais théoriser dans ma thèse. Parce qu'il s'offre comme corps de l'accumulation et du débordement, le personnage féminin condense plusieurs appréhensions théoriques que je travaillais alors à esquisser : l'idée du corps grotesque au sens bakhtinien – trivialité du « bas corporel », organisme ouvert et saisi comme interface avec le monde – mais aussi celle de la corporalité comme opérateur sémiotique, à travers lequel se bâtissent les réseaux de sens qui traversent le récit filmique et tendent différents ponts, à l'échelle de la filmographie almodovarienne.

L'article paru la même année dans la revue interdisciplinaire d'études hispaniques *Líneas* [2], qui proposait un numéro portant sur le trompe-l'œil, suite à des journées d'étude organisées à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, m'a amenée à aborder le grotesque depuis l'angle de deux long-métrages d'Álex de la Iglesia, que j'examinais en regard l'un de l'autre. Dans cette réflexion, l'outrance ne renvoie pas seulement à un phénomène organique, inscrit dans la matérialité des corps, mais aussi à un principe de distorsion plastique qui travaille les images elles-mêmes. Couplé à des jeux de dédoublements, le trompe-l'œil, en, tant que dispositif visuel, produit une instabilité perceptive qui a partie liée, chez ce réalisateur, avec l'héritage de l'*esperpento*, esthétique d'origine littéraire fondée sur le principe de la déformation comme révélateur de la réalité. En l'occurrence, de la Iglesia braque le projecteur de l'outrance sur la dictature espagnole, dont les sujets diégétiques exercent la violence et la subissent dans leur chair. S'affirmait ainsi, dès les publications de ma première année de doctorat, une idée centrale de ma thèse et qui irriguerait toute ma recherche : le film possède une organicité propre, distincte mais indissociable de celle des personnages diégétiques, et cette dernière peut être analysée à partir des notions mêmes qui décrivent le corps humain – prolifération, porosité, débordement, fissure, contamination –, à l'aune d'un certain terreau culturel espagnol.

La filmographie d'Álex de la Iglesia a donc constitué un corpus inspirant pour mes recherches de cette époque. La communication présentée au GRIMH en 2012, publiée en 2014 dans le volume collectif *Image et genre* [3], m'a encore donné l'occasion d'approfondir cette circulation entre corps, esthétique cinématographique et études culturelles en interrogeant plus

spécifiquement les représentations de genre (au sens de *gender*) dans deux longs-métrages du réalisateur. En croisant l'étude du récit audiovisuel, la sémiologie de l'image et les théories du grotesque avec certains outils empruntés aux théories du genre, cette analyse montre selon quelles modalités les opérations de distorsion et d'excès agissent comme des agents de reconfiguration des représentations genrées établies par le binarisme conventionnel féminin/masculin. Aux frontières des catégories naturelles de l'humain et de l'animal mais aussi des représentations culturelles et sociales communément associées aux genres, les figures monstrueuses façonnées par Álex de la Iglesia ne résultent pas simplement d'une stratégie narrative de l'exagération : échappant à tout jugement de valeur moral, elles réorientent les modes de visibilité, déconstruisent les cadres qui circonscrivent traditionnellement le féminin et le masculin. Par l'instauration de zones d'indétermination où se répondent normativité et déviance, selon la logique d'inversion carnavalesque chère au réalisateur, celui-ci livre un cinéma qui n'a de cesse de célébrer l'abolition des frontières. L'auscultation de l'univers cinématographique d'Álex de la Iglesia m'a conduite à montrer que le genre, loin d'être une catégorie stabilisée, constitue un dispositif plastique, en constant réagencement, de même que le genre entendu au sens poétique et les matériaux référentiels brassés par les cinéastes espagnols de la postmodernité. Dans le sillage de la filmographie d'Almodóvar, qui a aussi abondamment interrogé les représentations genrées dès les premières années de la démocratie, les films évoqués dans ces lignes, tout comme ceux de Bigas Luna, autre réalisateur qui s'est professionnalisé pendant la Transition démocratique, offrent un terrain privilégié pour interroger les formes de performativité, de transgression et de réinvention qui travaillent les identités genrées dans le cinéma espagnol contemporain.

L'étude du triptyque ibérique de Bigas Luna, justement, m'a poussée à prolonger cette réflexion, à travers deux articles publiés en 2015 et qui ont parallèlement nourri ma thèse. Plutôt que les subversions radicales de la « trilogie noire » du cinéaste catalan, c'est le registre ibérique, élaboré à l'époque de sa « trilogie rouge » des années 1990, qui a retenu mon attention. Plus proche de la vitalité almodovarienne des longs-métrages du début des années 1980 ou de la conseillère anthropophage du court-métrage éponyme, il se déploie à travers la mise en scène de corps saturés de désir, voraces, débordants, dans une mise en scène qui mêle plasticité de la matière cinématographique et regard ironique. L'excès y renvoie à une sensualité exacerbée et à un imaginaire pléthorique où le corps fonctionne comme synecdoque d'une méditerranéité à la fois célébrée et parodiquement déformée. Depuis cette perspective, le grotesque articule l'organique et le symbolique, le trivial et le mythique, et permet d'observer comment les films construisent des figures corporelles à la fois enracinées dans la culture espagnole, voire régionale

(la Catalogne dans *La teta y la luna*), et incarnant des réminiscences culturelles extra-hispaniques, notamment italiennes. S'agissant de *gender*, comme j'ai eu l'occasion de le montrer dans un article paru dans l'ouvrage collectif *II, Elle : Entre Je(u)* (PULIM, 2015) [4], bien que la bipolarité apparente et l'outrance des stéréotypes puissent de prime abord donner l'illusion d'une représentation stable et homogène des rapports genrés, ces derniers sont en réalité soumis à des stratégies déformantes qui font voler en éclats les représentations conventionnelles. Ainsi la surenchère de signes virilistes (corps masculins hypertrophiés, sexualité ostentatoire, appétit gargantuesque) opère-t-elle comme une enveloppe ou une surface flamboyante, destinée à masquer la friabilité identitaire du *macho ibérico*. Dans un tel contexte, la masculinité hyperbolique s'avère être une performance caricaturale de ses propres codes, qui vise à mieux en dévoiler les failles internes, selon la logique de révélation par la distorsion, héritée, à nouveau, de l'esthétique littéraire de l'*esperpento* – un fil de ma thèse que plusieurs de ces articles m'ont permis de dérouler. De même, soumises à un regard à la fois ludique et critique, les féminités représentées oscillent entre érotisation outrée et inscription dans des imaginaires archaïques (maternité nourricière, rapports œdipiens), l'une n'étant pas exclusive de l'autre. Ce jeu de déplacements et de réinventions, doublé d'une réappropriation plastique des emblèmes culturels espagnols, produit une vision de genre où tensions où identités ne s'affirment jamais de manière univoque. Elles se constituent dans et par le débordement, ainsi que par des mécanismes d'exagération qui participent de l'ironie toute postmoderne du cinéaste.

La mise en relation de ces corpus montre finalement une nouvelle ligne de continuité dans le cinéma de l'outrance qui a traversé mes années de doctorat : les analyses consacrées à de la Iglesia et à Bigas Luna en parallèle de la thèse ont ainsi fait émerger une conception du genre comme catégorie plastique, au même titre que les matériaux intertextuels soumis aux principes postmodernes du brassage et du métissages. Saisis à travers ce filtre, les corps se font les vecteurs privilégiés d'un discours sur les normes, les identités et leurs possibles transformations. De manière plus large, ces approches ont mis en évidence la manière dont les formes filmiques peuvent activer une réflexion critique, en tant qu'elles sont susceptibles d'interroger les structures culturelles, par le truchement de la *re-présentation*, de les (re)mettre en scène et en question, de les contester ou de les subvertir. En ce sens, les contributions déjà évoquées des historiens du corps mais aussi, dans le champ de la philosophie et de l'art, celles de Julia Kristeva sur l'abject, d'Umberto Eco, de Karl Rosenkranz ou de Michel Ribon sur l'esthétique de la laideur, entre autres, ont été déterminantes pour appréhender les caractéristiques d'un cinéma soucieux de faire voler en éclats les canons esthétiques, par l'élaboration de régimes de représentation alternatifs.

Dans cette valse toute grotesque des corps, légataire, en partie, de l'imagerie carnavalesque, point un autre dénominateur commun d'un certain nombre des publications préparées en parallèle de la thèse : la violence. La brutalité spectaculaire mise en images et en sons dans les cinémas d'Álex de la Iglesia, de Santiago Segura ou de Juanma Bajo Ulloa résonne avec la sauvagerie animale qui, chez Bigas Luna, se fait désir, faim, cannibalisme – métaphorique et littéral : une problématique à laquelle j'ai consacré un article paru dans le volume collectif *Manger, être mangé* (Orizons, 2015) [5]. Cette violence relève d'une force pulsionnelle qui parcourt les corps, les anime ou les anéantit. Dans toutes ces configurations, elle est donc moins un simple thème qu'un principe opératoire. Elle fragmente les organismes, fissure les identités, désagrége les cadres, introduisant dans le texte filmique des zones d'instabilité – chaos narratif, hétérogénéité formelle, décentrement – qui articulent résolument les corps de fiction au film en tant que corps. À cet égard, elle est à la fois un principe esthétique, qui a partie liée aux expressions de l'*ex-centricité*, et un trait idiosyncrasique du cinéma espagnol contemporain, comme a œuvré à le démonter Marsha Kinder, notamment, dans un ouvrage qui a fait date, *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity* (University of California Press, 1993).

Excentricité et violence

Dans le prolongement direct de la réflexion sur la corporalité grotesque, se dégage un autre pôle thématique, auquel s'adosent souvent les représentations de la violence, à savoir l'excentricité, entendue, d'une part, comme éloignement en regard du centre normatif – le déplacement hors des normes corporelles, comportementales ou identitaires – et, d'autre part, comme exclusion vers une périphérie spatiale – l'inscription de ces corps dans des territoires marginaux, que ceux-ci soient sociaux, symboliques ou psychiques. La convergence de ces dimensions sous-tend une partie des analyses que j'ai menées durant ces années de doctorat. Dans les films que j'ai examinés, le corps, simultanément déplacé et moteur de forces exercées sur d'autres entités, perturbe l'ordonnancement social autant qu'il en révèle les mécanismes implicites. Je m'y suis notamment intéressée à travers le format du récit bref : après *La concejala antropófaga*, mon intérêt pour les courts-métrages comme terrain d'expérimentation à explorer dans le cadre d'un article et synthèse de stratégies filmiques déployées par les cinéastes, parallèlement ou postérieurement, dans leurs longs-métrages s'est confirmée à travers l'étude des courts tournés par Santiago Segura au début de sa carrière. Dans le cadre d'un livre collectif consacré à la norme et à la déviance, j'ai ausculté les corps pathologiques des personnages incarnés par l'acteur-réalisateur Santiago Segura, annonceurs du caricatural Torrente, figure de

l'outrance emblématique du cinéma populaire espagnol de l'extrême fin des années 1990 [6]. Déjà auréolé d'une certaine popularité médiatique, le comédien y performe l'anomie et fait corps avec des sujets dont les noms mêmes – Evilio et le Perturbado – disent les troubles comportementaux. Ces deux créatures, qui adossent le grotesque au crime, condensent une marginalité que le cinéma populaire tend habituellement à contenir dans la figure codifiée du tueur en série mais que Segura choisit ici d'exposer dans sa crudité viscérale, laissant affleurer la matérialité triviale, voire répulsive, de ces corps, à travers un humour des plus noirs. Leur difformité, leurs gestes outrés, leur mode d'existence même deviennent les lieux où se lit un envers des normes, dans une logique carnavalesque qui résonne avec les procédés mis à l'œuvre chez Pedro Almodóvar ou Álex de la Iglesia. Ces sujets situés aux marges du corps social sont le pivot d'une écriture cinématographique de la dérive corporelle, où le monstrueux dévoile les normes qu'il déstabilise. Producteur d'effets audiovisuels qui suscitent malaise et dégoût, le grotesque configure une économie du regard qui, en soumettant les sujets de la frange à une logique centripète, expose l'artificialité des identités et la relativité des registres corporels. L'examen de ces courts-métrages m'a ainsi permis d'identifier les caractéristiques embryonnaires du cinéma de Segura en observant à la loupe ses récits brefs, œuvres programmatiques où se dessinent, encore à l'état de gestation, les figures et procédés qui culmineront de 1998 à 2014 dans la saga *Torrente*.

Une dynamique en partie similaire est observable, sous d'autres formes, chez Álex de la Iglesia, comme je me suis attachée à le souligner dans ma thèse et dans d'autres contributions. Le trio hétéroclite de protagonistes de *El día de la bestia*, unis par leur lutte délirante contre l'Antéchrist dans un Madrid rongé par les violences urbaines et sociales, de même que les clowns tueurs de *Balada triste de trompeta* apparaissent comme des corps traversés par les forces socio-politiques qui les disloquent, au cœur d'organismes urbains eux-mêmes soumis aux problématiques de leur temps – Guerre civile, franquisme tardif, ère néolibérale à la veille du changement de millénaire. L'outrance et son corollaire, le grotesque, ne constituent alors pas seulement une difformité visible mais un symptôme de crise inscrit dans l'espace comme dans la chair des sujets. De la Iglesia fait ainsi glisser la marginalité du registre individuel vers celui d'une collectivité traumatisée, dans un cinéma qui, quoique très ancré dans la contemporanéité, touche aux problématiques mémorielles nationales.

Le lien entre violence et organicité qui se dégage de ces travaux traverse également les drames de Juanma Bajo Ulloa, autre cinéaste de mon corpus de thèse dont j'ai parallèlement disséqué les films. Je me suis attachée à sonder ses deux premières œuvres longues mais aussi, à nouveau, les courts-métrages du metteur en scène, qui a appréhendé la forme brève comme un

espace d'expérimentation et de décanation de son approche du récit et de sa rhétorique audiovisuelle. L'une de ces publications est d'ailleurs issue d'un autre congrès du GRIMH, consacré aux liens entre image et violence [7] : j'ai étendu le concept d'outrance, ici débarrassé du filtre grotesque, aux régimes de représentations de corps meurtris ou fragilisés, soumis à un principe de fragmentation – anatomique ou visuel – développés par Bajo Ulloa. Dans *Alas de mariposa* et *La madre muerta*, comme dans les films brefs réalisés à ses débuts, les organismes, notamment ceux des jeunes gens, deviennent un espace de vulnérabilité extrême, traversé de pulsions, de pressions familiales et sociales, d'élan de destruction ou d'autodestruction qui révèlent le rapport conflictuel entre le sujet et son environnement. Loin du feu d'artifices audiovisuel d'un Álex de la Iglesia, le cinéma de Juanma Bajo Ulloa, issu de la même génération (les cinéastes basques surgis dans les années 1990), donne à examiner une autre facette de l'outrance, où silence et isolement doivent être considérés comme les signes d'une outrance qui dit l'inachèvement et le délitement des identités contemporaines. Les corps blessés ou disloqués figurent des subjectivités empêchées : l'excentricité – au sens littéral du terme – est alors moins un débordement qu'un déficit, signe de la difficulté de l'individu à définir sa place dans l'ordre social. La notion de marge est par conséquent fondamentale dans la rhétorique de ce cinéaste mais échappe au modèle qui prédomine chez de la Iglesia, Segura, dans les premiers films d'Almodóvar ou la trilogie rouge de Bigas Luna, et assimile outrance, corporalité et grotesque.

Corps et espaces : des entités mouvantes

À travers ces différents échantillons filmiques, un autre axe d'analyse s'est aussi progressivement imposé, dans la thèse et ses périphéries : celui de l'inscription du corps dans l'espace et des multiples formes de réciprocité qui s'établissent entre eux. Les films étudiés montrent tous, selon diverses modalités, que le corps n'existe jamais isolément : il est pris dans un milieu qui l'oriente, l'affecte, le contraint ou lui offre des marges de dissidence. Loin de se réduire à un simple arrière-plan, l'espace constitue un pôle du récit audiovisuel, dans un rapport de continuité avec les sujets diégétiques, dont il accueille les corps en métamorphose. Dans les comédies satiriques de Santiago Segura comme dans les hybrides génériques d'Álex de la Iglesia, les expressions du grotesque et les formes de surrégime narratif se donnent à lire comme les symptômes d'une ville organique, soumise à ses propres convulsions. Au travers de l'espace urbain et des sujets qui se meuvent en son sein, individus ou foules anonymes, le corps social halète, vibre, se contracte sous l'effet des crises sociales et historiques qu'il intériorise. Il convient de citer l'exemple éloquent de *El día de la bestia*, auquel j'ai consacré deux publications

spécifiques en français [8] et en espagnol [9], dans le cadre de la formation aux programmes d'agrégation : le Madrid apocalyptique d'Álex de la Iglesia se révèle saturé de violence, de bruit et de signes de déliquescence, symptômes d'une pathologie urbaine et sociale qui contamine les personnages. Dans le cinéma *a priori* plus contenu de Juanma Bajo Ulloa, qu'il s'agisse des récits brefs ou des longs-métrages, c'est à l'échelle de l'espace domestique qu'agissent les tensions. Les intérieurs, foyers ou repaires, apparaissent comme des matrices closes où la promiscuité, l'obscurité et l'absence d'échappée signifient la vulnérabilité des personnages diégétiques. Les récits sont scandés de silences, traversés de ruptures – aux sens propre et figuré – traduisant l'organicité blessée et la fragilité des êtres. Dans une autre tonalité, la trilogie dite « ibérique » de Bigas Luna, caractérisée par son ancrage spatial dans une Espagne mythique, nourrie de symboles revisités, se déploie au diapason des pulsions alimentaires et sexuelles qui confèrent aux trois récits une véritable physiologie interne. Le registre méditerranéen mentionné plus haut m'a ainsi menée vers une autre appréhension de l'espace : les paysages et motifs convoqués dans ces récits dessinent un socle culturel dont j'aurais à cœur, à partir de 2019, de sonder plus largement les imaginaires cinématographiques, dans une approche sud-européenne inter-péninsulaire, en partie décentrée vers l'Italie.

Des rues de Madrid aux intérieurs domestiques basques, des rivages méditerranéens aux marges urbaines d'un cinéma empreint de codes de genre détournés, l'espace, dans ses acceptions territoriales et filmiques, apparaît par conséquent comme l'un des agents de la déformation et de la métamorphose. Il accueille les corps tout en contribuant à les reconfigurer, par l'instauration de zones de tension où se négocient les normes et leurs écarts. La fiction façonne une cartographie imaginaire où s'entrecroisent espaces référentiels, sociaux et symboliques, et au sein desquels prennent forme les identités mouvantes, instables, qui traversent les films, eux-mêmes appréhendés comme un système éminemment vivant, animé de flux, de pulsations, en constante transformation.

En résumé, au fil de ces analyses menées parallèlement et en écho à la thèse, je me suis attachée à examiner à l'échelle microscopique, et même anatomique – pour filer la métaphore contenue dans le titre *Anatomie de l'outrance* –, les manifestations du concept que j'avais ambitionné de théoriser en éclairant, par le biais de travaux plus resserrés, certaines de ses facettes. Chaque étude a fait en quelque sorte office de banc d'essai pour mettre au point les outils développés dans le cadre doctoral. En variant les focales et en multipliant les angles d'approche, ces travaux ont façonné une vision dynamique de la notion d'outrance, indissociable d'une logique de mouvement, que cette dernière soit celle des corps qui se déforment, se

disloquent et excèdent leurs propres limites, ou bien celle des formes filmiques qui se distendent, prolifèrent ou se recomposent, au gré des jeux transtextuels et des principes (re)créatifs de la postmodernité. Dans une telle démarche, c'est encore la pensée critique elle-même qui épouse les glissements épistémologiques que les œuvres lui imposent, en s'offrant sous différents jours, de l'approche panoramique au regard microtextuel, du niveau diégétique au plan extrafilmique.

La mobilité offre donc un fil rouge pour traverser l'ensemble de mes travaux de doctorat, au cœur desquels s'est déployée, à partir de l'outrance, tout un archipel conceptuel – débordement, distorsion, excentricité, marginalité, corporalité. Ces explorations successives et complémentaires, grâce au décentrement relatif qu'elles m'ont permis de réaliser, ont nourri une compréhension plus ample des objets sur lesquels je travaillais. Elles ont également préparé, par un mouvement de dilatation progressive, certains prolongements ultérieurs, qu'il s'agisse d'approfondissements directs de la réflexion engagée dans la thèse, ou bien d'élargissements vers de nouveaux terrains, à partir des pôles que sont le corps et l'espace. De cette impulsion continue, où chaque étape découle de la précédente, procèdent les recherches engagées dans les années qui ont suivi la thèse.

Chapitre 2. Se stabiliser, dessiner de nouvelles lignes : de la posture individuelle à la dynamique collective

Les années qui ont suivi la soutenance de ma thèse, en juin 2015, ont constitué une période charnière de mon parcours scientifique. Elles correspondent à la fois à l'achèvement d'un long cycle de formation – doctorat et premières années d'enseignement en tant qu'ATER – et à l'entrée dans une nouvelle phase, marquée, après le renouvellement de mon contrat d'ATER pour une quatrième et dernière année, par mon recrutement comme PRAG à l'Université de Limoges en 2016. Loin de provoquer une mise en suspens de l'activité de recherche, cette transition institutionnelle a favorisé un temps de décantation intellectuelle, propice à l'ajustement et au déplacement de certaines lignes élaborées dans la thèse. Les travaux menés entre 2015 et 2019 me semblent ainsi présenter une cohérence propre : ils demeurent étroitement articulés à mon corpus doctoral, tout en faisant progressivement glisser le centre de gravité de cette recherche fondatrice vers d'autres objets et espaces ; en ce sens, ils préparent les orientations ultérieures de ma réflexion.

Après l'outrance : une recherche en voie d'internationalisation

C'est logiquement à partir des cinéastes de mon corpus de thèse que s'opère cette continuité critique. L'article consacré aux deux premiers longs-métrages de Juanma Bajo Ulloa, publié en 2016 dans la revue hispanique *Creatividad y Sociedad* [10], prolonge directement les analyses menées dans le cadre du doctorat tout en opérant un infléchissement : en mettant en regard *Alas de mariposa* et *La madre muerta*, j'y approfondis l'examen d'une forme d'outrance débarrassée de ses manifestations les plus spectaculaires pour en observer les déclinaisons intériorisées, affectives et psychiques. Le dialogue entre silence et violence, au cœur de cette étude, a impliqué de préciser une hypothèse déjà présente dans une partie de mes travaux de doctorat : l'outrance n'est pas toujours synonyme d'excès visible ou assimilé au grotesque mais peut se loger dans le repli, la suspension et l'impossibilité de dire. Le silence y apparaît comme un matériau filmique à part entière, révélateur d'un double enfermement des corps et des subjectivités, redoublé par des espaces domestiques clos et oppressants. À la rencontre des théories de Michel Chion, d'André Gardies et des contributions sociologiques de David Le Breton et de Philippe Breton, ce texte participe ainsi d'un affinement conceptuel, qui lie l'analyse de la bande sonore à celle de la spatialité filmique pour montrer que l'outrance peut relever d'un régime de tension et de rétention extrême plutôt que d'une surenchère formelle.

Durant la même période, dans la continuité de mes recherches sur Bigas Luna, l'article publié en 2018 aux Presses de l'Université de Coimbra [11], à la suite de ma participation au congrès des jeunes docteurs hispanistes réunis dans l'association internationale BETA (Asociación de jóvenes doctores en Hispanismo)², constitue un autre glissement significatif : consacré à l'adaptation cinématographique, par le réalisateur, du roman *Son de mar* (1999), de l'auteur valencien Manuel Vicent, il élargit le discours sur l'identité ibérique aux manipulations filmiques d'un imaginaire méditerranéen enraciné dans les textes de l'Antiquité. Sans abandonner la réflexion sur la corporalité et la sensualité qui traverse la filmographie du réalisateur catalan, j'y déporte l'analyse vers la question du mouvement et du déplacement, entendus à la fois comme motifs diégétiques et principes poétiques. En articulant le film à ses hypotextes de la Grèce ancienne – l'Odyssée et l'Énéide –, j'interroge les déclinaisons du voyage, de l'errance et du retour dans un récit structuré par la tension entre mobilité maritime et fixité terrestre mais aussi par les migrations entre les textes. Ce travail m'a permis d'intégrer plus explicitement la dimension mythique et intertextuelle à ma réflexion sur les corps et les espaces ; il a aussi été l'occasion de penser le mouvement, à nouveau, comme une catégorie interprétative, à la fois sur un plan thématique (le voyage, aux sens propre et figuré) et du point de vue de la dynamique de transformation des formes, des identités et des récits, en écho aux circulations transtextuelles étudiées dans ma thèse.

En lien avec ce principe de transfert et de réappropriation référentiels, le rapprochement de mes deux articles consacrés à Pablo Berger met en évidence un autre point de connexion, centrée sur le recyclage postmoderne, la distorsion et la réflexivité cinématographique. Publié en 2015 dans la revue espagnole *Fotocinema*, mon article sur *Blancanieves* [12] aborde ce long-métrage muet en noir et blanc comme une fantasmagorie contemporaine, où l'esthétique de la monstration, héritée du cinéma muet et des spectacles forains, se conjugue à une hispanisation ludique, tributaire de l'espagnolade, du conte populaire transcrit par les frères Grimm. En passant de l'analyse du régime de représentation des corps à celle de l'image elle-même, j'y scrute des logiques en partie liées à mes considérations anatomiques antérieures mais renouvelées, par la nature même du corpus (un conte de fées visuel, prétexte à une expérimentation esthétique autant qu'à un palimpseste-hommage aux origines du cinéma), à partir d'une poétique de l'exposition, du regard et de l'hypnose visuelle, productrice d'un discours métadiscursif sur la matérialité du dispositif cinématographique.

² Texte que j'ai repris, en français, dans le volume que j'ai dirigé, *Cinemas méditerranéens : d'une péninsule à l'autre*.

Cette réflexion trouve un prolongement naturel dans l'article que j'ai consacré à *Torremolinos 73* [13], premier long-métrage de Pablo Berger, publié en 2019 dans la revue *HispanismeS* (et paru en 2020 dans *Fotocinema*, dans une version que j'ai traduite en espagnol). En sondant la représentation de l'Espagne du franquisme tardif passé au filtre de la culture populaire et des médias de masse (cinéma, télévision, chanson), j'y analyse les stratégies de recyclage parodique qui inscrivent le film dans une esthétique postmoderne. Selon les travaux de Linda Hutcheon, la déformation de certains référents culturels, replacés dans un contexte de production que la fiction distord avec humour, génère un propos sur les dernières années de la dictature espagnole, fondé sur la distance critique, l'autoréflexivité et la fragmentation de la mémoire collective. Loin de tout réalisme historique, Berger propose une relecture stylisée et ludique du passé, où la distorsion formelle devient un outil de mise à distance et de reconfiguration mémorielle, selon des principes que j'avais étudiés, plus tôt, chez les réalisateurs espagnols de l'outrance. Ces deux articles consacrés à la brève mais riche filmographie de Pablo Berger dessinent ainsi une cohérence forte autour de l'image comme surface de projection et stratégie de convocation d'une temporalité révolue, vectrice d'une mémoire que le cinéaste fragmente et pétrit à sa guise, confirmant la prégnance, dans ma recherche, de l'étude des formes postmodernes du cinéma espagnol.

Parue un peu plus tôt, en 2016, dans la revue polonaise *Romanica Silesiana*, ma contribution consacrée à *Mientras duermes* [14], de Jaume Balagueró, s'inscrit quant à elle dans une dynamique d'ouverture plus marquée. En abordant pour la première fois la filmographie de ce réalisateur, je poursuis certes mes réflexions sur les espaces clos, la violence latente et l'organicité filmique, mais je prends le parti d'explorer un registre générique, celui du thriller psychologique, qui, à certains égards, déploie la ligne théorique des genres cinématographiques, posée dans ma thèse et située au cœur des travaux dont la cristallisation a mené à cette HDR. Il n'est plus ici question de déformation parodique mais d'actualisation des codes du thriller, dans un récit à huis clos qui s'abreuve aux sources du suspense hitchcockien et de la « trilogie des appartements maudits » de Roman Polanski. L'immeuble où se déroule intégralement l'action devient un espace de contamination et le mal, posé comme l'un des deux pôles d'un récit à l'apparente structure manichéenne, se manifeste sous la forme d'une banalité retournée en menace omniprésente, à travers la figure d'un concierge psychopathe. Cette étude m'a permis de penser l'angoisse comme un régime narratif fondé sur l'infiltration du quotidien et offrant une nouvelle variation sur le lien entre espace, corps et violence. D'une certaine façon, la dissection des mécanismes de manipulation de l'identification spectatorielle, entre logique narrative et valeurs morales, ont contribué à esquisser certains éléments de réflexion de ma recherche à venir,

sur la tension narrative au sein du genre criminel espagnol. Il se trouve que le film, sorti en 2011, fait partie du vaste corpus recensé, neuf ans plus tard, dans mon inédit d'HDR et, parallèlement à la veine du noir social ou politique espagnol, appartient à la branche des thrillers qui peuvent ponctuellement lorgner du côté de l'horreur (ici, l'usage des ressorts gore est circonscrit à une séquence), voire du fantastique (en l'occurrence par une réinterprétation réaliste de la figure du vampire).

Enfin, il me semble nécessaire de consacrer quelques lignes à part à l'article bilingue portant sur le cinéma du réalisateur italien Roberto Benigni, publié en 2019, en castillan et en anglais, dans la revue espagnole d'études cinématographiques *L'Atalante* [15], en ce qu'il reflète une bifurcation décisive dans l'élargissement géographique et culturel de mes recherches. C'est à partir de ce moment-là que, parallèlement à mes travaux sur la production audiovisuelle d'Espagne, je me suis tournée vers le cinéma italien, en raison de circulations inter-cinématographiques que ma thèse m'avait donné l'occasion de mettre en lumière et dont j'envisageais ultérieurement d'étudier certaines expressions. J'ai alors pu éprouver la transférabilité des outils conceptuels forgés autour de l'excès, du grotesque et du carnavalesque, appliqués ici à la figure du bouffon burlesque et marginal campé par Roberto Benigni, tout particulièrement dans ses comédies des années 1990. Ce travail a amorcé plus largement mon ouverture vers l'espace méditerranéen sud-européen, qui prendrait une importance croissante dans la suite de mon parcours et que scellerait mon intégration au laboratoire de recherche EHIC. Dans cette perspective, l'Italie est devenue un nouvel horizon de recherche, à la fois par la parenté esthétique et par la circulation de formes de la démesure que ma thèse m'a donné l'occasion de sonder : témoignent de ces filiations, notamment, la collaboration entre l'écrivain et scénariste Rafael Azcona et le réalisateur italien Marco Ferreri, professionnellement né en Espagne à la fin des années 1950, co-auteurs d'éminents titres du cinéma antifranquiste, les inspirations felliniennes de Bigas Luna ou, comme je le verrais plus tard à l'heure de travailler sur le cinéma de genre, les coproductions hispano-italiennes des années 1960-1970. La reconnaissance de ma recherche sur l'outrance et de cet élargissement méditerranéen s'est concrétisée, notamment, par mon invitation, en 2019, comme *keynote speaker* à un colloque international organisé à l'Université de Gafsa, en Tunisie, manifestation axée sur la démesure dans les représentations artistiques de la modernité, dans le cadre de laquelle j'ai été sollicitée eu égard à ma spécialisation thématique.

En substance, la période 2015-2019 apparaît comme une phase de consolidation et d'expansion scientifiques : les constantes conceptuelles issues de la thèse – corps, outrance, violence, espace – s'y remodelent au contact de nouveaux objets, tandis que s'affirme une

internationalisation progressive de ma production, à travers des publications en France, en Espagne mais aussi dans des environnements extra-hispaniques (romanistes de Pologne ; chercheurs en lettres et en arts au Maghreb). Cette dynamique prépare le tournant des années 2020, où l'élargissement de mes terrains de recherche et perspectives théoriques viendra nourrir une pensée analytique toujours construite dans le mouvement, en ce sens que j'œuvre autant à redessiner les lignes élaborées depuis la thèse qu'à dégager de nouvelles pistes d'étude, depuis l'espace accueillant que m'offre l'Université de Limoges.

L'ancrage à l'Université de Limoges : prise de poste et investissement institutionnel

Mon recrutement en tant que PRAG au sein du Département d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Limoges, en 2016, a constitué une étape clé pour ma stabilisation professionnelle, sur le double plan de la recherche et de la pédagogie. Il marque un moment d'ancrage choisi, à la fois géographique, institutionnel et intellectuel, qui a conditionné la manière dont j'ai poursuivi mon activité scientifique tout en m'investissant pleinement dans mes missions d'enseignement et de service public à l'université.

Pour des raisons tenant à l'équilibre de ma vie personnelle, j'ai choisi, durant plusieurs années, de ne pas participer aux campagnes nationales de recrutement des MCF, compte tenu d'une conjoncture nationale délicate pour les jeunes docteurs, confrontés à une relative pénurie de postes. Cette décision n'a jamais résulté d'un souhait de renoncer à la recherche mais, au contraire, d'une volonté de m'inscrire durablement, par mon statut de titulaire, dans un cadre universitaire me permettant de concilier stabilité personnelle, engagement pédagogique et poursuite d'un travail scientifique nourri. Un tel positionnement peut, de prime abord, sembler paradoxal au regard de la dynamique de mouvement et de circulation que cette synthèse s'attache à mettre en évidence. Pourtant, c'est précisément cet ancrage assumé qui m'a offert les conditions nécessaires pour déployer autrement ma mobilité, que j'ai ainsi détournée de la seule dimension statutaire : en me mouvant au sein du tissu académique et culturel local, concomitamment au développement de relations avec des partenaires extérieurs, j'ai fait en sorte d'explorer des terrains d'engagement distincts qui m'ont ouvert, en dix ans, de nombreuses opportunités de collaborations professionnelles et de rencontres humaines. Libérée de l'urgence d'obtenir à court terme un poste de MCF, objectif qui créait une incertitude géographique, j'ai pu investir durablement mes cours dans l'université qui m'avait accueillie comme enseignante non titulaire et y développer avec enthousiasme des interactions suivies, au fil des années, au contact des étudiants hispanistes que j'ai pu suivre tout au long de leur cursus.

Développement d'une polyvalence pédagogique

Les années 2016-2019 correspondent ainsi à une période d'installation progressive sur mon poste, marquée par une implication pédagogique importante et diversifiée. Dès mes années d'ATERat, et plus encore à la suite de mon recrutement en tant qu'enseignante titulaire, je me suis vu offrir la possibilité d'intervenir sur l'ensemble des filières hispaniques, de la Licence au Master, dans des formations variées : LLCER, LEA, Master Recherche – devenu ensuite Master Transferts Culturels et Traduction (TCT) –, Master LEA Management Interculturel et Master MEEF (rattaché à l'ESPE, puis à l'INSPE). Cette continuité d'enseignement a supposé de développer une vision d'ensemble des parcours de formation, nécessaire à l'accompagnement des différents publics étudiants dans la construction progressive de leurs connaissances et compétences, à la fois linguistiques, méthodologiques et culturelles, selon les enjeux spécifiques de chaque diplôme de Licence ou de Master.

Dès l'époque de mon doctorat, le Département d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de Limoges m'avait accordé une confiance gratifiante en me permettant d'assurer, durant mes années d'ATER, des enseignements ambitieux à différents niveaux du cursus, dont plusieurs entraient en résonance directe avec mon propre champ de recherche, notamment pour la formation aux questions de cinéma en CAPES et en agrégation interne. Cette légitimation précoce de mon profil, à la fois pédagogique et scientifique, a constitué un facteur déterminant dans mon choix ultérieur de demeurer à Limoges, à la suite de mon recrutement en tant que PRAG, dans une forme de loyauté assumée à l'égard d'une équipe qui m'avait offert les conditions idéales pour façonner, pas à pas, une pratique universitaire cohérente. Diversifié car incluant matières de langue, de traduction, de civilisation, de littérature – avec une claire orientation vers l'Espagne – et d'arts, le service pédagogique que j'ai construit après mon recrutement sur un support de PRAG a confirmé en même temps la reconnaissance de cette spécialisation puisque je me suis retrouvée en charge d'une grande partie des cours en arts visuels, qu'il s'agisse d'histoire de l'art hispanique, d'iconographie, d'analyse filmique ou de préparation aux concours. Ainsi, j'ai conçu mes enseignements de cinéma en 3^e année de Licence LLCER dans un dialogue étroit entre pédagogie et recherche : j'y ai mobilisé des corpus et mouvances cinématographiques en lien direct avec mes travaux, de manière à faire de l'enseignement un espace d'appropriation critique des outils conceptuels élaborés dans le cadre de mon travail scientifique. Pour ne citer que quelques exemples, le choix d'un corpus filmique articulé autour de *El día de la bestia*, travaillé en fil rouge, m'a amenée à analyser la production

cinématographique espagnole des années 1990 tout en interrogeant, avec les étudiants, les formes narratives et esthétiques liées à la postmodernité, que j'avais antérieurement examinées dans mes recherches. J'ai également déployé des principes fondamentaux issus de la narratologie et de la sémiologie de l'image pour aborder *Mientras duermes* (Jaume Balagueró), l'année où j'y ai consacré une publication, dans l'objectif d'explorer les conventions du thriller contemporain espagnol, ici détachées de toute dimension spectaculaire et adossées à la peinture d'un quotidien déstabilisant. Le cours m'a offert un terrain idéal pour disséquer, avec les étudiants, des mécanismes narratifs voués à susciter une réaction ambivalente chez le destinataire, entre l'empathie spectatorielle et le rejet moral dont ils faisaient eux-mêmes l'expérience.

Blancanieves (Pablo Berger), objet d'une autre de mes publications, s'est encore imposé comme un corpus privilégié pour sensibiliser les étudiants de L3 LLCER aux processus de fabrication de l'image, aux dispositifs de monstration et à l'élaboration d'un discours méta-cinématographique. Ce travail sur des œuvres très contemporaines n'a évidemment pas exclu, au cours de ces années, l'étude de grands classiques de la cinématographie espagnole (Luis Buñuel ou Luis García Berlanga, par exemple), de films de genre produits durant le franquisme tardif (*¿Quién puede matar a un niño?* de Narciso Ibáñez Serrador), de la veine sociale du tournant du XXI^e siècle (*Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín, *El bola* d'Achero Mañas), ainsi que de problématiques et/ou de regards latino-américains (*También la lluvia* de Icíar Bollaín, tourné entre l'Espagne et la Bolivie ; la trilogie sur la dictature chilienne de Pablo Larraín). Ces enseignements ont été prolongés, à cette époque, par la direction d'une dizaine de mémoires de master (Recherche, MEEF) consacrés aux représentations visuelles, en peinture comme au cinéma, dans le souci de transmettre des méthodes d'analyse rigoureuse et transférables de la pédagogie à la recherche, ainsi que par l'encadrement de mémoires professionnels en Master LEA Management Interculturel, sur la responsabilité duquel je reviendrai dans le point suivant.

En d'autres termes, dès les premières années, mon expérience en tant que PRAG m'a conduite à développer une adaptabilité et une grande polyvalence pédagogique, véritables atouts pour appréhender la diversité des enseignements dont j'avais la charge. Outre les cours d'arts visuels, j'ai assuré en LLCER ceux de grammaire espagnole, lorsque la théorie grammaticale était encore dispensée sous forme de cours magistral hebdomadaire de deux heures, responsabilité qui m'avait déjà été confiée durant mes années d'ATER. J'ai également enseigné la civilisation espagnole en m'efforçant de proposer une approche diachronique et problématisée, par exemple, des polarisations idéologiques et politiques qui ont traversé le XIX^e siècle puis le premier tiers du XX^e siècle, jusqu'à leur cristallisation au moment de la Guerre civile, ou encore des origines du nationalisme basque. La coloration civilisationnelle de ma thèse et de certains de mes

articles, au-delà des études cinématographiques proprement dites, a sans nul doute facilité la manière dont je me suis appropriée l'enseignement de la civilisation, à l'heure d'aborder l'Histoire moderne ou contemporaine de l'Espagne dans le cadre des cours de Licence LLCER, et les problématiques socioculturelles des mondes hispaniques, en 3^e année de Licence LEA. Ma spécialisation espagnole m'a encore permis d'assurer les cours de littérature contemporaine de l'Espagne, pour lesquels j'ai choisi de privilégier des corpus très récents (Enrique Vila-Matas, Andrés Barba, Ricardo Menéndez Salmón...) afin de les situer dans l'actuelle conjoncture littéraire nationale, dans une perspective panoramique, tout en développant une approche microtextuelle destinée à former les étudiants à la méthodologie de l'analyse de texte. Ce balisage chronologique, ici au sein d'un enseignement, confirme mon intérêt pour l'ultra-contemporain, que je scrute dans les différentes facettes du métier : si l'exploration des œuvres canoniques d'un patrimoine littéraire et cinématographique est indispensable pour la construction d'une culture générale d'hispaniste, elle doit à mon sens se combiner à une connaissance aiguisée de la production en cours, étudiée tout autant en regard des éventuels legs qu'elle recueille que dans ses dynamiques propres. Je détecte ici un fil conducteur de mes travaux, depuis l'époque de la thèse, celle-ci embrassant des œuvres contemporaines de sa rédaction, jusqu'aux réflexions qui ont abouti à l'HDR et à l'inédit consacré au néo-noir espagnol, mouvance définie par son ancrage dans les décennies 2010-2020. L'ultra-contemporanéité constitue par là même un trait d'union entre une partie de ma recherche et de mes enseignements, liés par une veille régulière des sorties de films (et séries) et publications d'ouvrages toujours susceptibles d'actualiser ma réflexion.

Parallèlement, c'est durant ces années que j'ai développé un autre axe de mon profil académique, à savoir la traduction. J'ai assuré des cours de thème (littéraire ; grammatical) et de version (journalistique ; littéraire) en LLCER et en LEA, de traduction de spécialité en Master LEA Management Interculturel, de traduction littéraire, technique et scientifique en Master Transferts Culturels et Traduction (cours articulés sur les quatre semestres de la formation), outre des enseignements liant image et traduction – littérature graphique, littérature jeunesse, audiovisuel et sous-titrage –, dont j'ai toujours la charge à ce jour. En Master TCT m'ont aussi été confiés les cours de traduction et intelligence artificielle, à l'époque où les premiers programmes TAO (Traduction Assistée par Ordinateur) permettaient d'expérimenter quelques activités de post-édition avec les étudiants, en vue de les sensibiliser aux mutations des métiers de la traduction. Dans un climat global où l'IA se développe de manière exponentielle et gagne de plus en plus de terrain, dans tous les domaines et, de manière préjudiciable si elle n'est pas maîtrisée, dans les professions intellectuelles, il me semble aujourd'hui indispensable de me

former plus activement à ces questions, via les modules proposés dans différents centres universitaires français – c’est le cas à Limoges – et ma participation au groupe de travail engagé début 2026 avec quelques autres hispanistes de la SoFHIA, dans une visée d’utilisation raisonnée, dans nos diplômes, et de formation méthodologique et éthique des étudiants.

Enfin, j’ai dispensé – et dispense encore à l’heure actuelle – les enseignements de traduction consécutive et simultanée, ce qui a été pour moi l’occasion de me familiariser avec la technologie des laboratoires de langue et, en particulier, le programme SANAKO. Ces différentes compétences en traduction irriguent par ailleurs mon activité de recherche et de vulgarisation scientifique, dans la mesure où j’ai assuré la fonction d’interprète pour des intervenants espagnols, lors de manifestations scientifiques ou culturelles ponctuelles. À cette date, mon expérience la plus récente remonte à juin 2025 : j’ai assuré l’interprétariat bilatéral français/espagnol des séminaires, tables rondes, ateliers pédagogiques et projections-débats qui se sont tenus à Cordoue, à la Filmoteca de Andalucía, dans le cadre du *Festival de Memoria y Cine Doméstico*, que j’ai co-organisé avec Elena Calvo Polo et dont les responsables de la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine étaient invités d’honneur – j’y reviendrai dans le dernier chapitre. Durant ces années-là, j’ai aussi réalisé plusieurs traductions d’articles scientifiques ou d’entretiens avec des professionnels du cinéma, depuis l’anglais ou l’espagnol vers le français (notamment pour des ouvrages que j’ai dirigés ou codirigés), ainsi que de l’italien vers l’espagnol, dans le cadre d’un numéro de *Drassana* [16], revue du Musée Maritime de Barcelone, consacré à l’histoire moderne de la Méditerranée : un espace déjà prégnant dans mes propres recherches et que j’allais parcourir plus encore par la suite, comme ici, au prisme d’un dialogue interlinguistique.

Responsabilités administratives et tâches collectives au sein de l’Université

La période dont il est question dans ces lignes se caractérise par un investissement pédagogique mais aussi institutionnel, à la fois au sein de mon UFR et à l’échelle de l’Université de Limoges. Il me semble ici nécessaire d’évoquer en premier lieu mon engagement dans les enseignements de LANSAD et dans l’encadrement du CLES d’espagnol, certification destinée aux étudiants non spécialistes : à cet égard, je suis devenue référente et « formatrice des formateurs » de l’Université, à l’issue de la préparation que j’ai moi-même suivie en 2019, à Paris, par le biais de la Coordination Nationale du CLES. J’ai ainsi été habilitée, jusqu’en 2020, pour préparer les collègues formateurs aux épreuves écrites et orales de cette certification, et contribuer à la diffusion des référentiels du CLES et à l’harmonisation des pratiques d’évaluation, en

collaboration étroite avec le Centre de Langues de l'Université de Limoges. Par ailleurs, après avoir coordonné pendant plusieurs années, lorsque j'étais ATER, le suivi des rapports de stage d'ouverture professionnelle en 3^e année de Licence LLCER et les départs en assistantat, mon engagement s'est étendu à la vie culturelle et associative du campus de Vanteaux, où est basée la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Limoges. J'ai en effet été nommée chargée de mission par Daniel Ruff, doyen de 2016 à 2019, et, à ce titre, j'ai rejoint la direction élargie de la FLSH. Ma participation aux discussions de l'équipe, aux conseils de gestion et aux commissions pédagogiques m'a permis d'affiner ma connaissance des dynamiques à l'œuvre au cœur de la composante, de son fonctionnement interne, sur le double plan logistique et politique, ainsi que du dialogue entre les facultés et les services centraux de l'Université. En outre, sur le terrain, j'ai pris un réel plaisir à accompagner au quotidien, hors du cadre de la salle de cours, les associations et projets étudiants, de même qu'à coordonner, en partenariat avec des entités de la ville, diverses manifestations culturelles organisées dans les murs de la faculté. Les contacts pris à cette époque sont à l'origine de collaborations solides, par exemple, avec le Théâtre de l'Union (Centre Dramatique National) ou encore l'Opéra de Limoges, avec lequel je poursuis aujourd'hui des actions pédagogiques et scientifiques, resserrées autour de l'hispanisme (sorties culturelles avec les étudiants ; ballet auquel ont pu assister, en juin 2024, les congressistes de la SoFHIA³, en périphérie des contenus scientifiques et en lien thématique avec ceux-ci). Autrement dit, pendant trois ans, cette charge de mission m'a donné l'opportunité de m'ouvrir plus encore à la dimension collective de la vie universitaire, aussi bien aux enjeux de gestion de la faculté qu'à la conception de projets associatifs et culturels, en ébauchant une ouverture vers la société civile. Elle a de ce fait indéniablement renforcé ma compréhension des interactions entre enseignement, recherche et politique culturelle universitaire, tout en me permettant d'asseoir plus fermement ma place au sein de la communauté académique de mon UFR et de mon université.

C'est dans ce même souci de participer à la vie collective et d'en cerner les différentes facettes que j'ai siégé également à la Commission Recherche de l'Université, en tant que membre élu, de 2021 à 2025, et au Conseil Académique Restreint, de 2023 (à l'issue de mon recrutement en tant que MCF) à 2025 : ces fonctions m'ont permis de mieux comprendre les rouages de la vie scientifique universitaire et d'en saisir, à l'échelle plus globale des instances centrales, la diversité des enjeux, selon chaque secteur disciplinaire et au-delà des frontières de ma propre

³ Il s'agissait du spectacle *The Tree*, chorégraphié par la danseuse étatsunienne Carolyn Carlson, alors en tournée en Europe. Le thème de sa création s'inscrivait directement dans le périmètre thématique de notre congrès, consacré à la forêt dans les espaces ibériques et ibéro-américains.

faculté. Au sein de cet espace, j'ai pu porter la voix du secteur Lettres, Langues et Sciences Humaines, observer les dynamiques scientifiques des autres composantes et m'exprimer sur la mise en place de projets d'ampleur, liés aux spécificités scientifiques et territoriales de Limoges (centre actif, entre autres, pour la recherche en sciences dures autour des céramiques), autant que sur les parcours des collègues (demandes de congés pour recherche ou projet pédagogique, valorisation de leurs activités et octroi de primes, avancements de carrière...). Ce double mandat, au sein de la CR et du CAC restreint, se sont ainsi révélés professionnellement enrichissants, en ce qu'ils m'ont permis de déporter mon regard vers d'autres domaines, en resituant les enjeux de la FLSH au sein de la constellation des composantes de l'Université, et d'observer les différentes facettes d'un cheminement universitaire, hors du périmètre disciplinaire qui m'est le plus familier. Pour un enseignant-chercheur, assumer de telles fonctions me semble incontournable pour comprendre pleinement l'écosystème au sein duquel nous évoluons mais aussi pour participer à la représentativité démocratique dans les instances centrales et défendre les valeurs de la fonction publique par un engagement institutionnel qui, à mes yeux, ne doit pas se limiter pas à nos missions d'enseignement et de recherche.

S'agissant des responsabilités de formation, j'ai coordonné de 2018 à 2022 le Master LEA Management Interculturel, fondée au début des années 2000 par Anne Gabaud et Bertrand Westphal, et adossé à l'équipe de recherche EHIC. Ce diplôme, qui vise à former les étudiants aux enjeux du multiculturalisme et de l'interculturalité dans le monde professionnel – géopolitique, politique commerciale, droit social, marketing, comptabilité... – se structurait alors en trois parcours-langues : anglais-espagnol, allemand-espagnol et parcours international (anglais-français), réservé aux étudiants non francophones. Certains de ces derniers étaient issus de nos deux universités partenaires (Xi'an, en Chine, et Piatigorsk, en Russie), avec lesquelles les rapports se sont distendus depuis 2020, eu égard à la situation sanitaire puis géopolitique. Bien que les problématiques du Master relèvent d'une pédagogie propre au domaine LEA, tourné vers le monde professionnel, il n'en demeure pas moins que les questions d'interculturalité liaient assez logiquement, sur le plan thématique, cette charge administrative et pédagogique de coordination de Master avec mes inclinations scientifiques. Pour ne donner qu'un exemple, dans les cours de langue et de culture que j'ai dispensés à l'attention des anglicistes-hispanistes, j'ai souhaité travailler sur le *remake* transnational comme expression cinématographique interculturelle et interlinguistique (en me basant, entre autres, sur la partition film d'auteur/film commercial identifiée par Nancy Berthier dans une publication sur le sujet), à partir d'une confrontation du long-métrage espagnol *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) et de son adaptation étatsunienne anglophone *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2002).

Sur le plan de la coordination administrative, cette expérience de quatre ans a consolidé mes compétences de travail en équipe, puisque, dans un dialogue quotidien avec la direction du département LEA, je me devais de tenir compte, en réalité, de la logistique de quatre départements (allemand, anglais, espagnol, domaine d'application LEA) et des besoins spécifiques de différents profils de collègues – universitaires titulaires et vacataires issus du monde professionnel, notamment d'importantes entreprises locales, à l'image du groupe Legrand, qui, en raison de son caractère international, accueillait nombre de nos étudiants en stage. Cette fonction a également impliqué de participer, en 2022, à l'élaboration du dossier d'évaluation de l'HCERES, conjointement avec les responsables du Master anglais Identité et Transferts Culturels et du Master trilingue (anglais/espagnol/français) Transferts Culturels et Traduction. Un peu plus tôt, en 2021, aux côtés de mes collègues anglicistes Lucie Genay, alors directrice du Département LEA, et Simon Hierle, responsable de la Licence LEA, j'ai entrepris d'élaborer une maquette restructurant profondément le Master, dans le cadre d'un projet plus large de refonte des diplômes LEA à Limoges, en vue de la nouvelle accréditation 2022-2026. L'objectif était, d'une part, d'intégrer une dimension RSE (Responsabilité Sociétale des Entreprises) afin de mieux préparer, éthiquement et professionnellement, les étudiants aux enjeux sociaux et environnementaux du monde contemporain ; d'autre part, il s'agissait d'anticiper la fermeture du parcours allemand (certaines années, ce dernier ne comptait qu'un étudiant ou n'ouvrait pas) en proposant, avec l'appui de la direction de l'UFR, l'ouverture d'un nouveau binôme de langues, anglais-italien, choix qui nous semblait pertinent au vu des forces vives déjà présentes à la FLSH et susceptibles d'enseigner l'italien (déjà disponible, dans l'offre de formation, comme langue vivante). Le projet s'appuyait sur une réflexion nourrie que nous avons menée avec l'IA-IPR d'italien et les enseignants italianistes du bassin académique. Nous avons travaillé pendant un an et demi à l'élaboration de cette maquette, dont ont hérité nos successeurs en 2022, date de notre démission collective – motivée par un climat local délétère qui a fini par affecter le dialogue entre les différents départements.

Toujours désireuse de participer à l'effort collectif d'encadrement de nos formations, j'ai alors pris en charge la responsabilité du Master MEEF parcours espagnol, rattaché à l'INSPE de Limoges, en collaboration avec Serge Vercher Roselló, collègue du Secondaire en temps partagé, chargé plus spécifiquement du suivi des stages en établissement. Riche de mon expérience de coordination du Master LEA Management Interculturel à la FLSH, j'ai œuvré au quotidien à gérer la formation dans un esprit de collégialité avec l'équipe de l'INSPE, l'IA-IPR d'espagnol de l'académie de Limoges, le Département d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, dont une partie des collègues titulaires étaient et restent aujourd'hui mobilisés dans la formation MEEF, ainsi que

divers vacataires issus du Second Degré et d'autres universités françaises – lorsque certaines questions disciplinaires au programme imposaient ou imposent l'expertise des spécialistes. Ma mission de coresponsabilité s'est achevée en ce début d'année 2026, dans le contexte complexe de la réforme M2E, pilotée par l'INSPE et le Rectorat.

Je retiens de ces quatre années le sentiment gratifiant de voir nos étudiants s'épanouir dans la découverte de leur métier, en dépit de conditions de travail de moins en moins attractives pour les enseignants, et d'obtenir leur concours avec succès, pour la plupart d'entre eux, à l'issue d'une formation lourde mais au sein de laquelle, à Limoges du moins, grâce à un dialogue jusqu'ici constructif avec l'INSPE, les enseignements disciplinaires ont pu être préservés. En revanche, la réforme en cours, compte tenu de sa ligne directrice et de la part réduite concédée *a priori* aux matières de langue espagnole et de cultures hispaniques – pensées hors de la didactique – motive des interrogations et inquiétudes que j'ai moi-même exprimées, auprès de l'équipe limougeaude et dans d'autres espaces en France, notamment via la SoFHIA. À ce jour, je siège toujours, et ce depuis quatre ans, au Conseil d'Orientation Scientifique et Pédagogique de l'INSPE de l'académie de Limoges, afin de suivre, en ma qualité d'élue universitaire, les prochains chapitres de la mise en place de la réforme. Cet engagement continu témoigne de ma volonté de demeurer active, au fil des années, au sein de mon établissement, par mes enseignements, les fonctions et mandats occupés, mais aussi, comme s'attachera à le montrer le chapitre suivant, par la recherche que j'ai pu mener jusqu'ici, dans une logique le plus souvent collective, depuis le laboratoire EHIC.

Chapitre 3. Le façonnement d'une « identité EHIC » : espaces et imaginaires

Comprendre l'enseignante-chercheuse que je suis devenue aujourd'hui, c'est d'abord interroger l'identité que j'ai forgée au sein de l'équipe de recherche qui m'a accueillie, à l'issue de ma soutenance de thèse, et depuis laquelle je travaille aujourd'hui, à la fois ouverte aux horizons extérieurs et reconnaissante du cadre stimulant et bienveillant que n'a jamais cessé de m'offrir EHIC. Dans le prolongement naturel de mes premières années de formation et de mon expérience d'ATERat, l'implantation à Limoges s'est doublée d'une pleine intégration au laboratoire EHIC (Espaces Humains et Interactions Culturelles). Effectif à partir de 2016, ce rattachement a constitué un jalon décisif dans l'épanouissement de ma carrière de chercheuse, en complémentarité avec mon service pédagogique de PRAG. Grâce au statut de membre associé, j'ai bénéficié d'un cadre collectif stimulant pour poursuivre mes activités scientifiques après ma soutenance, ce qui s'est traduit par un accompagnement logistique, financier et humain similaire à celui accordé aux enseignants-chercheurs titulaires. Un tel appui s'est avéré fondamental durant cette étape de mon parcours.

Rejoindre EHIC revenait aussi à m'inscrire dans une tradition scientifique de poids de l'Université de Limoges – en matière de lettres et de sciences humaines – et une dynamique fructueuse pour mes propres recherches, qui pouvaient également apporter une pierre à l'édifice, depuis la perspective d'une hispaniste spécialiste d'audiovisuel. Créé au tournant des années 2000 par le Professeur Bertrand Westphal, fondateur de la géocritique, le laboratoire, qui arrive en troisième position à Limoges, en termes d'ampleur, derrière les équipes de sciences dites dures (XLIM et l'IRCER), réunit aujourd'hui plusieurs dizaines d'enseignants-chercheurs répartis sur les sites de Limoges et de Clermont-Ferrand, ainsi qu'un vaste réseau de chercheurs associés et de doctorants. Sa composition en trois axes – restructurés en 2020 – résulte d'une logique visant à fédérer les profils scientifiques, dans le secteur des lettres, des langues et des sciences humaines, tout en encourageant des projets collectifs d'envergure, à l'échelle régionale, nationale et internationale. Comparatistes, spécialistes des littératures anciennes et contemporaines, anglicistes, germanistes, hispanistes (civilisationnistes et littéraires) interagissent ainsi de manière régulière, selon le principe d'interdisciplinarité inscrit dans l'ADN du laboratoire. Cette ouverture s'est aussi traduite par des collaborations avec des chercheurs extérieurs à ces aires, comme des géographes ou des juristes, ce qui confirme l'idée que les concepts élaborés dans les études littéraires et culturelles sont transférables à d'autres domaines. Une telle philosophie scientifique a profondément résonné avec l'évolution de mes propres recherches. Déjà sensible, dans ma thèse, aux relations entre corps, espace et contexte culturel, j'ai trouvé dans EHIC un

environnement propice à l'approfondissement de ces questionnements et à leur redéploiement vers d'autres objets et aires géographiques, saisis dans un double principe de dialogue et de mouvement, en résonance avec la vocation même du laboratoire telle qu'elle est énoncée dans son nom (*espaces humains* et *interactions culturelles*). L'importance accordée à l'espace – qu'il soit référentiel ou fictionnel, reconfiguré ou imaginaire, vécu ou symbolique – a accompagné le déplacement progressif de mes travaux vers des problématiques spatiales plus larges, sans rupture avec mes ancrages initiaux, dans la ligne, notamment, de mes réflexions sur les spatialités filmiques. Le laboratoire m'a par conséquent offert un cadre dans lequel la cohérence n'a jamais exclu la bifurcation ou l'élargissement mais, au contraire, les a légitimés.

Co-organisation de projets collectifs et publications aux PULIM

Dans un tel environnement, la stabilité institutionnelle rendue possible par ma titularisation en tant que PRAG docteur a constitué, d'une façon peut-être un peu paradoxale, le fondement de ma mobilité scientifique : elle m'a permis de penser mes objets de recherche dans la durée, tout en favorisant une circulation maîtrisée entre les méthodes, les concepts, les terrains. Depuis cet écosystème, j'ai pu consolider mes réseaux locaux, m'inscrire dans des collaborations interuniversitaires, y compris hors du cadre de l'hispanisme, et développer une ouverture progressive vers des partenariats internationaux. C'est avec gratitude que je voudrais ici évoquer Bertrand Westphal, premier directeur du laboratoire (2000-2020) et co-fondateur du Master LEA Management Interculturel (scientifiquement adossé à l'équipe), dont je prendrais la responsabilité en 2018, ainsi que son successeur Till Kuhnle. J'ai eu l'occasion de collaborer avec ces deux Professeurs de littérature comparée à plusieurs reprises, notamment au sein de l'ancien axe 2, centré sur les questions de spatialités. Leur confiance et leur soutien ont joué un rôle crucial dans mon affiliation à l'équipe et dans le façonnement d'une identité scientifique « EHIC » : ils ont accueilli mes travaux avec d'autant plus d'enthousiasme que les études cinématographiques et audiovisuelles étaient peu représentées dans les recherches du laboratoire. Dans le même temps, ils m'ont incitée à oser franchir les frontières de l'hispanisme – cet *ethos* du dépassement des limites n'était-il pas, d'ailleurs, celui des réalisateurs sur lesquels j'avais travaillé eux-mêmes ? – pour déporter mes questionnements vers d'autres corpus et espaces culturels.

Dans ce contexte s'inscrit ainsi, quelques mois après ma soutenance, la co-organisation des journées d'étude « Variations sur l'outrance », dont les deux volets se sont tenus en avril 2016, puis en janvier 2017, avec Rocío González Naranjo, docteur en littérature comparée rattachée à EHIC, autrice d'une thèse en littérature espagnole dirigée par Bertrand Westphal. Parrainées

par Till Kuhnle, ces rencontres ont marqué un tournant pour mon insertion dans la vie scientifique du laboratoire : parallèlement aux publications évoquées précédemment, elles ont été l'occasion de prolonger directement les axes développés dans ma thèse et, simultanément, de les ouvrir à d'autres champs disciplinaires et aires culturelles, par le truchement d'approches transmédiatiques et transnationales du concept que j'avais théorisé. Il s'agissait, à ce stade de mon cheminement, de déplacer mes premières recherches hors de leur cadre strictement doctoral et d'effectuer un glissement depuis ma posture individuelle de jeune chercheuse vers une réflexion collective, ancrée dans le laboratoire et fondée sur un décroisement épistémologique. Cette expérience a sans aucun doute joué pour moi un rôle de catalyseur, en ce qu'elle a été le point de départ d'un dialogue continu avec certains membres du laboratoire : elle m'a donné la possibilité de trouver une place à part entière au sein de l'équipe en motivant des collaborations qui se sont poursuivies au fil des années, jusqu'à aujourd'hui.

Certaines d'entre elles peuvent, de prime abord, paraître éloignées de mes objets de recherche initiaux, axés sur le cinéma espagnol. Elles s'inscrivent pourtant pleinement dans la logique d'ouverture et d'interaction qui caractérise le laboratoire, et, en ce sens, ont constitué pour moi un levier décisif d'élargissement intellectuel et méthodologique. De ce développement d'initiatives collectives témoigne la co-organisation, en 2019, du colloque international « Contre-cartographies dans les Amériques. XVI^e-XXI^e siècles », aux côtés de quatre MCF, Philippe Colin, Luis Fé Cantó, Lucie Genay et Saïd Ouaked – hispanistes pour les deux premiers, anglicistes américanistes pour les deux autres. À l'initiative de Lucie Genay, ces collègues m'ont invitée à rejoindre le comité organisateur afin d'apporter à leurs approches civilisationnelles – géographiques, historiques, géographiques, politistes ou décoloniales – un regard attentif aux arts et aux lettres, dans le cadre d'une réflexion plurielle centrée sur les Amériques et mobilisant un concept issu de la cartographie radicale. J'ai répondu à cette sollicitation et me suis engagée dans le projet, par souci de participer activement à la vie scientifique du laboratoire et de collaborer avec d'autres collègues de langues rattachés à la même équipe. Malgré une spécialisation culturelle située du côté de l'Espagne et du sud de l'Europe, il s'avère que j'étais accoutumée à travailler, notamment par le biais de certains de mes cours de Licence et de Master, sur des corpus relevant à la fois de la littérature et des cultures visuelles, et parfois ouverts vers l'Amérique latine (que j'abordais dans mes enseignements d'Histoire de la peinture hispanique ou dans la préparation aux épreuves écrites et orales du CAPES). Il me semblait donc possible et pertinent de mettre ces compétences analytiques au service de l'étude des enjeux contre-cartographiques par l'observation comparée de dispositifs symboliques, esthétiques et narratifs

qui renvoyaient tous, en fin de compte, à la question cruciale de la représentation, laquelle sous-tend inmanquablement la réflexion d'un chercheur en arts visuels.

Le succès scientifique et humain de cette expérience a naturellement débouché sur un approfondissement de la collaboration, en particulier avec Lucie Genay. Ensemble, nous avons coordonné un second volet intitulé « Contre-cartographier le monde », qui s'est tenu en février 2020, juste avant la crise sanitaire de la Covid-19. L'objectif était alors d'élargir la focale au-delà des territoires américains et de proposer une réflexion plus globale sur le concept de contre-cartographie, envisagé à la fois dans sa dimension politique – suivant l'acception littérale forgée par la géographie critique – et dans ses déclinaisons métaphoriques à travers la production artistique et littéraire internationale. Cette ouverture a permis de rassembler des spécialistes de sciences humaines, d'arts et de langues (parmi lesquels figuraient, outre Bertrand Westphal, des invités de renom comme les géographes Jean-Marc Besse et Franco Farinelli), et de structurer leurs contributions autour de questionnements communs, appliqués à des aires géographiques et culturelles distinctes. À partir des fondements théoriques formulés lors du volet de 2019 à l'intérieur du périmètre américain, la réflexion collective a pu être étoffée par l'exploration des divers enjeux qui traversent les dynamiques contre-cartographiques, selon les contextes historiques, sociaux et culturels dans lesquels elles émergent, ainsi que sur les impulsions qui président à leur élaboration, envisagées cette fois à l'échelle mondiale. Une attention particulière a été portée aux savoirs mobilisés par ces pratiques alternatives de représentation de l'espace et à leur capacité à remettre en cause, voire à déjouer les représentations hégémoniques. C'est donc en toute logique que la contre-cartographie a mobilisé l'appareil théorique décolonial, l'étude des militantismes (écologistes, féministes...) et logiques anti-impérialistes. Elle a aussi motivé des questionnements géopolitiques, eux-mêmes associés à des redéfinitions de géographies culturelles ou linguistiques, dont les détournements artistiques et numériques de cartes offrent quelques exemples.

Sorte d'anticipation de notre travail conjoint ultérieur de direction du département et des formations LEA, la complémentarité de nos profils – Lucie Genay étant civilisationniste, spécialiste de l'histoire des États-Unis, et moi, en ma qualité de chercheuse en cinéma espagnol, tournée vers l'étude de la médiatisation par les langages visuels – s'est révélée être un véritable atout dans la conduite de ces projets. Elle nous a permis d'articuler avec souplesse des approches relevant de l'histoire, de la géographie, des sciences politiques, des études culturelles et des analyses esthétiques. De cette collaboration a résulté la mise en forme d'un ouvrage collectif recueillant les contributions des deux événements « contre-cartographiques » de 2019 et 2020, que Lucie Genay et moi-même avons coordonné et publié aux Presses Universitaires de

Limoges, dans la collection « Espaces humains ». Le volume *Contre-cartographier le monde* (2021) [17] constitue ainsi l'aboutissement naturel de ces deux années de travail partagé et marque une étape importante dans mon parcours, en tant qu'il a participé à asseoir plus solidement ma place au sein du laboratoire, de l'ancien axe 2 et de son réseau scientifique interne.

Cette première collaboration avec les Presses Universitaires de Limoges, entité clé de l'environnement éditorial universitaire local, s'est également avérée décisive pour la suite de ma production scientifique. Forte d'une telle expérience, j'ai renouvelé l'exercice en 2023 en dirigeant seule un volume intitulé *Cinémas méditerranéens : d'une péninsule à l'autre*, publié dans la même collection. Les projets menés autour de la contre-cartographie m'avaient conféré l'assurance nécessaire pour m'autoriser à porter, à mon tour, une proposition scientifique basée sur des transferts disciplinaires et interactions géographiques : j'entendais m'aventurer au-delà des frontières de l'hispanisme et regarder aussi du côté de la cinématographie italienne, tout en conservant l'Espagne, mon aire et territoire de recherche fondamental, comme l'un des pôles cruciaux de la réflexion. Dans ce prolongement s'est alors progressivement épanouie ma réflexion inter-péninsulaire sur l'espace méditerranéen sud-européen, considéré à travers le prisme du cinéma.

Circulations, passages : le tropisme méditerranéen

L'évolution de mes recherches à partir de la fin des années 2010 procède d'un changement d'échelle raisonné, rendu possible par les passerelles identifiées, dès l'époque de ma thèse, entre deux patrimoines cinématographiques qui m'étaient familiers, d'un double point de vue spectatorial et scientifique. Face au constat de certains transferts et interactions culturels, je considérais pertinente l'étude des connexions entre cinémas espagnol et italien, abordées dans une dynamique qui remontait aux années 1950, traversait les décennies suivantes pour parvenir jusqu'à l'époque très contemporaine. Encouragée par la philosophie de transversalité du laboratoire EHIC, j'ai entrepris de formaliser cette intuition sous la forme d'un cycle de séminaires de recherche intitulé « Cinémas méditerranéens Espagne-Italie : d'une péninsule à l'autre », pensé dès l'origine comme un programme triennal, articulé autour d'interventions semestrialisées. L'ambition de cette manifestation était de se concentrer sur deux cinématographies du sud de l'Europe, l'Espagne et l'Italie, à la charge historique et à la solidité industrielle en partie comparables, tout en tenant compte de la diversité de leurs contextes politiques et socioculturels. Cette double visée locale et transnationale constituait précisément l'un des points de départ du séminaire : il s'agissait de penser ces deux productions à partir de

leurs spécificités propres et, simultanément, d'examiner leurs zones de contact et influences réciproques. Une approche panoramique de ces patrimoines offre en effet de nombreux exemples des va-et-vient créatifs entre les deux péninsules, que je me suis attachée à parcourir, au moment de créer et de préparer le séminaire. Ces trajectoires croisées montrent combien les échanges entre les deux cinématographies relèvent à la fois de logiques esthétiques, politiques et industrielles, inscrites dans une histoire européenne contemporaine marquée par les régimes autoritaires, les coproductions et les porosités créatives.

Le séminaire se proposait ainsi de sonder ces dynamiques dans une perspective dialogique, tenant compte aussi bien des conditions de production que des formes filmiques. Conçu comme un espace de discussion, il avait pour but de réunir des chercheurs travaillant sur l'Espagne et/ou l'Italie, issus de disciplines et de traditions méthodologiques diverses, afin de croiser les approches industrielles, historiques, politiques, sémiologiques et narratologiques. Il ne consistait pas à postuler l'existence d'une identité cinématographique méditerranéenne homogène mais, dans le sillage des apports civilisationnels de Fernand Braudel et, ultérieurement, de l'essayiste Predrag Matvejević, de Bertrand Westphal – d'un point de vue géocritique – ou, pour ce qui relève plus strictement de la production cinématographique, de Pierre Pitiot, de Mohamed Bensalah ou de Raphaël Millet, à interroger les modalités de sa construction, de sa représentation et de sa remise en question, à travers les discours critiques qui peuvent sous-tendre certains films. Les premières séances ont permis de poser les jalons de la réflexion et d'activer ou de réactiver un réseau de collègues avec lesquels j'avais déjà travaillé ou dont les contributions entraient en résonance avec ce sujet. Significativement, la participation de Bertrand Westphal et de Till Kuhnle, tous deux comparatistes, a contribué à inscrire d'emblée le séminaire dans une réflexion élargie sur les espaces culturels : le premier en proposant une lecture à l'échelle pan-méditerranéenne, le second en s'intéressant de près à des exemples de dynamiques intermédiatiques et inter-péninsulaires. S'agissant des hispanistes spécialistes de cinéma, l'implication de Pascale Thibaut et de Jean-Paul Aubert a également permis de transformer des liens de parrainage hérités de l'époque doctorale en collaborations scientifiques à part entière, traçant une continuité que ce travail d'introspection scientifique, depuis la thèse jusqu'à l'HDR, rend encore plus lisible.

La période de la crise sanitaire, sur laquelle je reviendrai mais que j'anticipe ici quelque peu, n'a pas interrompu cet élan. Le recours à des formats hybrides a permis la poursuite des séminaires et favorisé l'élargissement de mon réseau scientifique en donnant la possibilité à un public plus large, en France et à l'étranger, d'assister, à distance, aux séances. C'est dans ce cadre que se sont noués des échanges fructueux avec d'autres membres du laboratoire EHIC,

notamment Natacha Levet, ainsi qu'avec des collègues d'autres unités de recherche de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, comme l'historien Fabien Archambault. Le séminaire a également constitué un lieu d'accueil pour de jeunes chercheurs espagnols, à l'image d'Elena Blázquez, que Jacques Terrasa m'avait invitée à solliciter, en même temps qu'il s'est nourri du dialogue avec des spécialistes confirmés d'études cinématographiques, tels qu'Arnaud Duprat de Montero, hispaniste également versé dans d'autres traditions cinématographiques, notamment italienne.

La richesse de ces discussions a mené, dans la continuité, à la publication de l'ouvrage collectif évoqué plus haut, *Cinemas méditerranéens : d'une péninsule à l'autre* (2023), qui trouvait ainsi sa place dans la collection « Espaces humains » des PULIM [18]. Ce volume propose un parcours hispano-italien structuré en deux temps complémentaires. Une première partie privilégie des analyses centrées sur l'une ou l'autre des cinématographies, conçues comme des escales permettant d'en saisir les singularités nationales, esthétiques et historiques. La seconde adopte une perspective comparée, fondée sur des principes d'aller-retour, afin de mettre en évidence les échos, les convergences et les transferts qui s'opèrent entre les deux traditions. Sans éluder les débats critiques autour de la pertinence du concept de « méditerranéité » dans les études filmiques, l'ouvrage part du constat qu'un espace maritime partagé, malgré son hétérogénéité culturelle et politique, a généré depuis l'Antiquité des imaginaires communs, nourris par l'histoire, la mythologie et les arts visuels. La Méditerranée y est envisagée comme un espace de mouvement, au sens établi par Fernand Braudel, traversé de circulations et de conflits, creuset de récits fondateurs. Le cinéma, en tant qu'écriture du mouvement, s'inscrit de manière privilégiée dans cette dynamique : il puise dans un fonds iconographique ancien – mythes du voyage, motifs du regard, traditions picturales – qu'il reconfigure à l'aune des préoccupations contemporaines.

Le choix de se concentrer sur l'Espagne et l'Italie répond à la nature péninsulaire de ces deux pays, liés par un même terreau culturel (latin et catholique). L'ouvrage s'efforce de proposer des comparaisons et rapprochements, dans le but de repérer les formes d'une cohérence possible, tout en tenant compte de l'idiosyncrasie de chaque cinéma et en évitant les assimilations réductrices. Les contributions mettent ainsi en lumière, pour ne citer que ces quelques entrées, les traitements de la réalité sociale (néoréalisme italien et réalisme espagnol), par le drame ou la veine comique, le grotesque, l'exubérance actorale ou encore l'héritage mythologique dans la construction de poétiques filmiques. J'ai moi-même développé une analyse centrée sur le cinéma noir italien récent dans l'article « Le bon, la brute... : *Dogman* (Matteo Garrone, 2018) » [19] : à l'heure où je commençais à compiler des références bibliographiques sur les récits criminels en

vue de futurs projets de recherche, j'avais à cœur de me centrer sur l'écriture cinématographique d'un metteur en scène emblématique du renouveau cinématographique amorcé en Italie au tournant du XXI^e siècle. Je me suis ainsi attachée à explorer, dans un long-métrage qui venait de sortir sur les écrans, les ressorts de construction d'un espace périurbain désolé du bord de la Méditerranée, sur le littoral romain, où s'affrontent deux figures antithétiques dans une variation sur la lutte de David contre Goliath : avec *Dogman*, Matteo Garrone livre un film noir *sui generis*, sorte de métaphore des tensions qui travaillent l'Italie contemporaine. La dissection de ses mécanismes de mise en scène et en récit, parce qu'elle impliquait d'examiner le régime visuel outrancier, nourri d'influences cinématographiques autochtones et inspiré de l'iconographie la plus macabre du Carnaval, matérialisait alors la transférabilité des concepts qui m'étaient déjà familiers à un nouveau terrain d'étude. Cet article était pour moi l'occasion d'ébaucher une recherche nouvelle, en lien avec l'actualité cinématographique transalpine, et déjà orientée vers une approche contextuelle des genres criminels, dont, par la suite, le cas espagnol m'inciterait plus encore à examiner la fonction de sismographe sociétal.

Par conséquent, le travail de préparation, à la fois en tant que coordinatrice et autrice, de l'ouvrage *Cinéma méditerranéens : d'une péninsule à l'autre* marque une inflexion comparatiste et transnationale dans ma trajectoire scientifique, menée depuis un laboratoire qui a été pour moi lieu de maturation intellectuelle, de mise en réseau et de projection. Il m'a permis d'assumer pleinement ma double sensibilité hispanique et italianophile sans renoncer pour autant à mes ancrages fondamentaux dans l'étude du cinéma espagnol. En changeant d'échelle sans modifier mon cap, j'ai pu redéfinir mes recherches dans un espace élargi et interroger la mobilité des formes, des récits, mais aussi celle des créateurs et des acteurs, entre les pays, entre les genres. Cette variation scalaire, propice au développement d'une pensée en étoilement, s'est aussi manifestée, sur un autre plan de la recherche, par la complémentarité des dimensions régionale et internationale qu'ont pu revêtir certaines de mes activités, eu égard à leur ancrage institutionnel et à leur teneur pluri-/transdisciplinaire.

Régional et international : une démarche en rhizome

Je souhaiterais ici m'attarder sur un projet régional qui a profondément enrichi mon appréhension de la recherche en m'amenant à travailler simultanément, et toujours collectivement, dans une double visée locale et internationale. En 2019, Bertrand Westphal m'a proposé de m'associer, en tant que co-porteuse pour l'Université de Limoges, à un projet financé par la région Nouvelle-Aquitaine, mené en partenariat avec plusieurs collègues géographes et

spécialistes d'études cinématographiques de l'Université Bordeaux Montaigne, en particulier Pierre Beylot et Camille Gendrault. Intitulé « VisionNAges », ce programme interuniversitaire, initialement triennal (puis prolongé pour cause de pandémie de Covid-19), se donnait pour objectif l'étude des fictions cinématographiques tournées sur le territoire néo-aquitain, que les collègues bordelais se sont attelés à recenser dans une base de données. Il s'agissait d'articuler l'exploration scientifique de ce vaste corpus à l'organisation de manifestations dans nos établissements respectifs et à la publication d'ouvrages collectifs.

Si le projet prenait appui sur un ancrage territorial affirmé, il ne se limitait nullement à une approche descriptive ou patrimoniale. Bertrand Westphal m'a sollicitée, en ma qualité de spécialiste du cinéma espagnol au sein d'EHIC, pour examiner le versant ibérique des fictions tournées en région et les circulations transfrontalières entre France et Espagne : le territoire était-il choisi par les équipes de production pour lui-même ou bien pour sa capacité à convoquer un ailleurs et à recréer des lieux exogènes ? Notre propos, en écho aux travaux initiés par les collègues bordelais, était d'inscrire la réflexion dans une perspective comparatiste, chère au laboratoire EHIC, et d'interroger la Nouvelle-Aquitaine en tant qu'espace de passage, de refuge et de projection imaginaire. Ces questionnements ont abouti, en novembre 2021, à l'organisation à Limoges des journées d'étude « Territoire et refuge », dont la tenue avait été différée en raison de la crise sanitaire. Nous entendions y mettre en lumière les représentations fictionnelles et documentaires de l'ex-Limousin, terre d'élection pour un certain nombre de réalisateurs français et étrangers, eu égard à ses connotations premières d'« écrin de verdure » (l'expression est empruntée à Camille Gendrault) et de *locus amoenus* – que, pourtant, certaines représentations filmiques distordent et renversent –, afin de rappeler la singularité de cet espace au sein de la Nouvelle-Aquitaine.

Au-delà de leur contenu, ces journées ont marqué un moment important de reprise des activités scientifiques en présentiel après les mois d'interruption imposés par la crise de Covid-19. De surcroît, elles se sont révélées particulièrement favorables à la réactivation de liens anciens et à la naissance de collaborations nouvelles. Ainsi, Jesús Alonso Carballés, Professeur à l'Université Bordeaux Montaigne, qui fut mon enseignant de civilisation espagnole à Limoges, et Maitane Ostolaza Esnal, Professeure à l'Université de Perpignan, tous deux spécialistes du Pays basque, ont proposé une étude consacrée à l'exil des enfants basques pendant la Guerre civile espagnole, abordé depuis un double point de vue historique et audiovisuel. La présence du documentariste Abel Moreno Pradas a constitué un autre temps fort : son long-métrage *Fugir de l'oblit* (2016), tourné en Nouvelle-Aquitaine, et notamment dans le village martyr d'Oradour-sur-Glane, retrace le parcours accidenté d'un réfugié catalan ayant transité par Argelès-sur-Mer,

Oradour, Dachau et Bordeaux, à l'issue du conflit espagnol puis durant la Seconde Guerre mondiale. Le film, traversé par les questions mémorielles individuelles et collectives, offrait un exemple particulièrement éclairant de circulations transfrontalières, dans la création cinématographique contemporaine, et de la réversibilité du motif du refuge. Loin de se limiter au cadre ponctuel de ces journées d'étude, la rencontre avec Abel Moreno Pradas a inauguré une relation collaborative qui s'est prolongée au cours des années suivantes. Nous avons réitéré l'expérience dans le cadre du *Festival de Memoria y Cine Doméstico*, que j'ai co-organisé à Cordoue en juin 2025. Actuellement, nous préparons la présentation de son dernier film en date, *EDGE*, documentaire sur la danse qu'il vient d'achever : l'événement, prévu pour 2027, devrait être accompagné d'une performance des danseurs à l'Opéra de Limoges, structure avec laquelle, pour rappel, je collabore ponctuellement depuis l'époque où j'avais en charge l'animation culturelle du campus de la FLSH.

Une autre rencontre déterminante a été celle de Peter Dourountzis, auteur français d'un premier long-métrage sélectionné au Festival de Cannes en 2020, *Vaurien* (2019), intégralement tourné à Limoges. À l'issue de la conférence de clôture des journées d'étude que j'ai consacrée à ce film, en la présence du cinéaste, nous avons proposé une projection au cinéma d'art et essai local, Le Lido, suivie d'un échange avec le public : je renouvellerais cette expérience deux ans plus tard à Chambéry, sur invitation de Myriam Roche, collègue hispaniste elle aussi versée dans les récits criminels. Il s'avère justement que l'inscription générique de *Vaurien*, entre film noir et thriller, faisait également écho à l'orientation que prenaient alors mes recherches vers le polar et ses déclinaisons. Ce corpus m'amenait à réfléchir sur les formes narratives criminelles tout en déplaçant mon attention vers un objet d'étude extra-hispanique et extra-méditerranéen.

Les échanges avec ces réalisateurs ont ainsi renforcé ma conviction que l'analyse du cinéma contemporain gagne à se nourrir d'un contact direct avec celles et ceux qui le fabriquent, dimension qui, depuis cette expérience, irrigue plus ouvertement mon approche de la recherche. Les entretiens menés à cette occasion ont alimenté plusieurs de mes travaux ultérieurs, qu'il s'agisse du volume collectif *Imaginaires cinématographiques de la peau* (évoqué dans le chapitre suivant), du second tome des publications issues de « VisionNAges » – auquel j'ai contribué, notamment, par la transcription d'un entretien que m'a accordé le metteur en scène espagnol Rodrigo Sorogoyen – ou encore d'un projet avorté de remaniement de ma thèse, pour lequel j'avais conversé avec Santiago Segura. De ce vaste chantier, prolongé jusqu'à 2024 et malgré les interruptions liées à la pandémie, ont découlé deux publications qui en conservent la trace écrite, parues aux Presses Universitaires de Bordeaux, dans la collection « Cinéma(s) » : j'ai codirigé avec Pierre Beylot le premier tome, *La Nouvelle-Aquitaine à l'écran. Territoires et imaginaires*

fictionnels (2024) [20] ; dans ce volume figurent deux chapitres [21] que j'ai consacrés, pour l'un, à une analyse des stratégies de fictionnalisation de la ville de Limoges comme espace criminogène dans *Vaurien*, et, pour l'autre, à un dialogue avec Peter Dourountzis autour de la fabrication du thriller. En tant qu'autrice, j'ai ensuite contribué au second tome, *Tropismes et circulations* (coordonné par Pierre Beylot, Béatrice Collignon et Camille Gendrault, et publié en 2025 aux PUB) par la rédaction de deux chapitres [22] autour du drame de Rodrigo Sorogoyen, *Madre* (2019), en parallèle des recherches individuelles que j'avais engagées sur les fictions criminelles écrites et tournées par le cinéaste, l'un des auteurs clés de mes travaux d'HDR. Ce film, qui marque une parenthèse générique à ce point du parcours de Sorogoyen, présente la particularité d'avoir été tourné majoritairement sur le littoral atlantique, en Nouvelle-Aquitaine ; il se retrouvait donc à double titre au premier plan de ma réflexion, individuelle (les récits du crime) et collective (dans le cadre projet « VisionNAges »). Outre l'entretien que m'a concédé Rodrigo Sorogoyen (que j'ai traduit de l'espagnol au français et reproduit dans l'ouvrage), j'ai alors mené, conjointement avec la géographe Isabelle Sacareau, membre du laboratoire Passages de l'Université Bordeaux Montaigne, une étude des régimes de spatialité façonnés par le cinéaste dans son film, au croisement de l'analyse sémio-narratologique, de l'examen des réalités paysagères et saisonnières des Landes – où la diégèse se situe essentiellement – et des mobilités transfrontalières qui structurent le récit.

Par ailleurs, en plus de ce concours interdisciplinaire et interuniversitaire, le projet « VisionNAges » a scellé une collaboration durable avec les membres de l'équipe de la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine : basée à Limoges et non à Bordeaux, celle-ci contribue à un certain équilibre des points névralgiques culturels sur le territoire régional. Elle mène un travail considérable de collecte, de numérisation et de valorisation des archives filmiques – notamment les films amateurs et films de famille –, tout en recensant les tournages réalisés en région. Depuis 2021, nos échanges se sont intensifiés, sur un plan à la fois professionnel et personnel. J'ai pris part à plusieurs de leurs activités, notamment lors du 41^e congrès de la SoFHIA, consacré à la forêt dans les espaces ibériques et ibéro-américains, manifestation que j'ai co-organisée avec les hispanistes de Limoges en juin 2024 – j'en reparlerai dans le chapitre 6 –, et durant laquelle a été présentée en exclusivité l'œuvre *Amazonas, o maior rio do mundo* (Silvino Santos, 1918). Une copie de ce film, premier long-métrage documentaire brésilien, disparu en 1930, a été retrouvée en 2023, par le biais des contacts établis par la CDNA avec les Archives nationales du film de Tchéquie, dont l'équipe a facilité la prise de contact avec la Cinémathèque brésilienne de São Paulo. Sur un plan extra-académique, je participe également à

la vie associative de la Cinémathèque en tant que bénévole, depuis deux ans, pour la tenue de son jeune festival. En outre, toujours dans le souci de participer à diffuser, auprès du grand public, via les canaux associatifs, le fruit de la recherche universitaire, j'animerai en avril 2026 une soirée consacrée à *El Diputado* d'Eloy de la Iglesia, à nouveau au Lido, en partenariat avec la CDNA et l'association Ciné-Bambule, attachée à la promotion de films étrangers à contenu social et/ou politique relativement peu connus des audiences françaises. Ce mouvement vers la société civile et les structures culturelles a aussi été forgé par l'expérience collaborative avec les collègues de l'Université Bordeaux Montaigne, en charge, pour certains, de la coordination du festival Géocinéma, qui se tient une fois par an au Cinéma Utopia, à Bordeaux : en 2023, dans le cadre de « VisionNAges », m'a été confiée la présentation du drame *Madre*, de Rodrigo Sorogoyen, objet de l'article cosigné avec Isabelle Sacareau, évoqué plus haut. Cette manifestation, qui réunissait des spectateurs aux profils divers et désireux d'échanger avec des spécialistes, dans l'immédiateté de la projection, n'a fait que confirmer à mes yeux la pertinence d'instaurer un dialogue hors des murs de l'université, sur la base de partenariats culturels solides, avec des destinataires non nécessairement issus du milieu académique mais avide d'échanges autour de la production culturelle contemporaine.

Quoiqu'il m'ait conduite à anticiper la période postérieure à la crise sanitaire, axe du point suivant, ce détour par le projet « VisionNAges » s'est avéré nécessaire pour montrer comment, à la veille de la nouvelle décennie, il a favorisé, dans mon parcours, un maillage progressif de collaborations pérennes, à l'échelle du territoire régional et au-delà de ses frontières. Il m'a fait apparaître plus clairement la fécondité d'une recherche soucieuse de jouer de ses inscriptions locales, tout en lui conférant une dimension internationale, liée à l'origine même de la plupart de mes objets d'étude, et interdisciplinaire, dans la ligne que j'ai développée au sein d'EHIC. Par un étoilement des pistes de réflexion et des interactions qui se sont instaurées avec d'autres chercheurs, des cinéastes, des entités culturelles, je me suis déplacée depuis un point d'ancrage territorial ouvrant vers d'autres espaces, au-delà des frontières géographiques et épistémologiques, d'autres collaborations et, par là même, de nouvelles appétences scientifiques, accrues par le confinement de 2020.

Chapitre 4. Un point de bascule : le confinement ou le mouvement intellectuel depuis l'immobilité

Consacrer ici un développement aux effets de la pandémie de Covid-19, ponctuellement évoquée en amont, pourrait sembler relever d'une facilité rédactionnelle et d'un simple repère chronologique dans la reconstruction *a posteriori* de mon parcours. Pourtant, avec le recul de six années, il m'apparaît que les événements de 2020 ont marqué un point de basculement significatif dans ma manière de conduire mes enseignements, mes recherches et de concevoir leur inscription dans le monde académique et culturel. En effet, la pandémie a inmanquablement entraîné une reconfiguration brutale de nos espaces et de nos temporalités de travail. Les universités ont fermé leurs portes le 16 mars, les manifestations scientifiques ont été reportées ou annulées – à l'image des actions prévues dans le cadre du programme « VisionNAges », que je mentionnais plus haut –, les déplacements interrompus, ce qui a supposé, pour un temps du moins, un appauvrissement des réseaux humains, privés de la dimension incarnée qui préside à toute relation pédagogique ou scientifique. Le jour où a été officialisée la fermeture des établissements du Supérieur en France, je rentrais moi-même *in extremis* d'un séjour Erasmus Teaching à l'Università degli Studi Gabriele d'Annunzio Chieti-Pescara, en Italie, où le confinement venait d'être décrété. Au tournant du printemps 2020, nos enseignements se sont ainsi vus profondément transformés : comme nombre de mes collègues, en quelques semaines, je me suis efforcée de m'approprier des outils de travail à distance – plateformes pédagogiques, classes virtuelles, partage de ressources avec les groupes étudiants via certains réseaux sociaux – afin d'assurer tant bien que mal une continuité pédagogique. Cette période a donné lieu à un apprentissage accéléré des dispositifs numériques (Moodle, BigBlueButton), des expérimentations de formats (enregistrements avec supports visuels incrustés, tentatives de podcasts), puis, lorsque les universités ont rouvert partiellement, le recours à l'hybride. Elle a également mis en lumière les disparités matérielles et sociales auxquelles nos étudiants étaient confrontés, nous contraignant à adapter nos exigences et nos méthodes d'évaluation.

En outre, le confinement s'est accompagné d'un bouleversement des rythmes domestiques et professionnels quotidiens. À mon retour d'Italie, l'arrêt soudain des déplacements et l'incertitude quant à la reprise des activités a engendré, par les modalités mêmes du confinement, l'interruption de tout mouvement, au sens le plus littéral du terme. Les premières semaines ont alors été marquées par un sentiment d'indétermination doublé d'une crainte de l'immobilité intellectuelle : comment maintenir une dynamique scientifique et humaine lorsque toute projection à moyen terme semblait compromise ? C'est dans ce contexte que j'ai entrepris de

reprendre le manuscrit de ma thèse afin d'en préparer une version remaniée et publiable, chantier que j'avais différé pendant cinq ans, malgré les encouragements du jury reçus lors de la soutenance. Dans une volonté de conjurer, en quelque sorte, la paralysation imposée par la situation, je me suis engagée dans un travail de condensation, de mise à jour et de réécriture de plusieurs chapitres. Toutefois, ce projet s'est rapidement heurté à une forme de lassitude à l'égard d'un objet que j'avais longuement manipulé et dont j'avais le sentiment d'avoir épuisé les principales lignes d'analyse. De plus, l'investissement requis par la mise en place des enseignements à distance réduisait d'autant le temps disponible pour une réélaboration approfondie. Avec le recul, je mesure ce que ce renoncement a laissé en suspens : il m'aurait sans doute été possible d'inscrire ma réflexion sur les écritures cinématographiques de l'outrance dans une perspective d'élargissement plus affirmé, en cohérence avec l'élan de décroisement qui imprégnait ma démarche scientifique depuis que j'avais rejoint EHIC. Une telle relecture m'aurait sans doute permis de nuancer quelques accents essentialisants autour de l'« espagnolité », perceptibles dans la version initiale de mon travail. Demeure en creux une tension non résolue, qui procède en partie des réponses – à mes yeux incomplètes – apportées le jour de ma soutenance aux remarques formulées à ce sujet par Jean-Paul Aubert : il m'avait interrogée sur la possibilité de confronter les spécificités du cas espagnol aux univers créatifs de réalisateurs de l'outrance internationaux, comme David Cronenberg, Catherine Breillat, Shin'ya Tsukamoto ou, pourrais-je ajouter aujourd'hui, Bong Joon-ho ou Park Chan-wook, parmi bien d'autres. De cette insatisfaction en arrière-plan a découlé sans doute l'exigence ultérieure de l'ouverture vers d'autres horizons géographiques et culturels, dont les pages précédentes ont déjà rendu compte et qui a indéniablement structuré ma démarche académique.

À fleur de peau

Ce projet de remaniement de la thèse a rapidement cédé la place à une autre initiative, qui répondait plus profondément à mon besoin de renouvellement, à savoir la préparation d'un volume collectif consacré aux imaginaires de la peau dans le cinéma international. Un tel sujet me permettait de prolonger le mouvement centrifuge déjà ébauché, au-delà des limites de l'hispanisme, tout en resserrant la focale autour d'un motif qui me semblait constituer un relatif angle mort des études universitaires sur le corps au cinéma. L'origine de ce chantier est double : il est né, d'une part, de l'expérience intime d'un eczéma persistant, qui m'a amenée à ce moment-là, d'abord de façon intuitive, à m'interroger sur la sémiologie de l'épiderme, en ce que celui-ci fait interface, ou écran, entre notre psyché et l'environnement extérieur ; d'autre part, j'ai été

marquée par la lecture concomitante du recueil de nouvelles *La piel* (2020), de Sergio del Molino, où l'auteur espagnol fictionne les trajectoires de figures historiques ou médiatiques aux prises avec diverses affections dermatologiques. J'ai alors entrepris de contacter l'écrivain, qui, par la suite, accepterait généreusement de rédiger le prologue de mon ouvrage en gestation. Ce dernier s'échafaudait autour d'une thématique symptomatique de mon propre état d'esprit, durant cette période, et des évolutions d'une recherche qui s'enracinait dans les représentations artistiques du corps. La rencontre – d'abord virtuelle – avec Sergio del Molino offre un nouvel exemple de l'importance croissante que j'ai accordée, à partir de ces années-là, au dialogue avec différents créateurs dans ma démarche scientifique. Quelques années plus tard, en 2024, je l'ai invité à Limoges à présenter une conférence sur l'un de ses autres sujets de prédilection, « la España vacía », dans le cadre du 41^e congrès international de la SoFHIA, que j'ai co-organisé avec le Département d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, prolongeant ainsi une conversation entamée à distance en 2020.

La préparation du livre *Imaginaires cinématographiques de la peau*, paru en 2022 chez Brill (maison d'édition américano-hollandaise dont la collection francophone permettait d'ouvrir la diffusion à l'international), a été l'occasion de mener d'autres entretiens avec des créateurs et techniciens du septième art. Outre Jayro Bustamante, réalisateur de *La Llorona* (inscrit, pour rappel, au programme du CAPES 2019-2021), les directeurs de la photographie Luis Armando Arteaga et Nicolás Wong Díaz, ainsi que la cheffe maquilleuse Aiko Sato, tous impliqués dans la trilogie sociale du cinéaste guatémaltèque (*Ixcánul*, *Temblores*, *La Llorona*), se sont livrés, au gré de mes questions, à l'examen de leurs manipulations de la peau comme matière filmique, par le biais du travail photographique ou cosmétique [23 et 24]. Ces échanges ont enrichi l'analyse strictement théorique en introduisant les points de vue de praticiens sur la lumière, la texture, la carnation ou la cicatrice, et sur la manière dont ces éléments contribuent à façonner un imaginaire épidermique. Parallèlement, ma discussion avec Nicolás Wong Díaz, ainsi que l'entretien que m'a aussi accordé l'ingénieur du son de *La Llorona*, Eduardo Cáceres Staackmaan, ont donné lieu à deux publications en français, parues en octobre 2020 dans *L'Avant-Scène Cinéma* [25] consacré au film de Jayro Bustamante.

Il me faut ici ouvrir une parenthèse pour signaler qu'en dépit d'une spécialisation qui m'ancre du côté européen plutôt que de celui de l'Amérique latine, ces travaux complètent une série d'interventions scientifiques et d'articles pour lesquels j'ai été sollicitée, en tant que chercheuse en cinéma hispanique, autour de la filmographie de ce metteur en scène emblématique d'une industrie cinématographique émergente au Guatemala. En amont du confinement puis en parallèle du chantier sur la peau au cinéma, ils m'ont permis de tracer une

ligne de fuite vers le continent américain, en cohérence avec mes enseignements en tant que spécialiste de cultures visuelles des mondes hispaniques : outre mes contributions pour *L'Avant-Scène Cinéma* et la revue *Pandora* [26] du Laboratoire d'Études Romanes de l'Université Paris 8 (une réflexion développée au prisme de l'intersectionnalité, qui m'a conduite à m'intéresser de plus près aux *gender studies*), j'ai été invitée par la Universidad Nacional de Costa Rica (en 2021, en distanciel) puis, en 2024, en présentiel, au Mexique, en tant que *keynote speaker* d'un congrès consacré aux imaginaires culturels de la marge, co-organisé par la Universidad de Tlaxcala et la UNAM, afin d'explorer les divers enjeux de cette brève mais riche filmographie, que je maîtrisais d'autant mieux que je l'avais abondamment travaillée pour la préparation des enseignements de CAPES.

Après cette nécessaire digression, j'en reviens au volume *Imaginaires cinématographiques de la peau*, objet d'un an et demi de préparation. Il s'agissait de proposer une nouvelle ramification de ma réflexion sur le corps en privilégiant un motif souvent abordé de manière tangente dans la littérature scientifique sur les représentations organiques au cinéma. L'objectif était d'envisager la peau à la fois comme surface visible et limite symbolique, depuis une perspective plurielle et multiculturelle. La bibliographie compulsée mobilisait les travaux sur la figuration humaine dans les arts (Paul Ardenne, Jacques Aumont, Raymond Bellour, Nicole Brenez, Claude Fintz, Jérôme Game...), la production universitaire anglophone sur les valeurs esthétiques et sémiologiques de l'épiderme (Claudia Benthien, Ed Guerrero, Judith Halberstam, Celine Parremas Shimizu, Maria Blanca Pirani) et quelques publications en français incontournables. Parmi ces dernières, le sujet était développé depuis un point de vue psychanalytique dans *Le Moi-peau* (1985) de Didier Anzieu, dans une optique anthropologique (les contributions de David Le Breton sur la peau et la chair) ou encore, pour les représentations à l'écran, à travers le concept récent de « cinéma-peau » d'Olivier Asselin (2019), en résonance avec celui de « skin of the film » forgé en 2000 par la philosophe étatsunienne Laura U. Marks. Dans le champ académique des études cinématographiques, les ouvrages publiés par Priska Morrissey et Emmanuel Siety, coordinateurs de *Filmer la peau* (2017, PUR), et Diarra Sourang, autrice de *Filmer les peaux foncées : réflexions plurielles* (2019, L'Harmattan), ont aussi, plus récemment, posé les jalons de la réflexion dans laquelle j'entendais inscrire mon propre projet.

Ainsi, produites par des chercheurs en études cinématographiques, en littérature, des anglicistes, des hispanistes ou des historiens de l'art, les contributions réunies dans cet ouvrage – symboliquement placé sous l'égide de Bertrand Westphal, dans un article d'ouverture assimilant page et peau –, interrogent les modalités de (re)présentation de la peau à l'écran, la

diversité de ses marques et de ses couleurs, les valeurs esthétiques et idéologiques qu'elle peut revêtir selon les temporalités et contextes culturels, parfois depuis une perspective décoloniale, ainsi que la possibilité de penser l'écran lui-même comme une forme de membrane. Le parcours proposé traverse des œuvres issues d'horizons variés : de *Les Yeux sans visage* (Georges Franju, 1960) à *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), de *The Pillow Book* (Peter Greenaway, 1996) à *Memento* (Christopher Nolan, 2000), en passant par les cinématographies japonaises, britanniques, russes ou hispano-américaines. Pour ma part, en sus du travail de coordination et de rédaction introductive [27], j'ai contribué au volume, en tant qu'autrice, par une étude consacrée à *Pieles* (2017) [28], premier long-métrage du jeune metteur en scène espagnol Eduardo Casanova – produit par Álex de la Iglesia –, dans lequel la peau devient l'espace d'inscription d'identités marginales et de corps hors normes. Cette analyse prolongeait par là même mes travaux antérieurs sur les figures de la dissidence corporelle, tout en les inscrivant dans une appréhension plus large des surfaces et des limites, actualisée à l'aune de l'émergence de nouvelles écritures cinématographiques en Espagne.

Par conséquent, ce qui aurait pu apparaître comme un temps d'immobilisation totale, au moment de la crise sanitaire, s'est révélé être un moment de redéploiement, essentiel pour les années suivantes : la pandémie a interrompu des dynamiques en cours, certes, mais elle a aussi favorisé ma décantation intellectuelle. L'abandon d'un chantier devenu trop étroit, cinq ans après ma soutenance de thèse, a débouché sur une ouverture vers un objet plus transversal, dans la lignée des approches que j'avais développées au sein d'EHIC. Dans le même temps, ce renouvellement a impliqué l'intensification des échanges avec des créateurs, en fin de compte encouragée par l'abolition des frontières physiques que permettait la communication virtuelle par visioconférence. En effet, cette période de confinement, d'abord continu, puis intermittent, parallèlement aux expérimentations pédagogiques que la communauté enseignante a été contrainte de mettre en place, m'a incitée à développer de nouvelles formes de sociabilité. Paradoxalement, les limitations spatiales m'ont libérée de certaines inhibitions ou verrouillages, à l'heure de prendre attache avec des collègues ou des professionnels du cinéma, qui me sont soudainement parus plus accessibles, via les canaux numériques, qu'ils vivent dans un autre pays ou sur un autre continent, et les réseaux sociaux (j'avais alors créé un compte professionnel sur Twitter). Pour ne donner que deux exemples, en sus de la conversation en ligne avec l'acteur-réalisateur Santiago Segura, j'ai fait la connaissance, par visioconférence, de Xavier Aldana Reyes, spécialiste de cinéma de genre – gothique, en particulier – à l'Université de Lancaster, et d'Elena Neira, docteure en communication et en information : la discussion avec cette dernière s'est avérée particulièrement éclairante, au moment où je construisais une bibliographie sur les

industries culturelles contemporaines et où je venais de compulser deux de ses essais (parus en 2016 et en 2020) portant sur les récentes mutations médiatiques et à l'essor des plateformes numériques.

Un pas de côté : le dialogue avec les associations et structures culturelles

Il me faut ici mentionner également, dans la même logique d'interaction, les rencontres et actions culturelles qui ont marqué cette étape de ma trajectoire : elles illustrent précisément cette appétence de réseautage que le confinement avait aiguisée en nous maintenant dans l'immobilité et l'impossibilité de porter des projets collectifs selon les modalités habituelles. Elles ont alors rendu plus évidente encore à mes yeux la nécessité d'articuler ma démarche d'enseignante-chercheuse aux initiatives de différentes entités culturelles qui, bien qu'entravées durant cette période de fermeture subie, n'ont pas pour autant suspendu leurs activités. En tant que membre de l'antenne limougeaude du réseau associatif italianiste international « Società Dante Alighieri », fondé à Rome en 1889, j'ai ainsi participé au développement interne d'un espace de valorisation du cinéma italien. Ce projet s'est d'abord concrétisé grâce au travail à distance que j'ai mené conjointement avec Nicola Curtoni, alors chargé de mission du Réseau Cinémas 87, qui rassemble les quatre cinémas d'art et d'essai de la Haute-Vienne, à ce moment-là fermés. Cette collaboration, avec le soutien du président local de l'association, Mario Alighieri, a abouti à la tenue de webinaires bimensuels, consacrés à la présentation de différentes facettes de la cinématographie italienne : le néoréalisme et son héritage, la *commedia all'italiana*, de son âge d'or à ses avatars plus contemporains, le cinéma d'horreur et le *giallo*, le western spaghetti... Ces rendez-vous, pensés pour fédérer des spectateurs et italianophiles dans un cadre virtuel convivial, toujours dans le souci de croiser les perspectives académiques, professionnelles et le regard du grand public, ont été l'occasion de donner la parole à des universitaires de Limoges – comme les collègues d'EHIC, toujours enthousiastes, Bertrand Westphal et Till Kuhnle –, à des cinéastes, tel Federico Ferrone, l'un des deux auteurs du film *Il Varco*⁴, et aux institutions liées au septième art, comme la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, représentée ici par son directeur, Patrick Malefond. C'est d'ailleurs ce premier partenariat qui m'a convaincue de la pertinence d'inclure la CDNA, via Patrick Malefond et le président fondateur Marc Wilmart, dans le projet « VisionNAges », qui germait en parallèle, entre l'Université de Limoges et l'Université Bordeaux Montaigne. Le travail fructueux et régulier avec la CDNA, au cours des années suivantes,

⁴ Coréalisé avec Michele Manzolini et sorti en 2019, il aborde la mémoire de la Seconde Guerre mondiale depuis la perspective d'un soldat italien mobilisé sur le front russe.

aboutirait, notamment, à la co-organisation, au printemps 2024, avec les partenaires de Cordoue, du *Festival de Memoria y Cine Doméstico*, déjà évoqué dans cette synthèse.

Grâce aux rencontres et discussions qu'ils ont générées, les webinaires de cinéma italien ont par conséquent rendu tangibles les potentialités des prises de contact virtuelles et des rendez-vous réguliers avec un public désireux de fréquenter des espaces fédérateurs, fussent-ils dématérialisés, permettant en quelque sorte de compenser, modestement, la fermeture des cinéma et l'accès physique aux structures culturelles. Lorsque les activités ont pu reprendre leur cours normal, une fois la crise sanitaire surmontée, ce travail de valorisation du cinéma a pu se poursuivre en ville, dans certains espaces culturels, à travers la projection de différents films italiens, canoniques ou très récents, dans le cadre du ciné-club « *Primissimo Piano* », dont j'ai rejoint le comité d'organisation. À la demande du président local de la Dante Alighieri, qui avait assisté, avant le confinement, à certains de mes séminaires de cinéma méditerranéen à la FLSH, j'ai également proposé quelques conférences de vulgarisation autour de l'histoire du cinéma transalpin, à l'attention des adhérents ou à l'occasion du forum des associations de Limoges, mettant ainsi à profit le bagage théorique que j'avais construit dans mes recherches.

C'est encore avec l'équipe du Pôle Art de la Bibliothèque Francophone Multimédia de la ville que j'ai tissé des liens, en amont de la pandémie, autour de projections-débats organisées dans leur auditorium. La crise de Covid-19 a entraîné l'annulation d'une semaine de cinéma espagnol dont nous avions élaboré, à l'automne 2019, une trame avancée. Puis, les limitations sanitaires, lorsque le confinement a pris fin, et les restrictions budgétaires imposées par la municipalité nous ont conduit à renoncer à ce projet. Néanmoins, nous avons tenu à proposer des événements de moindre ampleur contribuant, au plan local, à la promotion du cinéma international – productions d'auteur et films plus commerciaux – par le biais de projections en petit comité, réservé à des habitués de la bibliothèque. Dans cette dynamique de coopération avec la BFM de Limoges s'inscrit également la conférence à deux voix sur le polar espagnol que Natacha Levet, en sa qualité de chercheuse en littérature, et moi-même, en tant que spécialiste de cinéma, avons assurée, dans le cadre de cours-séminaires proposés aux étudiants des Master Masters CCIC (Création Contemporaine et Industries Culturelles) et FABLI (Fabrique de la Littérature). Ce premier travail commun autour des fictions criminelles espagnoles découle lui-même de ma réorientation au sein d'EHIC, légèrement antérieure à la crise sanitaire, période que j'ai pu mettre à profit pour effectuer maints visionnages et lectures qui me permettraient de m'emparer de l'objet situé au cœur de mes recherches ultérieures et de mon inédit d'HDR.

Chapitre 5. Exploration des espaces des cultures médiatiques

La double dimension audiovisuelle et méditerranéenne de mes travaux a tendu un pont qui m'a permis de passer naturellement, au tournant de l'année universitaire 2019-2020, de l'axe 2 à l'axe 3 d'EHIC, au moment où l'équipe redéfinissait le périmètre scientifique de ses trois ramifications internes, en vue de l'évaluation HCERES. Ma spécialisation répondait aux ambitions d'internationalisation accrue et d'élargissement pluri-médiatique affichées par l'axe 3 ; renommé « Espaces des cultures médiatiques (genres et imaginaires) », il a été inauguré de manière légèrement anticipée, dans sa nouvelle forme, par le programme de recherche européen H2020 DETECt (2018-2021).

Changement d'axe : un nouvel environnement local de recherche

Le fait de rejoindre ce groupe d'enseignants-chercheurs, majoritairement membres du Département de Lettres de la FLSH et tournés vers les cultures populaires, tout particulièrement le polar et ses corollaires génériques, m'a donné la possibilité d'inscrire ma production scientifique dans la continuité de mes précédents travaux, tout en les redéployant vers des concepts et terrains de réflexion liés aux cultures médiatiques et aux fictions de genre. Les interactions avec Jacques Migozzi, responsable de l'axe et Professeur en Littérature et langue françaises, Loïc Artiaga, spécialiste d'histoire culturelle et de récits populaires, et, surtout, Natacha Levet, MCF en Littérature française, roman noir et fictions de genre, a résolument orienté mon inscription dans ce collectif, ainsi que mes choix génériques de corpus. Parmi leurs thématiques de prédilection, ces trois spécialistes – auxquels s'ajoute Frédérique Toudoire-Surlapierre, comparatiste spécialiste du *nordic noir*, alors membre de l'axe de recherche – s'attachaient depuis plusieurs années à scruter les transformations inter-/transnationales du roman policier et du roman noir, les dynamiques de circulation et de reconfiguration éditoriales, les porosités génériques et autres jeux de brouillage de codes. Dans de telles optiques, les corpus étaient et sont travaillés tant pour leurs spécificités textuelles que commerciales, selon des logiques de marché, situées au cœur de la mécanique des industries culturelles. Les analyses menées par ces différents chercheurs, à la confluence des lettres, de l'histoire et, depuis mon intégration au groupe, des langues et du cinéma, se sont enrichies et continuent de se nourrir du dialogue avec des spécialistes de littératures issus d'autres établissements français ou étrangers. Parmi eux, citons Matthieu Letourneux, de l'Université Paris Nanterre, Marie-Ève Thérénty, de l'Université Paul Valéry-Montpellier 3, la chercheuse hispaniste Émilie Guyard, de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, sans compter, du côté de l'Italie, Federico Pagello, spécialiste de cinéma et

d'études médiatiques à l'Université Gabriele D'Annunzio Chieti-Pescara, Monica Dell'Asta, Professeure de cinéma et de télévision à l'Université de Bologne, ou encore, en Irlande du Nord, Dominique Jeannerot, titulaire de l'Université Queen's de Belfast. L'élargissement de cette communauté et les projets internationaux, consolidés, entre autres, par les rencontres annuelles que coordonne depuis 2021, dans une perspective tantôt hispanique, tantôt romanistique, Émilie Guyard à Pau, avec le concours de chercheurs espagnols, italiens, portugais et roumains, ont motivé une extension de ces champs d'étude d'ancrage limougeaud vers d'autres latitudes géographiques et culturelles, mais aussi vers des supports variés – corpus audiovisuels ; humanités numériques. Cette ligne a abouti à l'exploration de déclinaisons multiples des concepts d'inter-/transmédiatité et de transmédiagénie – terme entendu par Philippe Marion comme la « capacité d'étoilement, de circulation, de propagation transmédiatique que possède un récit »⁵.

Cette reconfiguration du groupe de recherche sur les cultures populaires a immédiatement trouvé un écho dans mes propres questionnements : l'imaginaire, en tant que mode d'élaboration et de diffusion des représentations, articulé au genre (au sens poétique du terme) envisagé comme forme contextuellement située et codifiée – que ces codes fassent l'objet de réappropriations canoniques ou, au contraire, d'écarts et de distorsions –, qui travaillaient déjà mes objets d'étude précédents, allaient désormais accompagner encore plus explicitement mes recherches. Au cœur des analyses plurielles de la spatialité menées par EHIC, la question des territoires s'est imposée plus nettement, à l'intérieur de l'axe 3, à travers les programmes internationaux consacrés au polar européen. Bien que je n'en aie pas été partie prenante, les travaux issus du projet DETECT, antérieur à mon arrivée dans l'axe et mentionné plus haut, ont mis en lumière la multiplication des ancrages locaux et la manière dont les récits criminels investissent des espaces géographiquement territorialisés, qui jouent des singularités identitaires propres à un pays ou à une région (la France, l'Espagne, l'Italie, les pays nordiques, l'Europe de l'Est...). Simultanément, ces fictions mobilisent des ressorts génériques mondialisés, dans une logique de glocalité que j'aurais à cœur, au cours des années suivantes, d'explorer dans mon étude de la production audiovisuelle espagnole contemporaine, au contact de certaines publications de référence comme celles des sociologues Roland Robertson et Victor Roudometof. En parallèle de ce chantier, ma contribution au volume collectif tiré de l'une des rencontres paloises du début des années 2020, *Le Polar en langues romanes. Circulation, diffusion, réception* (dirigé par Émilie Guyard, Laurence Riu-Comut et Myriam Roche, paru aux Presses Universitaires Savoie Mont Blanc en

⁵ Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication* [en ligne], n° 7, 1997. URL : <https://pdfs.semanticscholar.org/853e/d231964b4cab28216de820ab74d690aa0186.pdf>

2025) illustre une telle démarche : intitulé « *The Innocent/El Inocente*. De Newark à Barcelone, d'Harlan Coben à Oriol Paulo : transferts culturels et médiatiques sous la houlette de Netflix » [29], mon article développe une étude du processus d'adaptation transmédiatique et transnationale d'un roman policier étatsunien en série, produite pour Netflix par une équipe espagnole et dans un contexte barcelonais. Il inaugure une réflexion audiovisuelle que j'entends, depuis l'essor des plateformes numériques au mitan de la décennie 2010, étendre aux séries : un choix qui me semble d'autant plus pertinent que le format, plus que jamais populaire dans un environnement culturel globalisé, empreint de l'« américanisation des imaginaires » que pointe Frédéric Martel dans son essai *Mainstream*, donne lieu à une production particulièrement singulière et qualitative dans le cas espagnol.

Recherches sur les cultures populaires : le legs limougeaud

La décanation de mon propre projet autour des fictions criminelles a impliqué son inscription, en partie, dans un terreau épistémologique local auquel il convient ici de consacrer quelques lignes. L'axe 3 d'EHIC prolonge une histoire intellectuelle ancrée dans le secteur des lettres et des sciences humaines de l'Université de Limoges depuis 1982, date de la création du Centre de Recherches sur les Littératures Populaires, par Jean-Claude Vareille et Ellen Constans. Dans leur sillage, d'autres enseignants-chercheurs, à l'instar de Jacques Migozzi, ont contribué à légitimer ce champ, tout particulièrement à partir des années 2000. En témoignent, par exemple, certains ouvrages parus aux PULIM, tel que *Boulevards du populaire* (Jacques Migozzi, 2005), ou des volumes collectifs tirés de colloques, comme *De l'écrit à l'écran* (dirigé par Jacques Migozzi, 2000)⁶ ou *Production(s) du populaire* (coordonné par Jacques Migozzi et Philippe Le Guern, 2005). L'intérêt porté aux « paralittératures », désignation initiale révélatrice de la marginalité de ces objets en regard de la production littéraire hégémonique, a progressivement déplacé les lignes et ouvert la voie à l'examen plus large des productions sérielles, que Matthieu Letourneux, collaborateur régulier du collectif limougeaud, a ultérieurement contribué à théoriser (en particulier dans *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, publié aux Éditions du Seuil en 2017), et des imaginaires médiatiques, qui participent à la fabrique collective de représentations, de stéréotypes, de rituels révélateurs d'un état des sociétés contemporaines. Les chercheurs formés dans ce creuset, sur lequel s'est bâti le troisième axe d'EHIC, ont ainsi scruté des corpus longtemps tenus à distance par l'institution littéraire et, par là même, contribué, au sein de la recherche française, à déconstruire les

⁶ Volume collectif coordonné par Jacques Migozzi.

hiérarchies culturelles. Les travaux consacrés à des figures comme Fantômas, étudié par Loïc Artiaga dans une perspective d'histoire culturelle, ou à des expressions françaises de la pop culture (les travaux qu'il a menés conjointement avec Mathieu Letourneux) ou aux relectures contemporaines de Sherlock Holmes et du roman noir européen, auscultées par Natacha Levet, témoignent du travail collectif réalisé, à Limoges, autour des questions de circulation, d'appropriation et de transformation des formes médiatiques. Fondée en 2011 à l'initiative de ces universitaires, la LPCM (association des Littératures Populaires et Cultures médiatiques), dont je suis moi-même adhérente depuis 2020, a d'ailleurs permis de fédérer ces recherches et d'en assurer la visibilité, au-delà du cadre local, sur le territoire français.

Au sein de l'axe, la radiographie des imaginaires médiatiques occupe ainsi une place centrale et s'échafaude sur un appareil théorique que j'ai œuvré à m'approprier et à faire dialoguer avec le bagage bibliographique et conceptuel que j'avais construit, depuis l'époque de ma thèse et au fil des années. Au moment où j'empruntais la voie de l'étude des fictions criminelles espagnoles et italiennes, notamment via mes collaborations avec Natacha Levet et Jacques Migozzi pour des séminaires à destination des étudiants des Masters CCIC (Création Contemporaine et Industries Culturelles) et FABLI (Fabrique de la Littérature) ou des conférences proposées à la Médiathèque de Limoges (pour un état des lieux du polar espagnol en 2021, comme je l'ai signalé dans le chapitre précédent), j'ai ainsi continué à explorer cette notion clé. Je me suis par exemple imprégnée de l'approche de l'imaginaire social développée par l'historien Dominique Kalifa, légataire des penseurs de l'École des Annales. Parallèlement à l'assimilation des apports théoriques de Matthieu Letourneux ou, s'agissant de la mécanique de l'intrigue et du suspense, de Raphaël Baroni, les travaux de cet historien sur les productions médiatiques du XIX^e siècle m'ont familiarisée avec les ressorts de la fabrication et de la transformation, au gré de leur diffusion, des images collectives du crime et des marges urbaines. La lecture, en particulier, de l'essai *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire* (2013) a fait affleurer une évidente connexion entre, d'une part, les portraits d'individus et d'espaces marginaux situés au premier plan de mes travaux antérieurs sur l'outrance (et thématiques corollaires), et, d'autre part, le creuset culturel qui a vu émerger le néo-noir espagnol. Celui-ci s'est alors imposé comme le point névralgique de la recherche que j'ai menée plus activement, après mon intégration dans ce groupe de recherche puis, en 2023, mon recrutement à l'Université de Limoges en tant que MCF. Il me faut d'ailleurs ici souligner que le changement statutaire m'a offert une amélioration considérable de mon confort quotidien, dans la conciliation du temps consacré à la recherche, aux cours et aux missions administratives, au terme de huit années en tant que PRAG docteur.

Ces perspectives se sont ainsi révélées en totale adéquation avec l'intérêt saillant des membres de l'axe 3 pour le polar, en contexte national ou européen, dans la mesure où je faisais bénéficier au groupe de ma spécialisation en audiovisuel mais aussi de mes connaissances culturelles en tant qu'hispaniste. Dans le même temps, j'ai maintenu la voie méditerranéenne qui me tenait à cœur en menant aussi cette réflexion à travers l'étude de corpus de genre italiens (*giallo* cinématographique, récit policier). S'agissant du cinéma espagnol, ma sensibilité à l'étude du récit filmique dans son contexte de production industriel, historique et socioculturel s'est avérée méthodologiquement très cohérente avec les approches développées dans le groupe de recherche. Elle m'a amenée, dans un tel environnement, à formuler plus explicitement la problématique générique de mes objets de recherche, à l'aune des notions d'industrie culturelle et de sérialité, déclinaison en régime médiatique du concept littéraire d'architexte. Dans le prolongement des lignes que j'avais tracées au sein de l'axe 2 d'EHIC, je me suis ainsi attachée à interroger les fictions criminelles cinématographiques dans l'espace méditerranéen sud-européen, par la mise en regard des cinématographies espagnole et italienne, en vue de consolider mon socle bibliographique et théorique. Il s'agissait de contribuer à l'ouverture internationale des objets explorés dans l'axe et d'observer les circulations esthétiques et industrielles entre les productions des deux péninsules, tout en resserrant mon approche autour des fictions criminelles à l'écran. Lectures et visionnages, en complément des recherches menées quelques années plus tôt, m'ont alors permis de parcourir les coproductions hispano-italiennes des années 1960 à 1980, les interférences et hybridations entre modèles espagnols, thrillers, *gialli*, policiers (*poliziesco*, *poliziottesco*), et d'observer, en combinant analyse microtextuelle et regards architextuels plus généraux, comment le genre absorbe, dans chacun des contextes nationaux (et sans omettre les influences et facteurs exogènes), des tensions historiques et sociales afin de les reformuler dans des dispositifs narratifs et audiovisuels spécifiques.

Lumière sur les récits criminels espagnols ultra-contemporains : l'HDR en germe

C'est durant l'exploration de ce chantier de fouille transnational sud-européen, nourrie en partie des visionnages de nombreux films et séries diffusés via les plateformes numériques, en plein essor depuis le milieu des années 2010, qu'a surgi l'idée, à l'orée de la nouvelle décennie, de consacrer l'inédit d'une éventuelle HDR au cas du récit criminel espagnol dans le contexte ultra-contemporain. Mon état des lieux, dressé dans un nécessaire dialogue entre audiovisuel et littérature – depuis les origines du roman policier en Espagne, au milieu du XX^e siècle, jusqu'à la plus récente et très abondante production éditoriale – m'avait permis d'observer l'existence de

publications éparses sur la production cinématographique du XXI^e siècle. J'avais identifié divers articles et quelques ouvrages très spécialisés, recensés dans ma bibliographie d'inédit, sans pour autant qu'un volume académique ne soit réellement consacré au sujet. Il me semblait par conséquent qu'il y avait là un espace à occuper et que, depuis ma position d'hispaniste francophone, je pouvais apporter une pierre à l'édifice de la recherche sur les récits audiovisuels du crime en Espagne.

Ces recherches m'avaient conduite à formuler différentes observations en remontant aux origines littéraires et américaines du genre, puis à ses racines espagnoles, lorsque le régime franquiste acclimate le cinéma policier d'inspiration étatsunienne pour le rendre compatible avec ses valeurs idéologiques, puis, inmanquablement, au moment de la cristallisation du polar littéraire politique, durant la Transition, jalon incontournable pour qui entend cerner la génétique du genre en Espagne. Concernant plus spécifiquement le cinéma, le renouvellement de l'industrie et la redécouverte des genres, à partir du mitan des années 1990, signifie, notamment, une réapparition du récit criminel, sous forme de thrillers ou de films noirs revisités, où l'exploration du genre accompagne les reconfigurations de la société espagnole, entre travail de mémoire, transformations territoriales et inscription dans des réseaux de production culturelle globalisés. Accélérée au cours des années 2010 et corrélée au contexte sociétal de crise économique et politique, entre 2008 et 2014, la réémergence du genre est signée par le succès critique et populaire de certains longs-métrages, tels que *La Isla Mínima* ou *Que Dios nos perdone*, respectivement d'Alberto Rodríguez et de Rodrigo Sorogoyen, réalisateurs peut-être les plus emblématiques de ce que j'ai choisi de nommer, dans mon projet, le « néo-noir ».

L'inédit proposé aujourd'hui dans ce dossier d'HDR entend refléter l'aboutissement d'une recherche que j'ai menée, depuis l'observation d'un état de grâce du polar et du film noir espagnols – certains journalistes et critiques, en Espagne comme à l'étranger, emploient la formule d'« âge d'or ». Mon propos était de recenser les films de trame criminelle, produits dans ce contexte et jusqu'à nos jours, en gardant toujours un lien avec l'actualité culturelle la plus récente, comme à l'époque de ma thèse, et d'en proposer une cartographie : il s'agissait de théoriser ce concept de « néo-noir », dans ses spécificités textuelles et contextuelles nationales, sans jamais omettre les perméabilités avec les fictions criminelles d'autres pays, ni l'impact du paradigme culturel globalisé dans lequel s'inscrit cette production.

C'est par conséquent aux appétences scientifiques d'une communauté de chercheurs locale que je dois la réorientation thématique de ma recherche, depuis l'entrée dans la nouvelle décennie, dans une double logique de réaffirmation de mon ancrage limougeaud et de soif d'ouverture vers d'autres entités de recherche, en France et à l'étranger. En considérant

rétrospectivement cette phase de mon parcours, les groupes que j'ai intégrés et auxquels j'appartiens à ce jour, ainsi que les personnes qui, individuellement, les constituent, me paraissent dessiner une constellation scientifique et humaine, qui, me semble-t-il, confère à ma trajectoire une coloration singulière.

Travailler en constellation : réseaux et affinités

Je voudrais ici évoquer les différentes entités qui composent ce réseau au sein duquel s'insère ma démarche ainsi que les synergies humaines qui l'innervent, impliquant de manière récurrente certains partenaires et collègues, au gré des projets qui surgissent et se concrétisent. En premier lieu, comme je l'ai souligné précédemment, le rôle de premier plan joué par Émilie Guyard autour de l'étude et de la promotion des fictions criminelles en contexte roman et hispanique est perceptible dans les liens qui se sont tissés, ces dernières années, entre l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et l'Université de Limoges. Certaines des rencontres paloises dont elle est porteuse sont ainsi adossées au réseau UNITA, consortium de douze universités soutenu par l'Union Européenne, dont l'UPPA est l'un des membres fondateurs. Depuis 2020, cette alliance rapproche des établissements situés dans des régions frontalières, rurales et de montagne, unis par des langues et des cultures romanes. Plusieurs intervenants réguliers des manifestations scientifiques organisées à Pau autour du polar, chaque mois d'octobre, sont issus d'universités membres de ce réseau, comme, par exemple, Myriam Roche, de l'Université Savoie Mont Blanc, Alessandro Perissinotto ou Roberta Sapino, de l'Université de Turin, parmi d'autres. À cette dynamique académique s'ajoute la tenue annuelle du festival du roman noir de Pau, aux premiers jours d'octobre, « Un aller-retour dans le noir ». Les journées d'étude et colloques (co)organisés par Émilie Guyard sont systématiquement articulés à cet événement littéraire, ce qui permet la tenue de tables rondes en présence d'auteurs et d'éditeurs, dans une appréhension double du récit criminel, entre recherche et création, audience académique et grand public.

En tant que membre du groupe partenaire limougeaud, comme en témoigne les exemples de contributions évoqués plus haut, je communique moi-même régulièrement depuis plusieurs années à l'occasion des manifestations scientifiques paloises. Je peux ici évoquer mes deux participations les plus récentes : en octobre 2024, mon intervention durant la journée d'étude « Le récit criminel en Espagne entre 1945 et 1989 : collections, diffusion, circulation », organisée dans le cadre du programme de recherche financé par la région Nouvelle-Aquitaine, « POLARAQUI : écrire, publier et promouvoir le polar en région(s) », co-porté par

Émilie Guyard et Natacha Levet, m'a donné l'occasion de proposer, en contrepoint des approches littéraires privilégiées pendant l'événement, une réflexion d'ordre audiovisuel, consacrée à la transposition à l'écran du roman fondateur de Manuel Vázquez Montalbán, *Tatuaje*, adapté en 1976 par Bigas Luna. Mise en forme pour une publication imminente dans la revue *Líneas*, à l'heure de la rédaction de cette synthèse, mon étude [30], centrée sur l'aboutissement filmique d'un processus de traduction transmédiatique, relève d'une sorte de raccord de mouvement – si je puis m'autoriser cette métaphore filmique. En effet, dans la continuité d'une recherche passée par laquelle j'ai construit une solide connaissance de l'univers créatif de Bigas Luna, j'actualise mon regard en m'attachant à examiner la manière dont le détective Pepe Carvalho, figure clé du polar de la Transition démocratique espagnole, né sous la plume de Manuel Vázquez Montalbán, est réinventé à l'écran, dans un film très éloigné des outrances que j'avais auparavant étudiées chez le metteur en scène catalan. Par la suite, à l'automne dernier, pour le colloque consacré aux réalités régionales dans les fictions criminelles de langue romane, j'ai proposé une communication intitulée « Luis Zahera, rostro de Gallywood: persona cinematográfica e identidad regional » – en lien avec la réflexion sur la dialectique local/global et les incarnations actuelles développées dans mon inédit d'HDR –, remaniée dans un article appelé à être publié dans un volume en préparation pour le projet régional « POLARAQUI » [31].

À partir de 2021, ces manifestations paloises ont donné lieu à une rencontre décisive dans la constitution de mon réseau scientifique et personnel du côté de l'Espagne : celle d'Àlex Martín Escribà et de Javier Sánchez Zapatero, tous deux professeurs de littérature à l'Université de Salamanque. Fondateurs du *Congreso de novela y cine Negro*, ils ont œuvré pendant vingt ans à la reconnaissance académique du genre policier, tant du point de vue littéraire qu'audiovisuel, dans une perspective nationale et internationale. J'ai pris part à la dernière édition de ce congrès, intitulée « El largo adiós », en mai 2024. Au fil de nos rencontres, à Pau, puis à Salamanque cette année-là, se sont construites des affinités scientifiques et humaines. La lecture des travaux publiés par ces deux chercheurs a considérablement enrichi mon appareil théorique sur le récit de genre : leurs ouvrages et articles ainsi que les bibliographies qui les ont alimentés m'ont offert des éclairages indispensables pour cerner les spécificités de la fiction criminelle dans le contexte espagnol, outre les apports d'autres chercheurs, tel Georges Tyras ou, à nouveau, Émilie Guyard et Myriam Roche. Nos échanges réguliers ont aussi accompagné la maturation de ma réflexion ; je garde notamment le souvenir d'une conversation chaleureuse et constructive avec Àlex Martín Escribà, à l'automne 2023, au moment de définir un corpus pour l'élaboration de mon inédit. Ces liens se sont également consolidés par d'autres initiatives. Ainsi, par l'intermédiaire de la

SoFHIA, j'ai organisé en mai 2025, au Colegio de España à Paris, une table ronde consacrée aux fictions criminelles dans une perspective transhispanique. J'y ai convié Àlex Martín Escribà, Émilie Guyard, mais aussi Emmanuel Vincenot, Professeur en images et civilisation de l'Amérique latine, pour une analyse des séries policières produites par le régime cubain. J'ai par ailleurs sollicité Javier Sánchez Zapatero pour un entretien filmé dans le cadre de « Primer Plano », rubrique consacrée au cinéma dont Caroline Lepage, Professeure à l'Université Paris Nanterre, m'a confié la création pour la chaîne YouTube du CRIIA (Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines). Ces diverses discussions témoignent ainsi de la manière dont les collaborations nouées dans le cadre de journées d'étude, de colloques ou de congrès s'inscrivent dans le temps, grâce à des projets de différents formats qui structurent les relations académiques et humaines. Il me semble évident que, depuis l'entrée dans la nouvelle décennie, et peut-être plus encore après mon recrutement en tant que MCF, sans doute grâce à l'assurance que le changement statutaire m'a permis de gagner, cette double dimension imprègne de plus en plus ma façon de faire de la recherche et d'entrer en réseau avec d'autres universitaires.

La constellation professionnelle parcourue ici comprend par ailleurs un ancien collègue de Limoges, qui fut aussi l'un de mes enseignants, et dont les précieux conseils m'ont constamment accompagnée, depuis mes années de Licence : il s'agit de Thomas Faye, MCF en linguistique hispanique à Sorbonne Université, également spécialiste de littérature graphique. En 2023, nous avons entrepris de coordonner, pour la revue *FLAMME* du laboratoire EHIC, un numéro intitulé *Les espaces urbains dans les fictions criminelles espagnoles : (dé)cadrer la ville à l'écran et en bande dessinée*. Ce chantier, au croisement de nos spécialités visuelles respectives, a réuni divers enseignants-chercheurs français et espagnols, parmi lesquels figurent, par exemple, Elena Medina de la Viña, spécialiste du *Spanish noir* barcelonais, dont j'étais alors en train de compiler les travaux pour la préparation de mon HDR, ou Virginie Giuliana, Professeure à l'Université Clermont Auvergne, spécialiste d'iconographie et de roman graphique, mais aussi des contributeurs comme Álvaro M. Pons, Professeur à l'Université de Valence et critique de bande dessinée, et l'essayiste et journaliste Javier Membra, auteur de l'ouvrage *El cine negro español. Del Spanish noir al policiaco actual* (Ediciones JC, 2020), qui a rédigé le prologue du numéro. Il faut encore signaler le concours d'Antonio Altarriba et de Keko, coauteurs de la trilogie graphique criminelle *Yo, asesino/ Yo, loco/ Yo, mentiroso* (Norma Editorial, 2014-2020), lesquels nous ont accordé un passionnant entretien à deux voix. De son côté, le dessinateur Alfonso Zapico a aimablement accepté d'illustrer la section artistique de notre publication et de matérialiser la rencontre entre les deux langages visuels par la réalisation d'une vignette inspirée du film *Los golfos* (1962) de Carlos Saura. À nouveau, cette publication s'est échafaudée autour

d'un croisement entre analyses académiques et interventions de créateurs, dans le but d'enrichir la réflexion théorique d'un dialogue continu avec les artistes qui façonnent les œuvres. Sur un plan plus personnel, elle a aussi fait ressortir la dimension fondatrice de certaines fidélités intellectuelles. Ce projet m'a effectivement permis de retrouver, dans un cadre scientifique renouvelé, Thomas Faye, qui m'avait initiée à la recherche en Master. Travailler à ses côtés, cette fois-ci en tant que pair, autour de corpus et d'approches qui nous tenaient à cœur – la ville espagnole, la sémiologie de l'image, les imaginaires criminels – et développés depuis la spécificité de nos ancrages disciplinaires respectifs, a créé un écho évident avec les origines mêmes de ma trajectoire de chercheuse.

De ces fils humains tissés dans différentes directions, au fil des années, résultent par ailleurs mes collaborations avec les hispanistes de l'Université Paris Nanterre, qui m'ont invitée, par exemple, à présenter en 2023 une communication dans le cadre du séminaire commun LIRE-GRISOM sur le thème du scandale, proposé par le CRIIA. À cette occasion, je m'étais emparée d'un corpus catalan, *La vampira de Barcelona*, en lien avec mes recherches sur les récits criminels, afin d'étudier les enjeux de la fabrication du récit et de la spectacularisation du scandale : il s'agissait d'observer les modalités de mobilisation des codes de genre et de tout un imaginaire des bas-fonds autour des faits divers associés à la légende noire d'Enriqueta Martí, supposée tueuse d'enfants, dans le contexte d'agitation sociale et politique barcelonais du début du XX^e siècle. Puis, l'année dernière, ainsi que je l'ai mentionné précédemment, Caroline Lepage, membre du CRIIA, m'a confié, pour la chaîne YouTube du laboratoire, la création d'une rubrique, « Primer Plano », axée sur le cinéma. Celle-ci met en avant, par des entretiens réguliers, divers chercheurs et cinéphiles versés dans les productions audiovisuelles hispaniques. Depuis cette année, j'interviens également dans la formation à l'agrégation externe d'espagnol sur les approches filmiques de la question actuellement au programme, Barcelone entre les deux expositions internationales de 1888 et 1929.

De ces différents liens professionnels découle par ailleurs mon appartenance, ponctuelle ou pérenne, aux comités éditoriaux ou scientifiques de différents volumes collectifs, dirigés par des pairs, et revues académiques, françaises ou internationales, hispanistes ou centrées sur d'autres domaines (humanités, audiovisuel), qui font appel à moi pour des expertises en cinéma hispanique ou italien. Parmi elles, il convient de mentionner les revues françaises *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique* (adossée au réseau de la LPCM), qui m'a sollicitée pour un numéro spécifique portant sur le roman populaire espagnol, *Hispanística XX*, *HispanismeS* (liée à l'ancienne Société des Hispanistes Français et actuelle SoFHIA), pour lesquelles je réalise régulièrement des évaluations, *Savoir en prismes*, ou encore *FLAMME*, revue

du laboratoire EHIC dont j'ai rejoint le comité éditorial en 2019, année de sa création. Sur le plan international, je collabore, par le biais de diverses expertises, avec les revues espagnoles *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, *Fotocinema*, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *SERLARTE. Revista científica de series televisivas y arte audiovisual* (rattachée à l'Université de Cordoue) ou encore, pour l'Italie, *L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes* et *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, pilotée par les hispanistes de l'Université de Milan, dont je reparlerai dans le dernier chapitre.

Au sein de ce réseau international, mes relations avec l'Université de Cordoue (UCO), en Espagne, méritent quelques paragraphes à part. Cette connexion remonte à 2012, année de la publication de mon premier article, mentionné antérieurement. Pour rappel, il portait sur le court-métrage *La concejala antropófaga*, et s'insérait dans numéro spécial de la revue *Fotocinema*, consacré à Almodóvar et coordonné par Pedro Poyato, avec lequel ma directrice de thèse, Pascale Thibaut, m'avait alors mise en contact. En 2019, alors que je préparais mon séminaire sur les cinémas méditerranéens, j'ai réactivé ces liens en sollicitant Pedro Poyato, qui a généreusement accepté mon invitation : il a proposé une réflexion comparée des réalismes mis en images dans *Surcos* (1951) et *Rocco et ses frères* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), respectivement chez José Antonio Nieves Conde et Luchino Visconti, d'abord dans le cadre d'une conférence, puis de l'article qui en a été tiré pour le volume que j'ai dirigé. Ces retrouvailles ont scellé le début d'une fructueuse collaboration avec quelques collègues spécialistes d'études cinématographiques du *Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música* de Cordoue, en particulier Pedro Poyato et Ana Melendo Cruz, ainsi que leurs doctorants. Après la crise sanitaire, tous deux ont effectué des séjours pédagogiques et scientifiques à l'Université de Limoges et, en contrepartie, à partir de 2022, j'ai dispensé des cours sur les cinématographies espagnoles et italiennes auprès des étudiants du *Grado de Cine y Cultura* et du *Máster en Cinematografía*.

Outre ces échanges bilatéraux, il s'avère que l'UCO propose à ses étudiants de troisième cycle de bénéficier du dispositif doctoral « *mención internacional* », qui prévoit un séjour de trois mois à l'étranger, parallèlement à la préparation de la thèse. J'ai ainsi assuré et assure toujours à cette date la fonction de tutrice internationale pour plusieurs doctorants qui, sous l'impulsion d'Ana Melendo Cruz et de Pedro Poyato, leurs directrice et directeur de recherche, sont venus à Limoges pour poursuivre leurs travaux de thèse et dispenser des cours de Licence et de Master, dans les enseignements de cinéma en espagnol proposés à l'Université de Limoges. Parmi ces jeunes chercheurs, il me faut signaler tout particulièrement l'investissement d'Elena Calvo Polo,

qui, en complément des heures de cours assurées à la FLSH, a effectué un stage de quatre mois au sein de la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine. L'expérience théorique et pratique de cette doctorante a non seulement contribué au resserrement des liens entre nos universités mais aussi entre les cinémathèques de nos régions respectives, puisqu'elle est à l'origine du *Festival de Memoria y Cine Doméstico* déjà évoqué précédemment, accueilli dans les murs de l'antenne cordouane de la Filmoteca de Andalucía, en juin 2025. Axées sur la présentation et la valorisation des archives de la CDNA autour du cinéma amateur et du film de famille, les manifestations qui ont jalonné cette semaine culturelle ont articulé pédagogie, recherche et diffusion grand public. Financées en partie grâce à la subvention AOI (Appel d'Offres à dimension Internationale) que nous a octroyée l'Université de Limoges après dépôt d'un dossier de candidature, ces journées ont eu pour but de sensibiliser le public espagnol aux questions de mémoire cinématographique, de numérisation, de préservation et de diffusion des objets filmiques, notamment à travers le patrimoine filmique néo-aquitain. Elles ont creusé le sillon d'un dialogue binationnel franco-espagnol et d'une confrontation de mémoires filmiques régionales, lors d'ateliers pédagogiques (travail matériel de la pellicule ; grattage et colorisation ; montage sans caméra au moyen du dispositif Mash-up), de tables rondes réunissant chercheurs et professionnels de cinémathèques (Filmoteca Española et Filmoteca de Valencia, outre la Filmoteca de Andalucía et la CDNA) autour de la présentation de projets régionaux, des politiques de valorisation développées par chaque entité, mais aussi de considérations très concrètes sur la préservation des matériaux photochimiques et les techniques de numérisation. Enfin, des projections cinématographiques venaient couronner ces journées de réflexion, toujours dans la perspective, qui m'est chère, de croiser regards théoriques et approches pratiques.

Dans le cadre de ces manifestations, j'ai aussi animé des séminaires à deux voix avec Patrick Malefond, directeur de la CDNA, et assuré tout au long de la semaine l'interprétariat du français vers l'espagnol et, pour l'équipe néo-aquitaine, de l'espagnol vers le français. Il convient encore de souligner l'implication des masterantes de l'Université de Limoges : la réalisation du sous-titrage espagnol des courts-métrages proposés par la CDNA pour une projection nocturne a en effet été l'occasion d'associer à ce projet les étudiantes du Master de Transferts Culturels et Traduction, auprès desquelles je dispensais plusieurs enseignements (Image et traduction ; Traduction consécutive et simultanée). La mobilisation enthousiaste de la promotion sur cette activité s'est avérée formatrice pour elles, en termes de pratique professionnelle, à tel point que l'une des étudiantes a effectué le déplacement à Cordoue pour venir présenter, en personne, la démarche du groupe et la méthodologie adoptée.

La cristallisation des liens reflétée par cette semaine de Festival, singularisée par sa double orientation régionale et internationale, participe par conséquent d'un élan fédérateur auquel j'aimerais donner suite, par le biais de futures collaborations avec l'UCO, la CDNA et le réseau des cinémathèques espagnoles. Ce type d'événements impulse et encourage des échanges qui sont l'occasion, pour l'Université de Limoges comme pour celle de Cordoue, mais aussi pour leurs partenaires culturels, d'approfondir la connaissance des modèles et méthodologies spécifiques mobilisés par chacune de ces entités, dans un contexte strictement académique et, concomitamment, dans des environnements ouverts au grand public. Avec le concours des enseignants-chercheurs du *Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música* et de leurs doctorants, grâce aussi aux échanges que permet par ailleurs le dispositif Erasmus Teaching – par le biais duquel l'équipe limougeaude a accueilli, en 2026, un autre collègue cordouan, Alberto Añón Lara –, mon objectif est d'intensifier ces actions et, dans la mesure du possible, de les pérenniser. Le travail que je continue de mener avec la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, qui œuvre elle-même à son internationalisation et à la mise en place de conventions avec des cinémathèques étrangères, inclut l'élaboration de projets dont la concrétisation demeure toutefois tributaire des réalités financières actuelles, au niveau de la structure et de l'Université. Si celles-ci le permettent et que nous réunissons les subventions suffisantes, une seconde édition du festival pourrait ainsi être envisagée pour 2027, à Cordoue et en collaboration, à nouveau, avec d'autres cinémathèques espagnoles.

Parallèlement, des manifestations sont projetées au plan local, au sein de l'Université de Limoges : co-portées avec la CDNA, celles-ci s'adresseraient prioritairement à un public universitaire (étudiants et collègues), sans exclure pour autant des spectateurs extérieurs, afin de développer une réflexion autour de la représentation des circulations transfrontalières franco-espagnoles reflétées par les archives filmiques de la cinémathèque. Pensées avec le chargé des collections, elles s'inséreraient dans l'agenda scientifique du laboratoire EHIC et, en même temps, s'adosseraient aux enseignements de Licence LLCER et de Master pour interroger la notion de mémoire, entendue au double sens historique et filmique du terme. De cette manière, l'examen de corpus qui connecteraient le territoire néo-aquitain à l'histoire contemporaine de l'Espagne permettrait de valoriser les singularités du tissu culturel local dans mon/notre approche, à l'Université de Limoges, des cultures hispaniques. Ces actions et perspectives témoignent ainsi de ma volonté de contribuer à la promotion de la diversité de l'hispanisme français, en région, comme le prouve par ailleurs la diversité de mes engagements, abordés dans le chapitre suivant.

Chapitre 6. Engagements autour de l'hispanisme

Cette synthèse d'HDR ne saurait être complète sans un chapitre consacré à mon investissement autour de l'hispanisme, d'abord au cœur du réseau français, puis à l'international. Je me dois à nouveau de signaler l'importance des connivences académiques dans cet engagement progressif, depuis l'appui fondamental apporté, à l'époque de mon doctorat, par Pascale Thibaudeau, qui m'avait incitée à participer non seulement aux activités du GRIMH mais aussi à celles de la Société des Hispanistes Français (SHF), jusqu'au parrainage professionnel et amical de Thomas Faye, évoqué précédemment. C'est sous l'impulsion de ce dernier qu'à partir de 2022, j'ai rejoint les jurys de concours de l'enseignement et je me suis investie dans les travaux de l'ancienne SHF, devenue la SoFHIA. Ce passage d'un tissu de collaborations scientifiques à une implication plus large dans les instances nationales de notre secteur disciplinaire a ainsi ouvert une nouvelle étape essentielle de mon parcours et, par là même, achevé de façonner l'enseignante-chercheuse hispaniste que je suis aujourd'hui.

Dans les rouages des concours de l'enseignement

Cet engagement s'est d'abord concrétisé par ma participation aux jurys des concours de l'enseignement. Par l'intermédiaire de Thomas Faye, précisément, alors membre du Directoire de l'agrégation interne d'espagnol, j'ai été sollicitée en 2022 par le Président du concours, Yann Perron, pour intégrer le jury, au sein duquel j'ai siégé durant trois années. Cette expérience s'est révélée particulièrement stimulante, tant sur le plan intellectuel qu'humain, au contact de collègues aux profils variés (inspecteurs, enseignants du Secondaire, universitaires spécialistes de champs distincts). Elle a aiguisé mes propres connaissances d'hispaniste, grâce au travail de correction réalisé dans les commissions de traduction, pour les écrits, ainsi que de préparation et d'interrogation autour des divers corpus proposés pour les épreuves orales, disciplinaires et didactiques. Dès la première année, je me suis vu confier la co-rédaction du rapport de jury pour l'épreuve de thème oral, responsabilité qui mobilise réflexion linguistique et capacité de synthèse, dans le souci d'éclairer les futurs candidats. Il me faut aussi souligner que ma présence dans ce jury s'avérait particulièrement pertinente au regard de mon investissement antérieur dans la préparation à l'agrégation interne à l'Université de Limoges. Dès mes années d'ATER, j'avais assuré les enseignements de la question sur Madrid à l'écran, puis, ultérieurement, sur l'œuvre de Joaquín Sorolla et, encore plus récemment, le film *Libertador* (Alberto Arvelo, 2014). À partir de 2022, dans le cadre de la formation mutualisée entre Limoges et Clermont-Ferrand, j'ai pris en charge l'intégralité des enseignements de thème et de version écrits pour les candidats

limougeauds, ainsi que le thème oral pour l'ensemble des préparationnaires inscrits dans le dispositif bi-site.

Les concours constituent donc, depuis le début de ma carrière, un fil directeur de mon service pédagogique. J'ai enseigné dans l'ancien Master ME (Métiers de l'Enseignement), puis, après la réforme de 2013, dans le Master MEEF, à Limoges mais aussi en Polynésie française, où j'ai assuré en 2021, à distance, une partie des cours de cinéma consacrés au film *La Llorona*, déjà largement évoqué dans cette synthèse. Plus récemment, depuis la rentrée 2025, j'ai répondu à la sollicitation du département d'espagnol de l'Université Paris Nanterre pour dispenser des cours de cinéma dans le cadre de la préparation à la question de civilisation espagnole inscrite au programme de l'agrégation externe, portant sur les imaginaires cinématographiques de Barcelone entre les expositions internationales de 1888 et de 1929. Mon souhait de contribuer activement au fonctionnement et à la préservation des concours m'a par ailleurs conduit, en 2024, à accepter la fonction de Vice-Présidente au sein du Directoire du CAPES (Master) d'espagnol, instance maintenue jusqu'en 2027 parallèlement à la création du concours en L3. Cette sollicitation, émanant de la Présidente du jury, Christine Lavail, s'appuyait notamment sur ma connaissance approfondie des enjeux du Master MEEF, dont j'ai été responsable à Limoges pendant quatre ans, ainsi que sur ma spécialisation en cinéma. Je coordonne en particulier l'épreuve orale audiovisuelle, dont les contours exigent une articulation fine, de la part des candidats, entre expertise disciplinaire (méthodologie de l'analyse filmique) et réflexion pédagogique. Ces missions, au plan national, constituent ainsi à mes yeux un engagement en totale cohérence avec ma conception du métier d'enseignante-chercheuse. Elles permettent d'inscrire concrètement notre travail d'universitaires hispanistes dans la réalité du recrutement des futurs collègues d'espagnol et, par conséquent, d'œuvrer pour la sauvegarde des exigences académiques et didactiques de la discipline. Elles offrent également un sentiment d'appartenance à une communauté professionnelle qui dépasse les frontières de sa propre université et contribuent, dans un contexte national souvent délétère, à la défense et à la promotion du service public.

Il me semble en outre que notre statut de fonctionnaires de l'Enseignement Supérieur implique de penser nos missions dans une interaction régulière avec le Second Degré, qui forme nos futurs étudiants et avec lequel nous entretenons des liens multiples, à travers les vacations, les dispositifs d'immersion de lycéens dans nos UFR ou nos interventions ponctuelles dans les établissements du Secondaire pour promouvoir nos formations. C'est dans cet esprit qu'à la demande de l'IA-IPR de l'académie de Limoges, j'ai animé en 2023 une journée de séminaire dans le cadre du Plan Académique de Formation, à destination des enseignants d'espagnol du bassin. J'avais choisi de consacrer cette journée à un état des lieux du cinéma espagnol de la crise,

thématique que j'avais parallèlement investie sur le plan scientifique, dans la perspective de la préparation de mon HDR. À la demande des collègues, il s'agissait de proposer un contenu strictement universitaire visant à motiver un dialogue autour de la production cinématographique espagnole contemporaine et à revoir certains principes fondamentaux de l'analyse filmique, afin que ces professeurs puissent s'en emparer dans le cadre de la classe d'espagnol. Cette journée de formation répond à une soif de contenu disciplinaire, exprimée plus largement par les enseignants du Secondaire en France, en parallèle des approches didactiques sur lesquelles se centre essentiellement la formation professionnelle, tout au long de leur carrière. Telle est la démarche dans laquelle s'est aussi engagée depuis deux ans la SoFHIA, consciente de ces besoins, en développant des actions en synergie avec le Second Degré, société savante au sein de laquelle je me mobilise depuis 2023.

L'investissement par la voie associative : la Société Française des Hispanistes et Ibéro-Américanistes

À l'époque de ma thèse, j'avais été lauréate d'une bourse de la Société des Hispanistes Français, qui m'avait permis de financer un séjour à Madrid pour mener des recherches à la Filмотeca Española. Je déplore m'être ensuite éloignée, au fil des années, du suivi de son actualité et des actions qu'elle organisait. Ainsi me suis-je résolue, lorsqu'une relève générationnelle a commencé à s'opérer au sein de la ex-SHF, à m'investir plus activement dans la communauté de l'hispanisme sur le territoire hexagonal. À l'issue du dépôt de ma candidature en 2023, j'ai été élue membre du Comité, au moment du renouvellement du tiers sortant, tandis que la Présidente fraîchement nommée, Caroline Lepage, initiait un processus de reconfiguration du fonctionnement et des missions de l'association, symbolisé par le changement de nom : dans une volonté d'afficher plus explicitement la pluralité des territoires et des langues représentées par les membres de cette communauté (espagnol, catalan, portugais), la SHF est devenue, à la suite d'un vote des adhérents en Assemblée Générale, la SoFHIA (Société Française des Hispanistes et Ibéro-américanistes). M'a alors été proposée la responsabilité, partagée avec Davy Desmas-Loubaresse, d'assurer le Secrétariat Général de notre société, fonction que j'occupe depuis 2024, aux côtés des autres membres du Bureau. Un an et demi plus tôt, je m'étais également engagée dans le comité d'organisation du 41^e congrès international bisannuel de l'association, qui s'est tenu à Limoges autour des forêts dans les mondes ibériques et ibéro-américains. Tout en ouvrant à la diversité des réalités sylvestres dans les aires hispanophones et lusophones, une telle thématique, entendue au sens propre comme dans ses acceptions métaphoriques, permettait de

jouer des spécificités territoriales limousines et d'ancrer la réflexion académique dans le tissu culturel de la ville, par l'organisation de divers événements périphériques (soirées à l'Opéra de Limoges, conférence gesticulée d'un paysagiste local, projection-débat animée par la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, partenariat de la BU de Lettres et de la Bibliothèque Francophone Multimédia, collaboration de l'imprimerie Le Moulin du Got pour la production ultérieure d'un ouvrage rassemblant les contributions à caractère artistique...). De ces riches rencontres ont découlé deux publications académiques (en cours de finalisation au moment où j'écris ces lignes), dirigées avec mes deux collègues co-organisateurs, Cécile Bertin-Elisabeth, Professeure dans mon département, et Thomas Faye, Vice-Président pour l'aire hispanique de la SoFHIA : *Des Forêts et des Hommes : enjeux de pouvoirs dans les Amériques et la Péninsule Ibérique*, à paraître chez Peter Lang en 2026, et un numéro dans la revue *HispanismeS*. L'enchaînement de ces expériences a assurément participé à consolider mes relations professionnelles au sein de l'hispanisme, français et international, mais aussi avec les autres membres de mon propre département, réuni par ailleurs, la même année, pour une journée d'étude locale à laquelle nous avons tous pris part, « Cadre et hors-cadre, entre Europe et Amérique », sous la houlette de Cécile Bertin-Elisabeth.

Après la tenue du congrès international de 2024, la responsabilité quotidienne du Secrétariat Général m'a située au cœur du fonctionnement de notre société savante. Elle m'a permis de contribuer activement aux dynamiques qui, ces dernières années, ont sous-tendu la profonde restructuration de la SoFHIA, dont l'une des premières ambitions a été l'élargissement de son périmètre aux professeurs d'espagnol en poste en collège et en lycée. S'ajoute la mise en place de nouvelles actions régulières, désormais inscrites dans l'agenda annuel de l'association, à l'image des journées d'étude consacrées aux programmes du Second Degré (spécialité LLCER cycle Terminal, Bachibac et Baccalauréat Français International), pilotées par Eva Touboul, Vice-Présidente en charge du partenariat avec l'Enseignement Secondaire. Il convient encore de signaler la tenue en ligne de *Tertulias* mensuelles, lesquelles réunissent personnalités des mondes culturels hispanophones, doctorants et enseignants-chercheurs aguerris autour d'un sujet en lien avec l'actualité hispanique. Dans ce cadre, outre une table ronde, évoquée en amont, que j'avais organisée en mai 2025 à Paris, au Colegio de España, autour des fictions criminelles, j'ai coordonné, en 2026, la treizième séance du cycle, consacré aux deux longs-métrages multi-primés aux Goya 2025, *La infiltrada* (Arantxa Echevarría) et *El 47* (Marcel Barrena). Aux côtés de la monteuse de cinéma professionnelle Elsa Fernández von Trier, qui a travaillé sur de nombreux titres du cinéma grand public espagnol (de *Torrente, el brazo de la ley* en 1998 à *La cena*, sorti en 2025), et que j'avais déjà interviewée pour la rubrique « Primer Plano » de la chaîne YouTube

du CRIIA, j'ai échangé avec Marie Franco, Professeure spécialiste de l'Espagne contemporaine à l'Université Paris Sorbonne Nouvelle, et Paul Buffeteau, doctorant en études cinématographiques catalanes, pour interroger les angles morts et ambiguïtés des représentations historiques livrées par ces longs-métrages. Cette Tertulia n'est qu'un exemple des nombreuses manifestations développées par la SoFHIA depuis trois ans pour rassembler, en présentiel, en modalité hybride ou exclusivement en ligne, des pairs de l'université, des étudiants, mais aussi des enseignants de collège et de lycée, informés via le réseau des IA-IPR.

En somme, ce premier mandat en tant que membre du Comité et Secrétaire Générale a été pour moi synonyme d'apprentissage : jour après jour, il m'a amenée à aiguiser mon sens de l'engagement pour le collectif par la voie associative, à l'échelle nationale, en sus de ma participation institutionnelle aux jurys de concours. La coordination des échanges avec le Bureau, le Comité et les adhérents, l'accompagnement à la promotion d'événements scientifiques et culturels liés aux cultures hispaniques, la gestion des canaux de communication (qu'il s'agisse du site et des réseaux sociaux ou bien de la rédaction mensuelle des Événementiels), le dialogue régulier avec plusieurs partenaires (comme le Colegio de España et la Maison du Mexique ou le Collège des Sociétés Savantes, que la SoFHIA a intégré en 2025) sont autant de tâches quotidiennes, accomplies dans une totale collégialité au sein du Bureau et du Comité, qui ont affermi mon attachement à cette société savante.

J'ai encore œuvré, avec les autres membres élus, à ce que notre association, plus que jamais, puisse être une plateforme de mobilisation et de défense de l'hispanisme et de l'ibéro-américanisme sur le territoire français, dans un contexte national où nos formations et diplômes sont de plus en plus fragilisés. J'ai à cœur aujourd'hui de poursuivre mes activités au sein de la SoFHIA, en parallèle de mes missions d'enseignement et de recherche : j'envisage ainsi de candidater pour un deuxième mandat, au printemps 2026, dans le but de consolider les actions en cours, de continuer à répondre collectivement aux défis institutionnels – la sauvegarde de nos masters et licences ; la réflexion et la communication sur les concours ; la défense de la légitimité de nos champs et objets de recherche ; la promotion de l'hispanisme en région, hors des seuls pôles parisiens – mais aussi d'ouvrir de nouveaux chantiers, au gré des groupes de travail qui se constitueront. À titre illustratif, j'ai intégré depuis peu la réflexion en germe sur l'utilisation de l'intelligence artificielle dans nos enseignements et travaux scientifiques, impulsée par l'actuelle Présidente de la SoFHIA. L'objectif est de penser, entre pairs, ses usages dans nos pratiques académiques, ses implications éthiques et environnementales, en vue d'accompagner nos étudiants vers un maniement raisonnable et éclairé de l'IA.

Quelques perspectives

Le bilan dressé dans ces pages implique aussi une projection dans des manifestations futures, pour certaines actuellement en préparation. Il me faut souligner ici la dimension collective de ces initiatives, qui me semble plus que jamais essentielle, à ce stade de ma carrière d'enseignante-chercheuse. D'une part, je continue de répondre aux sollicitations des collègues d'autres universités françaises, à l'instar de Pietsie Feenstra, Professeure en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Paul Valéry Montpellier 3 : en sa qualité de spécialiste de la production espagnole, elle organise, à l'automne prochain, une journée d'étude consacrée à l'excès dans le cinéma d'Álex de la Iglesia, articulée au Festival du Cinéma Méditerranéen de Montpellier. Participer à ces rencontres académiques et culturelles signifie pour moi conférer une nouvelle dimension, onze ans après ma soutenance de thèse, à mon approche d'une filmographie qui a joué le rôle d'élément déclencheur dans ma démarche scientifique. Cette intervention me donnera l'opportunité d'inscrire mon analyse dans une démarche plurielle tout en renouvelant mon regard sur l'univers créatif du réalisateur, au prisme, de surcroît, des films et séries qu'il a tournés après que je me suis éloignée de cette ligne de recherche.

D'autre part, il me semble devenu incontournable, dans le contexte académique français, de participer à des campagnes d'appels à projet pour pouvoir envisager l'organisation de manifestations d'envergure et la mise en place ou consolidation de partenariats scientifiques internationaux. C'est en ce sens que j'ai très récemment pris part au montage d'un dossier de candidature AAP région Nouvelle-Aquitaine, autour d'un projet piloté par Jesús Alonso Carballés, Professeur de civilisation espagnole à l'Université Bordeaux Montaigne, en tant que co-porteuse pour l'Université de Limoges. Intitulé TRACES XX-XXI (Territoire, Réfugiés, ACCueil des Exilés Espagnols), il implique l'étude, le catalogage, l'exposition et la mise en valeur des multiples traces existantes, sur le territoire de la Nouvelle-Aquitaine, du passage, de l'accueil et de l'insertion des républicains espagnols exilés en France, durant la Guerre civile. Les prémices de cette réflexion ont mis en exergue la diversité de leurs destins, au cours des années 1940, de l'insertion au sein de la Résistance aux départs vers d'autres horizons, en particulier en Amérique latine. Le projet vise par là même à scruter les stratégies de valorisation patrimoniale et de tourisme mémoriel déployés dans quelques sites clés de la région, qui furent les réceptacles de cette histoire collective, comme l'île d'Oléron, la Citadelle de Saint-Jean-Pied-de-Port, le camp de concentration de Gurs, la base sous-marine de Bordeaux, le village martyr d'Oradour-sur-Glane ou la Pointe du Grave. L'implication d'universitaires de Bordeaux Montaigne et de

Limoges, mais aussi de partenaires de La Rochelle ou de Pau, participe de l'expérience d'une université ouverte sur son environnement proche et désireuse de resserrer les liens entre différents acteurs scientifiques du territoire mais aussi avec des établissements du Secondaire, autour de questions relatives à la culture espagnole, à l'histoire, à la géographie ou à l'aménagement du territoire. Ce chantier inclura un travail conjoint avec des associations (Mémoire de l'Espagne Républicaine 64 ou l'Ateneo Republicano du Limousin, basé à Limoges), ainsi que des organismes culturels régionaux (les Archives Départementales, la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, le Cinéma Jean Eustache de Pessac, l'Espace Mendès France de Poitiers...). Il s'appuiera en outre sur la collaboration avec le réseau EUROM (Observatoire Européen des Mémoires), dont Jesús Alonso Carballés est le correspondant pour l'Université Bordeaux Montaigne. Plus concrètement, tout au long des trois années qui structureront le projet TRACES XX-XXI, nous prévoyons l'organisation d'expositions et de manifestations scientifiques, à l'Université Bordeaux Montaigne et à Limoges, avec le soutien du laboratoire EHIC et de certains de ses chercheurs (en particulier Bertrand Westphal), ainsi que la publication de trois ouvrages, respectivement centrés sur les Personnes, les Lieux et les Événements emblématiques des enjeux de ce processus mémoriel en région. Nous envisageons par ailleurs la création d'un site internet pérenne, conçu comme un espace de visibilité du travail accompli au cœur de ce programme, et celle de guides pédagogiques et touristiques mobilisant, avec l'appui technique de nos ingénieurs de recherche, des SIG (Systèmes d'Information Géographique).

Ma participation active à ce projet régional, qui prolonge en partie la démarche – du point dans son versant hispanique – à l'origine du précédent AAP région auquel j'avais pris part, « VisionNAges », corrobore plusieurs des points mis en avant dans cette synthèse : d'un côté, mon souhait de travailler en réseau, sur la base de retrouvailles intellectuelles et de fidélités humaines qui, définitivement, constituent à mon sens le premier attrait des sociabilités universitaires ; d'un autre côté, ma volonté d'entretenir la double visée locale et internationale qui a marqué jusqu'ici ma trajectoire, comme je l'ai souligné précédemment. La démarche me semble en effet particulièrement pertinente à l'heure d'examiner les liens entre l'Espagne et la France, au prisme d'une région frontalière comme la Nouvelle-Aquitaine. S'agissant des questions mémorielles elles-mêmes, elles relèvent plus largement, dans ma démarche, d'une volonté de contribuer, de concert avec des acteurs culturels et associatifs, à penser notre époque en dialoguant avec la société civile. Je souhaite prendre part, depuis le champ académique, à une dynamique de réflexion qui invite à lire le présent comme une caisse de résonance du passé, *a fortiori* dans un climat où nos démocraties sont de plus en plus mises en péril par une certaine amnésie historique qui favorise les résurgences d'idéologies nauséabondes.

C'est également depuis le Département d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, dont je suis actuellement titulaire, que je conçois ce travail collégial : conjointement avec Davy Desmas-Loubaresse, mon collègue co-Secrétaire Général de la SoFHIA, qui a été recruté à Limoges en tant que Professeur en 2025, j'envisage de monter l'année prochaine, à la FLSH, un colloque connectant nos aires et domaines de recherche – Amérique latine et Espagne, littérature et audiovisuel –, en lien avec les fictions de genre, en particulier la science-fiction et les récits criminels, les deux lignes que nous ambitionnerions de croiser. L'idée de cette manifestation est encore embryonnaire mais inscrite dans notre agenda commun : elle répond à la fois à notre souhait de faire interagir nos recherches autour de quelques entrées *a priori* fécondes qui nous sont apparues, lors de nos participations à des manifestations scientifiques ou de conversations informelles. Elle vise aussi à alimenter le dynamisme scientifique de notre département et d'EHIC, laboratoire transdisciplinaire auquel nous sommes tous deux rattachés et au sein duquel nous tenons à visibiliser toujours plus l'hispanisme et l'ibéro-américanisme. C'est dans cette même dynamique que s'inscrit le séminaire « Hispanités décentrées », qu'est actuellement en train de monter Davy Desmas-Loubaresse au sein de notre université, en partenariat avec EHIC et le CeReS (Centre de Recherches Sémiotiques), et dans le cadre duquel je me suis engagée à animer une conférence, en janvier 2027, centrée sur les expressions de « la España vacía » dans le cinéma de fiction espagnol du XXI^e siècle. Cette intervention me donnera la possibilité de creuser une piste que j'ai dégagée dans mon inédit d'HDR, autour des espaces criminogènes de l'Espagne intérieure : j'élargirai la focale à d'autres tendances de la production cinématographique contemporaine, abordées par exemple dans les travaux sur la ruralité espagnole au cinéma menés par Pascale Thibaudeau ou les chercheurs en cinéma de l'Université de Cordoue.

J'aimerais également poursuivre le dialogue avec les praticiens du cinéma par l'organisation de manifestations donnant la parole à des universitaires mais aussi à des créateurs, artistes et techniciens. Ainsi, ma rencontre avec la monteuse de cinéma Elsa Fernández von Trier, qui a déjà donné lieu, dans le cadre des activités de la SoFHIA, à la tenue d'une Tertulia en ligne, invite à l'élaboration de futures actions, auxquelles nous réfléchissons actuellement. Des conversations récentes entre cette professionnelle du cinéma et des spécialistes de l'Espagne contemporaine, comme Marie Franco ou les jeunes chercheurs Paul Buffeteau et David Crémaux-Bouche, est née la possibilité d'organiser prochainement une journée ou un séminaire : pensée en collaboration avec la SoFHIA, elle serait consacrée aux regards portés sur l'Histoire contemporaine espagnole (la dictature et les figures du régime ; le terrorisme de l'ETA...) dans la production audiovisuelle de ces dix dernières années. Notre intention serait

d'observer comment les discours historiques s'actualisent, à travers les fictions cinématographiques et sérielles, en écho aux évolutions politiques et idéologiques que connaît l'Espagne, selon des modalités propres à la nouvelle décennie mais qu'il conviendrait de resituer dans toute une généalogie de représentations historiques à l'écran.

Coda : de l'hispanisme à l'Italie, l'Italie depuis l'hispanisme

Les pages qui précèdent ont aussi largement montré la présence continue dans mon travail, déjà à l'époque de ma thèse et plus encore depuis 2019, de l'Italie et du cinéma italiens, vers lesquels une partie de mes recherches et activités culturelles s'est déplacée, tout en maintenant un ferme point d'ancrage dans l'hispanisme. Je me suis efforcée de suivre cette ligne de crête, entre exploration d'un espace certes extra-hispanique, mais profondément lié à mes appétences intellectuelles et à mes objets de recherche, et mon inscription première dans le champ des études hispaniques. Un tel équilibre s'est matérialisé aussi bien sur le plan pédagogique que scientifique au fil du temps : ainsi, en 2022 et en 2024, sur l'invitation d'Ana Melendo Cruz, enseignante-chercheuse à l'Université de Cordoue et spécialiste, entre autres, de l'œuvre du cinéaste Michelangelo Antonioni, j'ai ainsi été amenée à dispenser plusieurs séances consacrées au cinéma italien en Licence et en Master. Cette expérience d'enseignement dans un cadre académique espagnol m'a permis d'aborder, devant un public d'étudiants hispanophones, un corpus italien dont l'analyse prolongeait en partie les réflexions que j'avais menées antérieurement sur les dialogues culturels entre les rives méditerranéennes sud-européennes.

C'est également dans un contexte universitaire espagnol que j'ai eu l'opportunité d'approfondir l'ouverture vers les corpus filmiques italiens. Le *Congreso de novela y cine negro* de Salamanque m'a en effet offert un espace international idoine, car cohérent avec ma spécialisation en cinéma de genre(s) et en récit criminels ultra-contemporains, pour proposer une communication consacrée à un très récent thriller italien, *L'Ultima notte di Amore* (*Última noche en Milán*, Andrea Di Stefano, 2023). Cette intervention a récemment donné lieu à un article [33] dans l'ouvrage dirigé par Àlex Martín Escribà et Javier Sánchez Zapatero, *El último baile. Estudios de novela y cine negro*, paru fin 2025 chez Dykinson. La dernière édition du congrès dont ce livre est issu, « El largo adiós », placée, par son intitulé, sous l'égide de Raymond Chandler, invitait à réfléchir au motif de l'adieu ; j'ai choisi de l'examiner à partir de ce film dont le protagoniste s'avère être un policier qui bascule malgré lui dans la criminalité, à la veille de son départ à la retraite. Cet événement est le fondement d'une diégèse enveloppée dans la nuit milanaise et construite sur une triple unité de lieu, de temps et d'action. Partant de la

réappropriation de ce principe issu de la tradition classique, je m'étais fixé pour objectif de montrer que le texte filmique, en termes narratifs et audiovisuels, était parcouru par un tissu d'influences multiples, du thriller d'action étatsunien à la veine autochtone du *poliziottesco* des années 1970, en passant par le legs littéraire du noir milanais du romancier Giorgio Scerbanenco. La réflexion menée sur ce long-métrage était aussi l'occasion de repérer certaines accointances, dans la reformulation des codes du noir et matrices du thriller, entre les fictions criminelles ultra-contemporaines espagnoles, que j'étudiais parallèlement de près, et les expressions italiennes du genre.

La rencontre de ces deux cultures irrigue par ailleurs les travaux menés avec Arnaud Duprat de Montero, hispaniste et spécialiste de cinéma que j'ai déjà cité antérieurement. J'avais fait sa connaissance lors d'un congrès organisé à Limoges à l'époque de mon doctorat, avant de le retrouver quelques années plus tard à Madrid, à la Filmoteca Española. En 2019, il avait accepté mon invitation à intervenir dans le séminaire consacré aux cinémas méditerranéens que j'animais à l'Université de Limoges. Il y proposait alors une réflexion inter-péninsulaire centrée sur les figures actariales féminines, à partir de deux adaptations de la pièce de Jean Cocteau, *La Voix humaine*. La première, réalisée en 2014 par Edoardo Gubino, confiait le rôle-titre à la mère du metteur en scène, Sophia Loren ; la seconde, tournée en 2020 par Pedro Almodóvar, scellait le virage anglo-saxon du cinéaste espagnol, à travers la collaboration artistique avec l'actrice britannique Tilda Swinton. Quelques années plus tard, cette dynamique d'échanges a trouvé un prolongement cohérent dans notre projet d'ouvrage collectif *Une journée particulière : de l'écran à la scène, de l'Italie à la France* (EUD, 2025), qui permettait de s'engager, entre autres, sur la voie des réflexions actariales autour des *personae* de Sophia Loren et de Marcello Mastroianni. Notre livre [34] adopte une démarche résolument dialogique : il met en résonance le film d'Ettore Scola, *Une journée particulière* (*Una giornata particolare*, 1977), et ses transpositions théâtrales ultérieures en langue française. Parmi celles-ci, la récente version mise en scène par Lilo Baur en 2023, point de départ de notre projet, a fait l'objet d'une attention spécifique, eu égard à l'engagement créatif parallèle d'Arnaud Duprat de Montero dans le processus d'adaptation de la pièce. Dans la continuité de mes précédentes publications et en totale cohérence avec le double regard, universitaire et artistique, de mon collègue, nous avons choisi d'entrecroiser contributions universitaires et entretiens avec plusieurs créateurs ayant participé aux réinterprétations théâtrales du long-métrage [35]. Notre ambition était d'examiner à la fois le processus intermédiaire reliant le film italien à ses réécritures scéniques, ainsi que les spécificités propres à chacune de ces formes en veillant toujours à replacer les œuvres dans leurs contextes de production respectifs. Nous souhaitons ainsi inviter le lectorat à une (re)découverte

du film de Scola, réalisateur culturellement situé entre l'Italie et la France – pays vers lequel une partie de sa filmographie est tournée –, tout en mettant en lumière les réactualisations contemporaines de son long-métrage, dont les thématiques, en particulier, la condition des femmes et des homosexuels, font résonner le passé fasciste italien avec les problématiques du présent.

Pensé pour s'adresser à des spécialistes aussi bien qu'au grand public, ce livre a fait l'objet d'opérations promotionnelles qu'Arnaud Duprat de Montero et moi avons menées auprès de différents médias et partenaires culturels français. Outre un article paru dans la revue de cinéma *Positif*, nous avons ainsi participé à trois épisodes du podcast *La Justice à l'œil*, animé par la chercheuse en droit public Magalie Flores-Lonjou, qui aborde dans ce cycle le droit au prisme du cinéma de fiction, et accordé un entretien au programme en ligne *Microciné. Revue de cinéma et de télévision*⁸. À l'automne 2025, nous avons été accueillis pour une soirée littéraire autour du cinéma italien par la librairie limougeaude Page & Plume, qui a l'été l'occasion de présenter la réflexion collective au cœur de l'ouvrage. Ces diverses discussions ont donné suite à l'expérience médiatique que m'avaient apportée antérieurement les enregistrements au micro de France Culture, pour l'émission de cinéma « Plan Large », animée par le critique Antoine Guillot, en 2019 (« A comme Almodóvar, outrances et passions »)⁹ et en 2021 (rubrique « Le journal du cinéma »)¹⁰, au moment des sorties respectives de *Dolor y gloria* et *Madres paralelas* ; j'y intervenais en tant que spécialiste du cinéma espagnole, très familière de la filmographie almodovarienne. Un peu plus tôt, en 2021 également, j'avais été contactée par la documentariste Sophie Marchand, alors chroniqueuse à Radio Nova, pour l'accompagner, par mes connaissances du cinéma italien, dans sa préparation de l'émission « Le Voyage Immobile #30 : Rome »¹¹, centrée sur les représentations cinématographiques de la Ville éternelle à l'écran.

Précisément, outre cette brève incursion radiophonique et les réflexions strictement scientifiques, mes glissements vers l'Italie, se sont nourris, par ailleurs, de plusieurs expériences

⁷ Mis en ligne le 20 mars 2025 :

<https://radio.amicus-curiae.net/podcast/episode-1-2-2-une-journee-particuliere-dettore-scola-les-contextes-historique-et-artistique-1-4/>

⁸ Mis en ligne le 4 juillet 2025 :

https://www.youtube.com/watch?v=H1h0uj8izyM&list=PLobahWd0kwVvUf21_FhiIdc9xu2jinQ5I&index=14&t=1s

⁹ Diffusé le 4 mai 2019 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/plan-large/a-comme-pedro-almodovar-outrances-et-passions-6207280>

¹⁰ Diffusé le 4 décembre 2021 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/plan-large/cineastes-empeches-mais-libres-avec-mohammad-rasoulouf-et-kirill-serebrennikov-5997772>

¹¹ Diffusé le 19 juin 2021 : <https://podcasts.nova.fr/radio-nova-les-voyages-immobiles/202106190900-le-voyage-immobile-30-rome?action=share>

d'enseignement et d'échanges, dans le cadre du programme Erasmus Teaching. J'ai ainsi été accueillie en 2020 à l'Università degli Studi Gabriele D'Annunzio de Chieti-Pescara, pour des cours de traduction de l'italien vers l'espagnol, puis, au printemps 2026, à l'Università degli Studi di Milano, avec des interventions en Licence et en Master centrées sur le cinéma espagnol. Ces mobilités ont favorisé l'émergence de collaborations durables, au premier rang desquelles se situe celle engagée avec Simone Cattaneo, *Professore associato* (équivalent de MCF) au *Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni*, spécialiste de littérature espagnole et catalane. Notre rencontre remonte précisément au *Congreso de novela y cine negro* de Salamanque, où la communication que j'y avais présentée en 2024 sur le film d'Andrea Di Stefano avait suscité une première discussion et l'identification d'approches communes. Dès lors, nos collaborations se sont développées sur le plan des enseignements comme sur celui de la recherche. Simone Cattaneo a ainsi effectué deux séjours à Limoges, d'abord en octobre 2024, grâce au dispositif Erasmus Teaching – dont mon séjour d'avril 2026 sera en quelque sorte la contrepartie –, puis en octobre 2025, en tant que professeur invité au sein du Master MEEF (il a notamment dispensé des cours sur la question de CAPES consacrée à Rafael Chirbes, auquel il avait consacré des publications). Mon propre déplacement à Milan au printemps 2026 constituera le troisième volet de ces échanges bilatéraux, témoignant de la dynamique instaurée, à travers notre collaboration, entre nos deux établissements et nos départements respectifs.

À ce dialogue pédagogique se superposent aussi des perspectives scientifiques communes. En premier lieu, j'ai rejoint, en 2025, le comité éditorial de la revue universitaire milanaise *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, dont je me suis engagée à coordonner un numéro portant sur les représentations féminines dans les séries espagnoles sorties ces dix dernières années. Il s'agit pour moi d'impulser une réflexion chorale en mobilisant différents chercheurs hispanistes, spécialistes du secteur audiovisuel, autour de ces questions, en écho à certains constats que j'ai moi-même dressés, à partir de corpus cinématographiques, dans mon inédit d'HDR, mais que je n'ai pu développer du point de vue des productions sérielles. Le but de cette publication sera de tirer l'un des fils de l'étude individuelle mise en forme dans mon volume pour la décliner, au prisme d'une analyse collective, à travers d'autres objets audiovisuels, paradigmatiques des mutations médiatiques qui se sont opérées depuis le mitan des années 2010. J'envisage de coordonner le numéro avec David Crémaux-Bouche, jeune chercheur actuellement en train d'achever sa thèse, versé dans les problématiques de représentations et d'imaginaires de l'Espagne contemporaine, que j'ai rencontré à travers les activités de la SoFHIA. Par cette collaboration et ce premier projet pour *Tintas*, au carrefour de l'Italie, de la France et de l'Espagne comme terrain d'étude, j'ai à cœur d'élargir des partenariats internationaux incluant la

nouvelle recherche de l'hispanisme français, dans un souci d'actualisation de mes propres approches et d'un travail en rhizome permettant de décloisonner les productions des équipes hispanistes issues de différents pays.

D'autres manifestations récentes illustrent également cette synergie : Simone Cattaneo et moi-même avons aussi participé ensemble au colloque organisé à Pau en octobre 2025 autour des récits criminels régionaux dans les pays de langue romane, puis au colloque international « *En la encrucijada de África(s) y sus afrodescendientes: los archipiélagos de la Macaronesia y el Caribe* », co-organisé en février 2026 à l'Universidad de La Laguna, aux Canaries, par Cécile Bertin-Elisabeth, Professeure hispaniste à Limoges et liée au département des Humanités, à Tenerife, par ses propres réseaux scientifiques. Je m'autorise ici une brève digression autour de mon intervention lors de cet événement, qui m'a donné l'occasion d'effectuer en quelque sorte un zoom sur l'un des films du corpus de mon inédit d'HDR, *El Niño* (Daniel Monzón, 2014). En lui appliquant le filtre de la géocritique théorisée par Bertrand Westphal, je me suis attachée à sonder les déclinaisons métaphoriques et géographiques du concept d'archipel, clé de lecture narrative et industrielle pour aborder ce thriller d'action tourné entre la péninsule ibérique, les Canaries et le Maghreb. Il s'agit de ma dernière communication en date, remaniée [36] pour être publiée dans un volume tiré des travaux menés par Cécile Bertin-Elisabeth, Paula Fernández Hernández et Bertrand Westphal autour des archipélités.

Pour en revenir à Simone Cattaneo, qui s'intéresse lui aussi, entre autres, aux récits criminels, la convergence de nos objets d'étude nous a conduits à concevoir un projet commun de colloque consacré aux expressions du noir dans l'Espagne de la crise et de la post-crise, actuellement en préparation, et intitulé « *Revolver los márgenes: la (est)ética de lo negro para narrar tiempos de crisis. Miradas a las ficciones criminales españolas ultracontemporáneas* ». Financièrement soutenu par une subvention AOI (Appel d'Offres à dimension Internationale) que vient de nous octroyer l'Université de Limoges après dépôt de notre candidature, ce projet entre directement en résonance avec les travaux développés dans le cadre de mon HDR et repose sur la rencontre de deux approches disciplinaires complémentaires : l'audiovisuel, qui constitue mon domaine de spécialisation, et la littérature, champ privilégié de Simone Cattaneo, qui a été collaborateur et participant régulier du *Congreso de novela y cine negro* de Salamanque, pendant plusieurs années. La manifestation, conçue en deux volets, se tiendra d'abord à l'Université de Limoges en octobre 2026, autour d'un groupe de spécialistes invités appartenant à la constellation de recherche évoquée dans le chapitre 5, collègues issus des universités de Limoges, de Pau, de Salamanque ou de Belfast. Un second temps est prévu au printemps 2027 à Milan, sur la base d'un appel à communications ouvert. À travers ces différentes initiatives et ce travail conjoint avec

Simone Cattaneo, j'entends contribuer à consolider un réseau d'enseignants-chercheurs, élargi à nos départements et à nos équipes de recherche, qui reposent à la fois sur les affinités scientifiques et relations humaines ourdies au fil de rencontres réitérées autour de l'hispanisme, y compris dans des environnements non-hispanophones. Notre ambition est également, après la clôture du *Congreso de novela y cine negro*, au terme de vingt années de rendez-vous annuels, de prolonger l'élan fédérateur impulsé par les collègues de Salamanque en continuant à travailler avec eux, mais aussi, bien sûr, avec celles et ceux qui ont alimenté et renforcé cette dynamique internationale, comme l'équipe paloise en France, ou encore, toujours à La Laguna, le comité organisateur du *Congreso internacional Tenerife Noir de Investigación sobre el Género Negro*, sans oublier, du côté de la littérature, les universitaires qui gravitent autour du jeune festival espagnol de roman noir, *Málaga Negra*.

En somme, au terme de cette réflexion introspective, il se confirme que l'Italie n'a pas été une incursion ponctuelle ou anecdotique dans mon parcours : les horizons de travail offerts par cette autre péninsule se sont imposés assez naturellement comme des ramifications essentielles de ma réflexion, en lien avec mes affinités culturelles et ma propre identité. Les terrains de recherche partagés, les interactions pédagogiques développées dans le cadre des mobilités internationales et les projets scientifiques engagés avec les collègues de Milan témoignent à mes yeux, plus que jamais, de la fécondité de ce dialogue inter-péninsulaire. Envisagé depuis ma perspective d'hispaniste, le chantier italien, qu'il s'agisse d'étudier des corpus de la cinématographie nationale ou, sur le plan institutionnel, de nouer partenariats pédagogiques et scientifiques autour de l'hispanisme, trace résolument une ligne clé que je souhaite continuer à suivre, à travers les initiatives que je serai amenée à impulser. Les liens existants appellent ainsi à être développés et étendus pour donner lieu à des actions d'envergure, que je pourrai structurer, par exemple, en répondant à des appels à projets, notamment par le montage et le pilotage de propositions de projets ANR, dans une perspective européenne.

On écrit une synthèse d'habilitation en se retournant sur le chemin parcouru ; on la referme en regardant devant soi. L'exercice, singulier, périlleux, m'a permis de mesurer le trajet accompli, dans la perspective de nouveaux chapitres professionnels. La rédaction de ces pages s'est ainsi imposée pour moi comme un moment de clarification intellectuelle : elle m'a contrainte à prendre le temps de regarder dans le rétroviseur pour saisir ce qui, au fil des années, a façonné ma manière de mener ma recherche, mes enseignements, mes projets extra-académiques, d'entrer en relation avec les collègues, les étudiants et les partenaires culturels. Onze ans se sont écoulés depuis la soutenance de ma thèse. L'examen autoréflexif de cette première décennie de carrière – en tant que titulaire –, qui nécessitait de remonter aux origines du doctorat, quelques années plus tôt, s'est révélée être une expérience éclairante : en m'imposant un décentrement du regard, elle m'a informée sur ma propre pratique professionnelle et ses évolutions. Dans un effort constant pour éviter l'écueil de l'inventaire, j'ai œuvré à mettre au jour une cohérence, parfois peut-être plus discrète lorsque certains projets semblent éloignés de mes principales lignes de recherche, en vue de connecter les différentes étapes et bifurcations de mon parcours. Avant même que je ne m'attelle à la rédaction de cet exercice, l'idée du mouvement s'est imposée avec une évidence presque intuitive. C'est par cette notion que j'ai choisi de relire ces années, en remontant le fil des publications, des initiatives et des rencontres qui ont jalonné mon activité scientifique et pédagogique.

Ce mouvement se déploie à plusieurs niveaux. Il tient d'abord à une disposition personnelle, faite d'une énergie professionnelle soutenue – peut-être d'une certaine forme d'hyperactivité ? – et d'un goût prononcé pour le renouvellement intellectuel. Mais il s'inscrit aussi dans tous les flux qui ont traversé ma recherche, qu'il s'agisse de déplacements d'objets, d'approches ou de glissements vers des aires culturelles autres que l'Espagne, mon terrain de prédilection. Les travaux présentés dans cette synthèse montrent combien l'étude des images et des récits audiovisuels m'a conduite à me mouvoir entre différents territoires scientifiques – du cinéma espagnol des différents temps de la démocratie aux fictions criminelles ultra-contemporaines, des dynamiques socioculturelles propres à l'Espagne aux dialogues méditerranéens avec l'Italie, sans écarter de ponctuelles incursions en Amérique latine. Cette mobilité thématique et méthodologique ne procède pas d'une dispersion mais bien d'une volonté de penser les objets culturels dans leurs itinérances, leurs réinventions, leurs reterritorialisations.

La préparation de la synthèse m'a aussi permis de braquer le projecteur sur le va-et-vient constant entre initiatives individuelles et chantiers collectifs qui a configuré ma recherche, tout au long de ces années. Les articles, les communications, les conférences ou les séminaires constituent la part visible de ce travail intellectuel ; derrière elle, se dessine un tissu de relations

scientifiques et humaines qui a indéniablement modelé mon parcours. Les parrainages intellectuels, les collaborations réitérées, les rencontres suscitées par les manifestations collectives ont joué un rôle déterminant dans l'élaboration de ma réflexion et, plus largement, dans ma vision du métier. C'est ainsi à cette dimension profondément collaborative de la recherche, et de notre profession dans ses différentes facettes, que je suis aujourd'hui la plus attachée. En effet, avec le temps, ces échanges se sont transformés en réseaux de travail et de connivence, au point de structurer une part essentielle de mon activité universitaire. L'organisation de rencontres scientifiques, la coordination de volumes collectifs, l'impulsion d'initiatives communes sont autant d'expériences qui ont renforcé ma conviction que la recherche s'épanouit pleinement lorsqu'elle s'inscrit dans des communautés de pensée ouvertes et stimulantes. Les projets évoqués dans cette synthèse, particulièrement ceux en gestation, évoqués dans le dernier chapitre, témoignent de mon évolution progressive vers des formes de travail toujours plus partagées.

En ce sens, l'habilitation à diriger des recherches ouvre un nouveau chapitre. Elle m'invite à envisager une dimension cruciale des responsabilités de l'universitaire, à savoir l'accompagnement des jeunes chercheurs. Les premiers jalons de cette expérience ont déjà été posés au cours des dix dernières années, à travers la direction d'une trentaine de mémoires de master depuis 2016, principalement consacrés aux cultures visuelles hispaniques (cinéma espagnol ou latino-américain, peinture, sous-titrage au cinéma, didactisation de supports filmiques...). Cette voie a également été ouverte, d'une certaine manière, par mon travail d'accueil et de suivi de doctorants de l'Université de Cordoue qui, dans le cadre du dispositif « *mención internacional* », évoqué précédemment, ont effectué ou effectuent actuellement un séjour à Limoges. Pouvoir accompagner des doctorants en cinéma et en audiovisuel représenterait la continuité naturelle de mon engagement pédagogique et scientifique. La direction de recherches, par le dialogue et la logique de transmission qu'elle implique, serait aussi une façon de contribuer à produire de nouvelles ramifications, au sein de la généalogie des études de l'image dans l'hispanisme, à la suite de celles et ceux qui avaient ouvert la voie, en France, à partir de la décennie 1980.

Les années à venir me permettront également de conférer une nouvelle coloration à la dimension chorale qui sous-tend une partie de ma trajectoire. L'élaboration et le pilotage de projets scientifiques collaboratifs constituent aujourd'hui un horizon majeur de mon activité, que j'aimerais continuer à développer en répondant à des appels à projets, en synergie avec mes partenaires réguliers ou d'autres universités et structures. De cette façon, j'entends prendre part au dynamisme des environnements académiques dans lesquels je serai amenée à évoluer. Enfin, une autre orientation, plus expérimentale, attire également mon attention, sur le double plan

individuel et collectif : celle de la recherche-création. Le dialogue entre théorie et pratique artistique irrigue déjà plusieurs parties de cette synthèse, notamment par le biais des échanges menés avec des cinéastes, des auteurs ou des artistes. La recherche-création me donnerait l'opportunité de prolonger cette relation sous une forme nouvelle, où l'expérimentation visuelle deviendrait elle-même un mode d'exploration critique. Dans cette optique, cette année, j'ai commencé à me former aux techniques de montage et à la manipulation d'images d'archives, grâce aux stages proposés par la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine. Ces apprentissages constituent les premières étapes d'un projet que je souhaiterais approfondir à moyen terme, afin d'intégrer progressivement ces outils à ma pratique scientifique.

Ces dernières lignes ne clôturent ainsi pas mon parcours. Bien au contraire, elles esquissent une ligne d'horizon : celle d'une recherche appelée à se poursuivre, à se transformer et    s'élargir encore, au contact d'autres chercheurs, d'autres terrains, d'autres pays et des formes d'expression dont je ne me suis jusqu'ici pas encore appropriée. Si cette synthèse rend compte des étapes d'un chemin déjà parcouru, elle laisse volontairement ouverte la voie des explorations à venir, comme une invitation à poursuivre le mouvement.