techniques, machines, dispositifs

perspectives pour une nouvelle histoire technologique du cinéma

PROGRAMME

methods, machines, dispositives:

Perspectives for a New Technological History of Cinema

Colloque international
22-24 novembre 2012

Organisé par la
Section d'histoire et esthétique du cinéma
Université de Lausanne

Salle Cinématographe
Cinémathèque suisse
Casino de Montbenon,
Allée Ernest Ansermet 3, Lausanne

Programme

JEUDI 22 NOVEMBRE :

9h15 : Accueil

9h45 : Selim Krichane, Benoît Turquety : Introduction

Panel 1 : machines et procédures

10h : Luca Giuliani (Cineteca del Friuli), **Manlio Piva** (Università di Padova) :

Le corps et le regard : histoire des techniques cinématographiques de cadrage

Since the 1970s, driven by semiology and psychoanalysis studies focused on the teleological and evolutionary model of film language, a lot has been written on the film frame as a symbolic and ideological space. The turn to digital technology has definitely underlined the constraints of such a historiographical approach and has brought the analysis back to the techniques of filmmaking and to technological knowledge as fundamental aesthetic and expressive aspects in a new interpretative model of film history.
According to this new approach, different historical techniques of framing (from an optical and mechanical point of view, a sort of history of the viewfinder or framing devices) represent the relationship between the director, the camera and the film space, and underline some interesting aesthetic points.
Through a series of examples, the authors will retrace some fundamentals periods of film history pointing out some technological aspects often marginalized by the aesthetic analysis. For instance, very little has been written about the fact that in film history till the mid-1930s, it was not felt the need for a reflex viewfinder and that shooting was always "blind", without the possibility of live-checking movements (actors and camera) and with frames that were arranged and rehearsed in advance.
The relationship between technique and expression should be conceived as fundamental to the analysis of a technical art such as cinema. Framing practices provide the aesthetic material at the director's disposal, rather than being simply industrial devices. The triangulation of maker, camera and space has undergone a long series of changes throughout film history and different framing practices and technologies modify the "solidarity" between eye and space, altering ideas of body, character and cinema itself. The technology should be seen not merely as an aid to production but as an integral part of the semantic operation of expressing the language of the film itself.

Luca Giuliani (Italy, 1964) works in film archives since 1999. After his Ph.D. in Film Studies at the Bologna University, he has taught for seven years at the University in Trieste. His main research field is history of film technology, on which he has published extensively. He directed the film archive at The National Cinema Museum in Torino (2008-11) and was vice-president of the International Federation of Film Archives (FIAF – 2008-11). He is member of the FIAF Programming and Access to collections Commission (from 2007) and works for La Cineteca del Friuli and for Le Giornate del Cinema Muto (The Pordenone Silent Film Festival). He is member of national and international commissions on archival questions and joins the scientific committees of some Italian cultural institutions. He curates several workshops on archival technical practices (Beijing 2011, Nairobi 2012) and film programs especially on silent cinema (Sao Paulo 2011, Beograd 2012).

Manlio Piva (Italy, 1971), is researcher in Media Studies at the University of Padova. His main field of interest is history of film technology. He has published on sound techniques and on the sound aspects in Robert Bresson's cinema (2004). From 2000 he has been active also in the media literacy field and has coordinated laboratories and classes for teachers. On the topic he has published extensively including a manual (2008).

10h30 : Jean-Baptiste Massuet (Université de Haute Bretagne Rennes 2) :

Entremêler le dessin animé et la prise de vue réelle – « rotographe » et tournage à la vapeur de sodium : deux cas historiques d'une hybridation technologique

A travers deux cas d'étude précis, cette communication se donne pour objectif d'interroger la différence, dite ontologique, opposant le dessin animé et la prise de vue réelle, découlant selon nous, de déterminations bien plus technologiques qu'essentialistes. Notre hypothèse consiste en effet à démontrer que la scission entre les deux formes ne se constitue que progressivement, dans le courant des années 1910-1920, d'abord institutionnellement, puis à la faveur de tentatives d'entremêlement concret, technologique, entre les deux.
Le cas du « Rotographe » des frères Fleischer (déposé en 1925 et breveté en 1931) et du tournage à la vapeur de sodium (déposé par la société J. Arthur Rank en 1956, mais particulièrement démocratisé par Ub Iwerks pour la Walt Disney Company dans les années 1960-1970), nous paraissent à ce titre constituer deux lieux d'interrogation privilégiés de cette hybridation technologique. En s'attachant, tout autant à l'étude des machines et des procédés qu'au contenu diégétique des films concernés – entrant en résonnance avec les limitations techniques imposées par des pratiques encore balbutiantes – nous souhaitons proposer un axe de compréhension singulier d'une scission historique divisant, non plus seulement deux domaines cinématographiques institutionnellement distincts, mais bel et bien deux régimes de représentation, aussi clairement définis que techniquement délimités.

Jean-Baptiste Massuet est doctorant en études cinématographiques à l'Université Rennes II, sous la direction de Laurent Le Forestier et prépare actuellement une thèse sur les hybridations entre le dessin animé et le cinéma en prises de vues réelles. Son approche se situe à un croisement entre historiographie, théorie et esthétique. Ayant à son actif plusieurs publications, au sein d'ouvrages collectifs (*Comédie Musicale – Les Jeux du Désir*, *Pierre Etaix – Histoire d'un Itinéraire*) et de revues (*1895, Les Cahiers du Circav, Critique d'Art, Conserveries Mémorielles, The Wild Bunch*), il communique régulièrement sur son sujet de recherche, à Rennes, Montpellier, Bath, Dijon, Aix-en-Provence, Lille, Brighton ou encore Montréal.

11h : *Discussion et pause*

11h30 : Jakob Isak Nielsen (Aarhus Universitet) :

Introducing the Crane

This paper will focus on the introduction of camera cranes in American film production, particularly various cranes or crane-like constructions used at Fox in the late 1920s and early 1930s, and the remarkable case of the Broadway crane – a giant electric crane first used on Pál Fejös' *Broadway* (1929) at Universal. Very little information exists on the cranes used at Fox (a wooden crane used on Frank Borzage's *Street Angel*, "The Go-Devil" used on Murnau's lost *4 Devils* (1928) and another wooden crane used on *Sob Sister* (1931) whereas there is substantially more information on the Broadway crane. The paper will sketch the physical and technical characteristics of the cranes and discuss the narrative and aesthetics functions of the crane movements in select films.

Jakob Isak Nielsen. Born 1975. Associate Professor, Department of Aesthetics and Communication – Media Studies at Aarhus University. His Ph.D. thesis *Camera Movement in Narrative Cinema* (2007) is being revised for book publication (Aarhus University Press, c2013). He is the founding editor of *16: 9* – A Danish Online Journal of Film Studies. He is the co-editor of and contributor to *Fjernsyn for viderekomne – de nye amerikanske tv-serier* (Turbineforlaget, 2011) and co-author of the textbook *Film i øjet* (2005). He has published articles on a variety of topics including visual style, mobile phones in film and TV, stylistic history, comedy, westerns, art cinema, short fiction films and commercials.

12h : Anne-Katrin Weber (Université de Lausanne) :

Pellicules filmiques et signaux électriques. Convergences techniques et épistémologiques de la télévision et du cinéma dans l'entre-deux-guerres

Les dispositifs de télévision développés dans les années 1920 et 1930 sont multiples, hybrides et interdépendants des médias de masse préexistants. Souvent oubliées dans l'historiographie contemporaine, ces machines hétérogènes de la vision à distance sont déterminées par des facteurs technologiques, économiques et épistémologiques qui les inscrivent dans un réseau d'imaginaires et de matériaux débordant l'histoire linéaire de l'avènement d'une forme télévisuelle singulière telle qu'elle s'institutionnalisera à partir des années 1950.
Le système allemand du film intermédiaire (*Zwischenfilmverfahren),* présenté en 1932 par l'entreprise *Fernseh AG,* est un cas exemplaire de la convergence technique et conceptuelle de la télévision et du cinéma dans l'entre-deux-guerres. Utilisé pour réaliser les premiers reportages télévisuels à l'extérieur, il est basé sur la fusion des deux technologies, et plus particulièrement sur l'inscription de l'image télévisuelle sur pellicule cinématographique. A travers son étude, je propose de discuter les circulations entre télévision et cinéma en interrogeant notamment les liens entre l'histoire technique et l'origine industrielle de ce dispositif.

Anne-Katrin Weber est doctorante à la section d'Histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne. Elle prépare, sous la direction des professeurs Olivier Lugon (Lausanne) et Andreas Fickers (Maastricht), une thèse sur l'exposition de la télévision en Allemagne, Grande-Bretagne et Etats-Unis dans les années 1920 et 1930. Elle a co-dirigé avec Mireille Berton l'ouvrage *La télévision du téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l'audiovision* (Antipodes, 2009).

12h30 : *Discussion*

13h : *Repas*

Panel 2 : l'histoire machinée

14h : Benoît Turquety (Université de Lausanne) :

De Marc Bloch à Walter Benjamin : l'émergence de la question technique et la position du cinéma

Les années 1930 correspondent à un tournant dans l'historiographie du cinéma : s'y opère une minoration de la thématique technologique jusqu'alors dominante, pour une histoire du cinéma conçue comme histoire des œuvres filmiques. Or, parallèlement, ces années sont aussi celles de l'émergence frappante de la double problématique de la machine et de la technique dans le champ de la pensée, en France et en Allemagne notamment – à la fois dans le débat public, et dans l'ensemble des disciplines scientifiques. Il s'agira, par l'exploration des textes, de s'interroger sur ce moment, et sur le rôle éventuel du cinéma dans cette transformation.

Benoît Turquety est diplômé de l'École nationale supérieure Louis-Lumière et docteur en esthétique, sciences et technologie des arts de l'Université Paris 8. Il a publié plusieurs articles en lien avec les questions technologiques, notamment « Formes de machines, formes de mouvement » (dans Fr. Albera, M. Tortajada (dir.), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Histoire et théorie du cinéma, série Travaux, 2011), « Pour une archéologie des techniques cinématographiques. L'exemple du Kinemacolor » (dans A. Bordina, S. Campanini, A. Mariani (dir.), *The Archive,* Udine, Forum, 2012, pp. 163-169), ou « Le naturel et le mécanique : le Kinémacolor à la conquête de Paris, ou Charles Urban vs. Charles Pathé » (*1895. Revue d'histoire du cinéma*, n° 69, à paraître).

14h30 : Trond Lundemo (Stockholms Universitet) :

Archaeographic Technologies

Commenting upon his video series on film history, *Histoire(s) du cinéma*, (1988-1998), Jean-Luc Godard claims that cinema is predisposed for 'writing' history, as montage produces historiographic constellations through juxtaposition. Yet, Godard was only able to make his series using analog video, which is why he sees the project of a cinema history in moving images as 'impossible'. Pursuing the view that there are differences between the historiographic properties of various technologies, this presentation aims to chart some of these differences in a historical perspective. The conditions for montage shift with various editing tools in cinema, with the analog videographic editing with two monitors, and again with various digital editing techniques. If the moving image has proved to be a contested source for the established discipline of writing history, the idea that technologies themselves produce historical articulations, and not only serve as sources for historiography, is even more challenging.

The German media theorist Wolfgang Ernst has argued for the use of archaeographic techniques for doing media archaeology. This technique entails the use of machines for reading the storage code of other machines, in order to tease out archaeological dimensions of media technologies. The shifts and ruptures excavated by these techniques contrast the orderly narrative preferred in history writing. His example is the digital decoding of analog sound techniques, but there are also digital techniques that open for new means of image retrieval and connections, like the 'Query By Image Content' (QBIC) technique of IBM, and other automated pattern recognition search engines. As access, indexing, retrieval, and montage techniques in moving image archives change, they also open for different ways of 'writing' history. This presentation aims to chart these historical shifts in archival techniques to see how they set off modes of montage that elicit various conditions for a technological history of film.

Trond Lundemo, Associate Professor at the Department of Cinema Studies at Stockholm University. He has been a visiting professor and visiting scholar at the Seijo University of Tokyo on a number of occasions. He is co-directing the Stockholm University Graduate School of Aesthetics and the co-editor of the book series "Film Theory in Media History" at Amsterdam University Press. His research and publications engage in questions of technology, aesthetics and intermediality as well as the theory of the archive.

15h : *Discussion et pause*

15h30 : Maria Tortajada (Université de Lausanne) :

L'instant quelconque en question

Relisant Henri Bergson dans *L'image-mouvement* afin de fonder une définition du cinéma et des concepts qui lui sont associés par les moyens de la philosophie, Gilles Deleuze souligne la pertinence de la notion d'instant quelconque. Celle-ci a également son importance pour l'historien du cinéma. Bergson fait en effet de l'instant quelconque un élément clé du « modèle cinématographique » lorsqu'il s'applique à la science moderne. Cette notion désigne, pour une série de « vues prises », le moment de l'instantané, instant qui peut être dit quelconque parce qu'il est pris à n'importe quel moment. L'instant quelconque s'oppose ainsi à un autre instant historique, défini dans le domaine de l'esthétique, et qui traverse l'oeuvre du philosophe aussi bien que tout le XIXe siècle comme une référence récurrente : l'instant prégnant, celui qui synthétise en un seul instant les possibles de l'action qu'il représente. Mais l'instant quelconque doit se comprendre aussi en référence au modèle chronophotographique que développe Marey, notamment en relation avec l'intervalle régulier qu'il impose dans sa méthode d'analyse. La notion d'instant quelconque semble modelée à partir de la pratique chronophotographique de Marey.
Pourtant, entre Marey et Bergson, deux usages du dispositif cinématographique sont en jeu. Pour comprendre les transformations des dispositifs du cinéma au moment de son émergence, il faut s'interroger sur le statut de cet instant photogrammatique en relation avec la pratique concrète qui impose de penser, de produire et d'utiliser l'intervalle régulier. L'instant quelconque peut-il définir tout photogramme d'une série chronophotographique au tournant du siècle ? Nous verrons que la manière de construire l'intervalle et de l'intégrer à une pratique détermine un ou plusieurs dispositifs cinématographiques de l'histoire du cinéma.

Maria Tortajada est Professeur ordinaire à l'Université de Lausanne en Histoire et esthétique du cinéma depuis 2006. Elle mène des recherches sur l'épistémologie des dispositifs de vision et d'audition après avoir travaillé sur les théories de la représentation et sur la construction du spectateur à travers les procédés de séduction. Dans le domaine de l'histoire du cinéma helvétique, elle poursuit des recherches sur la question du national et de l'identité dans la période du « nouveau cinéma suisse ».

16h : Guy Fihman (Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis) :

Sur le processus de concrétisation du cinéma

Un coup d'œil sur l'histoire des histoires du cinéma montre la nécessité de repenser cette histoire en appréhendant son dispositif comme objet technique ayant suivi un processus de concrétisation (selon la terminologie de Gilbert Simondon) constituant un changement de perspective qui conduit à des reformulations conséquentes.

Guy Fihman est Professeur émérite en cinéma à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Il dispense à l'Inha un séminaire doctoral portant sur *Les états du cinéma*. Il a publié de nombreux essais portant sur les origines du cinéma et sur les différents aspects de l'expérimentation filmique et cinématographique. Il a réalisé un ensemble de films et de performances réunis sous les titres génériques de *Cinéchromies* et *Cinéglyphes* présentés dans de nombreux musées et festivals internationaux et présents dans plusieurs collections publiques. Il a réalisé, en collaboration avec Claudine Eizykman, plusieurs dispositifs et œuvres en *Cinéma Holographique*, qui ont notamment fait l'objet de présentations à la Fondation Hugot du Collège de France. Ses recherches actuelles portent sur l'histoire de la concrétisation du cinéma, sur la généalogie des dispositifs visuels et sur la philologie filmique.

16h30 : *Discussion*

VENDREDI 23 NOVEMBRE :

9h30 : Accueil

Panel 3 : Manuels techniques, manuels d'histoire

10h : André Gaudreault (Université de Montréal) :

L'histoire à venir d'un médium en train de disparaître

Laurent Gervereau écrit : « […] le cinéma, dont la caractéristique est bien *la projection publique en salles* comme l'ont *inaugurée les frères Lumière* (et non le visionnement individuel dans une boîte lancé par Edison), ce cinéma, à partir de la Première Guerre mondiale, prend un essor considérable[1] ». Il apparaît bien évident qu'un historien qui se fonde sur pareille prémisse n'écrira pas la même histoire qu'un autre historien qui chercherait à faire, comme Dominique Willoughby, l'histoire de cet « art visuel apparu voici 175 ans [, soit] *le mouvement des images créé par une série de dessins, gravures ou peintures, depuis son invention en 1833* »[2]. Les frontières que l'on impose à l'objet dont on veut faire l'histoire sont, dans pareil contexte, d'une importance primordiale. Maintenant que la fracture numérique a mis en pièces cet objet unilinéaire et monolithique qu'on a appelé « cinéma », on peut se demander ce que sera bientôt l'histoire de ce média presque sans frontières qu'est en train de devenir ce que l'on continue encore d'appeler, mais pour combien de temps encore ?, « cinéma ». Chose certaine : le cinéma est en crise, il est en pleine *mutation*, en pleine *conversion*, en pleine *métamorphose*. Mais il n'y a pas que le cinéma, il n'y a pas que les médias, qui se transforment et qui mutent. *Nous aussi, nous sommes en plein processus de mutation*. Nous, en tant que *spectateurs de cinéma*, mais nous en tant, aussi, que membres actifs de la petite communauté des *chercheurs en études cinématographiques*. Il n'y a en effet pas que les frontières du cinéma-en-tant-que-média qui sont en déplacement continuel, c'est le cas aussi des frontières de la discipline des études dites cinématographiques. Et, par extension, les frontières de ce que nous appelons, en études cinématographiques, l'histoire du cinéma. Qu'advient-il de l'histoire du cinéma à partir du moment où la pellicule photochimique disparaît et à partir du moment où les salles de cinéma se servent de leur écran pour projeter autre chose que des « films de cinéma », comme on dit ? Que restera-t-il de l'histoire du cinéma une fois que sera terminée ce qu'on appelle la « révolution numérique »? Le *telos* des nouveaux historiens, c'est le foisonnement et l'hybridité du cinéma, ce sont ses territoires multiples, c'est son éclatement. Ce que j'essaierai de montrer ici, c'est comment l'on passera nécessairement d'une histoire tentativement unifiée à une histoire résolument fragmentée.

André Gaudreault est professeur titulaire au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, où il dirige le Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS). Il a signé des ouvrages de narratologie filmique (*Du littéraire au filmique. Système du récit*, 1988 et 1999); *Le Récit cinématographique*, 1991 – avec F. Jost) et d'histoire du cinéma (*Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, 2008; *American Cinema*, 1890-1909 – direction, 2009, The *Blackwell Companion to Early Cinema* (co-dir.), 2012). Il est aussi directeur de la revue savante *Cinémas*.

---

[1] Laurent Gervereau, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2003, p. 34-35.

[2] Dominique Willoughby, *Le cinéma graphique : une histoire des dessins animés, des jouets d'optique au cinéma numérique*, Paris, Les Éditions Textuel, 2009, 4ème de couverture. C'est moi qui souligne.

10h30 : Alain Boillat (Université de Lausanne) :

Le paradigme de « l'image animée » dans les manuels destinés aux opérateurs et conférenciers de lanterne magique

Quand on revient de manière comparative sur la lanterne magique et le cinématographe, la tendance consiste à associer la première à l'image fixe, le second à l'animation. Cette conception dichotomique est toutefois entachée d'un postulat téléologique fâcheux puisque, comme certains chercheurs l'ont montré récemment (en particulier Rick Altman) et comme cela fut souligné dans l'exposition « Lanterne magique et film peint » (Cinémathèque française, 2009-2010), les deux types de spectacles étaient envisagés au sein d'un paradigme commun à la fin du 19ème siècle. L'objectif de notre recherche est d'examiner dans les textes d'époque – en particulier dans les manuels traitant de la manipulation de la lanterne magique comme ceux de Schiendl (1896), de G.-Michel Coissac (1905 et 1908), d'Eugène Trutat (1897) ou d'Alber et Hégé (1897), dont la parution est contemporaine de la diffusion des projections Lumière et qui accordent une place centrale à la composante technique, comment le « mouvement » est envisagé pour parler de la représentation résultant de la projection d'images figurant sur plaques de verre. Cette analyse des discours permettra de dégager certains paramètres d'époque à l'aune desquels se définissent diverses formes d'animation de l'image susceptibles de nourrir une théorisation graduelle de ces phénomènes. Par ailleurs, on observera la manière dont ces ouvrages didactiques présentent, comparativement à leur objet principal, le fonctionnement du cinématographe – parfois envisagé comme un « simple » prolongement (voir une sous-catégorie) de la lanterne –, et la façon dont leurs auteurs, usagers expérimenté de la lanterne, envisagent l'adéquation respective des deux appareils de projection au contexte pédagogique de la conférence qui les intéresse au premier chef.

Alain Boillat est professeur ordinaire à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne. Ses recherches portent principalement sur l'histoire des théories du cinéma, sur la narration et les pratiques scénaristiques au cinéma et dans la bande dessinée, ainsi que sur la question de l'oralité et de l'intermédialité dans les dispositifs audiovisuels. Il est notamment l'auteur de *Du bonimenteur à la voix-over* (2007), et a récemment dirigé *Les Cases à l'écran. Cinéma et bande dessinée en dialogue* (2010) et codirigé *Jésus en représentations. De la Belle Epoque à la post-modernité* (2011).

11h : *Discussion*

11h30 : Laurent Le Forestier (Université de Haute Bretagne Rennes 2) :

Conjonction/Subordination : quelques pistes pour une histoire technologique du cinéma comme instrument

On considère généralement que si l'historiographie du cinéma commence par penser le cinéma principalement sur un plan technique (Ducom, Kress, Coissac, etc.), c'est en quelque sorte par défaut, parce qu'il ne pouvait être question de l'envisager comme art et donc sur un plan essentiellement esthétique.
Mais ce point de vue est contredit par l'ouvrage d'Ernest Coustet, *le Cinéma* (1921 ; il existe une première édition en 1913, sous le titre *Traité pratique de cinématographie*). En effet, le cinéma y est envisagé comme art, notamment dans sa dimension photographique, même s'il ne s'agit pas de la perspective privilégiée par l'ouvrage. À travers l'étude de ce livre et des discours sur le sujet qui le précèdent, cette communication propose de mettre en évidence l'existence, durant tout le premier demi-siècle du cinéma, d'une pensée qui envisage essentiellement le cinéma dans la conjonction d'autres techniques, dans la coordination avec d'autres dispositifs au sein d'un tout destiné à révéler l'invisible. Dès lors, pour les tenants de cette pensée, faire l'histoire et la description technique du cinéma peut être, notamment dans les années 1910-

1920, une manière d'inscrire le cinéma tout à la fois dans une idéologie (une certaine conception du progrès et de la modernité technique) et dans un imaginaire (rendre visible le non-vu), qui déterminent une sorte de prévalence « naturelle » dans l'appréciation de la dimension esthétique du cinéma (survalorisation du documentaire – films anthropologiques, géographiques, etc. – aux dépens du « ciné-théâtre). On montrera finalement que revenir à cette pensée permet de mieux comprendre la transformation qu'opère André Bazin, dès l'après-guerre, dans la vision tant du cinéma que de son histoire.

Laurent Le Forestier est professeur en études cinématographiques à l'Université Haute-Bretagne Rennes 2, membre du conseil d'administration de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma et du conseil de rédaction de *1895 revue d'histoire du cinéma*. Il a publié plusieurs ouvrages et de nombreux articles sur le cinéma français des premiers temps, sur l'historiographie du cinéma et sur la théorie et la critique en France, après la Seconde Guerre mondiale.

12h : *Discussion*

12h30 : *Repas*

Panel 4 : Technique et société

14h : Jelena Rakin (Universität Zürich) :

Techniques and Aesthetics of Applied Silent Film Color within the Historical Context ca. 1900

Silent film color appeared around 1900 in an epoch that was marked by a transition to chemical mass production of dyes. Chemical plants demonstrated their wide palettes of colors in sample color charts, which were distributed in large numbers to selling points that directly addressed the customers. The bulk of these numerous color charts from the period around 1900 can be classified as advertising for textile dyes, varnishes, wall paint and printing colors but also artists' paints. Tinting film celluloid was done in a similar fashion as dyeing textiles and it was also similarly advertised through sample catalogues. Thus, film joined the market of commodities that aimed to please the public's appetite for color. At the same time one can observe that the display of film color did not stop at the level of distribution of sample catalogues for the market. Instead, the principle of presenting a palette was often integrated into the films' aesthetics and dramaturgy. In the films that utilize the techniques of hand coloring, stencil coloring, tinting, or toning, there are different manifestations of how the display of a color palette appears as a rather autonomous element of the image composition or dramaturgy. The early film genres of serpentine dances and féeries, for example, often exhibit shots where rainbow colors are applied to ephemeral shapes like dress in motion, smoke or splashing water. In this way, the inconsistency of the physical bodies depicted in the photgraphic image becomes a pretext in which color is emancipated from the mimetic function.
The paper aims to explore how the visible materiality of applied film colors can be viewed in the cultural and dye industrial context of the period around 1900 and how this background can be considered in order to gain more detailed understanding of the aesthetics of the colored film image.

Jelena Rakin, M.A., is an assistant, lecturer and PhD student at the Department of Film Studies at the University of Zurich. She is working on a doctoral thesis that examines the aesthetics of silent film colors in the context of visual media and art and film theories of the period. She has obtained her M.A. (Magistra Artium) degree in 2009 from the German University of Duisburg-Essen.

14h30 : Valentina Miraglia (Université de Limoges) :

La Arri 35 mm : une caméra moderne expérimentale dans le feu du troisième Reich, de l'après-guerre italien…

C'est paradoxalement dans un élément technique, au point de formation de l'image, qu'on peut déceler la dette de la Arri 35 mm envers l'histoire belliqueuse de sa fabrication. Le dépoli de cette caméra est rayé de barres verticales noires. Comment ne pas y voir une prémonition de la future catastrophe : l'effondrement de la fragile république de Weimar et l'avènement du Troisième Reich sous le signe d'une alliance funeste entre avant-garde technique et totalitarisme ?
L'idéologie guerrière du régime allemand se manifeste dans les signes les plus cachés des nouveaux instruments de production d'images au service de sa puissance. À partir de recherches iconographiques et documentaires nous décrirons le contexte d'invention et l'évolution technique de cet appareil depuis le stade du prototype jusqu'au modèle définitif. En conclusion par des multiples recoupements historiques nous nous pencherons sur le contexte d'élaboration du cahier des charges de la Arri 35 mm. Leni Riefenstahl y aurait-elle participé ?

Valentina Miraglia intervient dans nombreux colloques auprès des universités françaises, belges, québécoises, italiennes, chinoises, finlandaises. Ses collaborations se tournent spécialement vers des institutions comme l'institut des sciences et technologies de Paris (ParisTech) et la cinémathèque de Paris, pour laquelle elle a constitué un fond photographique sur les caméras de prise de vue. Sa thèse de doctorat, soutenue en 2012, est consacrée à la prise de vue légère (publication en cours).
Valentina Miraglia a été également chercheuse associée de la Cinémathèque Française de Paris, et au centre de recherche Sémiotique et Rhétorique auprès de Jean-Marie Klinkenberg, Université de Liège, Belgique. Actuellement, Valentina Miraglia prépare un documentaire.

15h : Richard Bégin (Université de Montréal) :

Cinéma et mobilité numérique. L'espace de la téléphonie cinématographique

La propagation des appareils téléphoniques portables dits « intelligents » aura permis autant à la production qu'à la réception des images d'acquérir un facteur de mobilité contribuant à une plus libre circulation de celles-ci ainsi qu'à leur émancipation en regard des surfaces d'inscription analogique traditionnelles. En effet, dépendant d'une mise en réseau leur permettant désormais de faire circuler dans le plexus numérique les images au moment même où elles sont produites, ces appareils inaugurent un dispositif imageant inédit permettant non seulement une délocalisation de l'espace, mais une désinstitutionalisation des contextes habituels de production et de réception des images. Nous savons que rien ne sert de nos jours à l'utilisateur *appareillé* – muni d'un *Smartphone* – d'être situé en un lieu dédié afin de produire et de diffuser ses images, pas plus qu'il ne sert au spectateur *branché* – muni d'un accès *Wifi* ou 3G – d'être situé dans un cadre habituel de réception, de la salle de cinéma au salon domestique, pour consommer ces mêmes images. Aussi, un nouveau contexte « cinématographique » numériquement innervé émerge-t-il de cette mobilité qui, en apparence, ne garde de « cinématographique » que le nom.
L'objectif de cette communication est de démontrer cependant que ce nouveau contexte de production et de réception des images n'en demeure pas moins « cinématographique », si on reconnaît à cet adjectif le privilège d'évoquer l'expressivité des images en mouvement, et que seule l'instauration d'un dispositif imageant inédit permet ici de mesurer les conséquences esthétiques – et éthiques – de ce nouveau contexte. La libre circulation des images ainsi que leur émancipation en regard des surfaces d'inscription analogique permise par les techniques numériques mobiles en général, et par les appareils portables en particulier, forment dans ce cas-ci un dispositif imageant inédit nous permettant d'admettre au sein de l'histoire

technologique du cinéma l'émergence de ce que j'appellerais, faute de mieux, une « téléphonie cinématographique ». Cette « téléphonie cinématographique », ainsi que le nouveau contexte de production et de réception qu'elle suppose, est à même de produire un espace imaginaire et symbolique qui, se différentiant de l'espace représenté à l'écran, compose une réalité spatiale virtuelle émanant d'une pratique – spatiale (Henri Lefebvre) – diffuse qui instaure par le fait même une communauté éphémère de producteurs et de spectateurs propre au collectif sociotechnique actuel.
Cette communication veux faire la démonstration que les contextes numériques de production et de réception des images demeurent ici « cinématographiques » en raison des espaces imaginaires et symboliques ainsi produit par le dispositif imageant, mais qu'un glissement esthétique – et éthiques – se produit du moment où c'est la pratique spatiale introduite par les nouveaux facteurs de mobilité actuels qui permet la réalisation de ce contexte. Pour appuyer notre propos, nous prendrons pour exemple des images de catastrophe captées à l'aide de *Smartphone* et diffusées dans l'Internet. Nous dégagerons de la pratique spatiale que ces images évoquent la production d'un nouvel espace imaginaire et symbolique propre à l'usage cinématographique des techniques mobiles associées à la culture numérique actuelle.

Richard Bégin est professeur adjoint en études cinématographiques au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Il vient de publier *Figures de violence* (avec Bernard Perron et Lucie Roy) aux éditions L'Harmattan. Il a publié en 2009 aux Presses de l'Université de Vincennes *Baroque cinématographique : essai sur le cinéma de Raoul Ruiz* et a co-dirigé avec Laurent Guido le numéro *L'horreur au cinéma* de la revue *CiNéMAS*. Il a co-dirigé avec Bertrand Gervais et André Habib le numéro « L'imaginaire des ruines » de la revue *Protée* ainsi qu'un collectif intitulé *La circulation des images. Médiation des cultures* (avec Myriam Dussault et Emmanuelle Dyotte) paru en 2006 dans la collection « Esthétiques » des Éditions L'Harmattan. Ses recherches actuelles portent sur la violence, le désastre et la culture numérique.

15h30 : *Discussion et pause*

Panel 5 : mon/ton/son image

16h : Séverine Graff (Université de Lausanne) :

« Tant qu'il ne pourra pas tourner avec un taille-crayon, Rouch ne nous fichera pas la paix ! ». Collaborations entre ingénieurs et « cinéastes-vérité » autour de la caméra légère et du magnétophone synchrone (1960-1963)

Le mouvement du « cinéma-vérité » est classiquement défini par l'avènement vers 1960 de nouvelles caméras légères et de magnétophones synchrones; « révolution technique » qui précèderait et permettrait une nouvelle forme documentaire. On se propose de réévaluer cette thèse du primat technique en interrogeant les réseaux de collaborations entre les constructeurs d'appareils (André Coutant, Stefan Kudelski) et les cinéastes (Jean Rouch, Richard Leacock, Mario Ruspoli). Si l'équipe américaine formée autour de Robert Drew développe des procédés innovants repris par les ingénieurs, les Français s'emploient à convaincre les fabricants de créer des prototypes en fonction de leurs besoins et tentent trouver des soutiens institutionnels et financiers auprès de la RTF et de l'UNESCO. Mais l'engagement de Rouch, Ruspoli ou Leacock en faveur des techniques légères vaudra au « cinéma-vérité » ses plus sévères attaques de la part de détracteurs qui réduisent cette mouvance à une fascination puérile pour un nouvel outil.

Séverine Graff est chargée de projets à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne. Elle a terminé sa thèse de doctorat « Histoire discursive du "cinéma-vérité". Techniques, controverses, historiographie (1960-1970) » sous la direction d'Olivier Lugon à l'automne 2012.

Membre du comité de rédaction de la revue *Décadrages* depuis 2007, elle a dirigé les numéros *Cinéma et migration* (2009) et *Mario Ruspoli ou le cinéma direct* (2011), et a rédigé plusieurs articles académiques sur le « cinéma-vérité » et les techniques légères.

16h30 : Gilles Mouëllic (Université de Haute Bretagne Rennes 2) :

Improvisation et prise de son direct : de l'évolution des techniques et de ses conséquences sur les choix de mise en scène

Dans la continuité d'une étude des modalités d'existence de l'improvisation au cinéma, cette communication propose d'étudier l'évolution des moyens techniques d'enregistrement sonore afin d'en évaluer les conséquences sur les choix de mise en scène des cinéastes « improvisateurs ». Tout en prenant en compte quelques questions essentielles posées dès l'apparition du son au cinéma, nous reviendrons sur la question du son direct (indissociable ici de l'avènement de la télévision), avant d'achever cette étude prospective sur l'apparition du numérique et la généralisation des micros HF, toujours dans la perspective de l'émergence d'un cinéma « improvisé ».

Professeur en études cinématographiques et musique, co-directeur de la collection Le Spectaculaire/cinéma des Presses Universitaires de Rennes, **Gilles Mouëllic** enseigne le cinéma et le jazz à l'université Rennes 2 où il anime le programme ANR *Filmer la création artistique* (2009/2012) au sein de l'équipe d'accueil Arts, pratiques et poétiques (EA 3208) dont il est également le directeur. Parmi ses dernières publications, on peut citer la codirection du numéro 112/113 des *Cahiers du Musée d'Art Moderne* (Centre Pompidou, automne 2010), numéro intitulé « Le cinéma surpris par les arts » et la codirection de l'ouvrage collectif *La pensée esthétique de Gérard Genette* (PUR, 2012). Ses travaux actuels portent sur les relations entre techniques et esthétiques ainsi que sur l'improvisation en tant que mode de création au cinéma, avec notamment la publication récente, aux éditions Yellow Now, d'un essai intitulé *Improviser le cinéma* (2011).

17h : *Discussion*

SAMEDI 24 NOVEMBRE :

9h30 : Accueil

Panel 6 : expériences et prototypes

10h : Gabriele Jutz (University of Applied Arts, Vienna) :

The Avant-Garde and Its "Mis-Use" of Existing Technology

The history of the avant-garde and its varied uses of technologies is not a simple narrative of technological progress. From the very beginnings there is an ambivalence towards technological norms. On the one hand, the avant-garde embraces new technologies, being aware that it owes its very own possibility to technological innovation. On the other, in order to transform passive consumer equipment into creative tools it often refers to less sophisticated techniques and practices falling deliberately short of technological standards.
As Peter Wollen (1980) has pointed out, "avant-garde film has had other technological implications [than standard film]"; most prominently it figures in what Wollen calls a "*mis-use of existing technology*." Already the very first avant-garde films, Corra's and Ginna's lost filmic experiments from 1911, were films made without the use of a camera. Since then, a wide range of artists have put their trust in the technique of *direct film* (handmade or autogenerative), among them Len Lye, Norman McLaren, Harry Smith, Stan Brakhage, Kurt Kren, and David Gatten, to name just a few. Not only direct film, but expanded cinema too has rejected the usual tools of filmmaking and, equally, of exhibition practices (projector, screen).
Another form of the creative mis-use of existing technology can be seen in László Moholy-Nagy's suggestion (in his article 'Production – Reproduction,' 1922) regarding the gramophone record: that is, to cut sound grooves directly into the wax plate so as to produce sounds entirely independent of any sonic event. Another type of mis-use mentioned by Wollen is the "*hyperbolic use*" of existing technology, which occurs, for example, in the exaggerated utilization of the zoom lens in Michael Snow's *Wavelength* (1967). In addition to these forms of mis-use one can think of further cases against the usual grain of viewing and listening machines: a *modification of existing apparatuses* (cf. Walter Ruttmann's homemade light table); a *deliberate under-use of the equipment* (cf. Morgan Fisher's *Production Stills*, 1970); or even *belated invention*, such as *Vinyl Video* (from 1997 onwards), a media archaeological/artistic venture by a collective of European artists, who encode black and white video data into the grooves of vinyl records.
Though artistic creation in the field of the technical media found – from the very beginning – its inspiration in the "incorrect" use of existing technologies, a technological history of the avant-garde taking into account its perturberant dimension provoked by the unique physical qualities of analogue media remains to be written.

Gabriele Jutz is a professor for film and media studies at the University of Applied Arts in Vienna. She has been an instructor at the Universities of Salzburg, Graz, and Vienna since 1989. In 1991 she was a guest professor of film at the Freie Universität, Berlin. Begin of 2009 she finished her *Habilitation* (post doctoral work) about *Cinéma Brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde* (published at Springer editor 2010). In the winter semester 2010 she held the chair of Film Studies at the Wolfgang von Goethe University, Frankfurt.

10h30 : Joana Pimenta (Harvard University) :

Outer and Inner Spaces for Spectatorship : the Video Monitor as a Cinematographic Object

In 1965, *Tape Recording* magazine (a new magazine that was both meant to be read and listened to) loaned Andy Warhol an early Norelco video camera in exchange for an interview. It was with this camera - that he graciously described as being on a long stalk, having a head like a bug, and rejointing itself like a snake when he sat at the control panel - that Warhol created the electronic video images that were integrated in the 16mm film, double-screen installation *Outer and Inner Space* (1965). In this important work, Warhol explored, for the first time, both the electronic space of the video image and the installation device of the double-screen filmic projection. In each one of the two 16mm films that were simultaneously projected was inscribed a video box monitor transmitting a pre-recorded image of Edie Sedgwick. This past image of Edie was then collapsed with her real-time presence, shot on film. Video mediated real-time was thus re-translated as cinematic temporality, and the tangible video monitor operated as a performative cinematographic object.
This paper explores the articulation between early video and expanded spaces for cinematic projection through a work that is, in itself, a hybrid between these two practices. While it approaches the inscription of the video monitor in *Outer and Inner Space* in dialogue with later practices of multimedia environments for Expanded Cinema projections, as well as in articulation with the sculptural uses of video in the gallery, it also discusses how Warhol's film complicates the history of the defining early years of video art. Made before Nam June Paik's first works, which are up to now considered as the marking moment of emergence of video's artistic practices, *Outer and Inner Space* diverts this narrative of origin from its unique grounding on a techno-utopian logics of video vs. television. In fact, retrieving Hollis Frampton's claim for the necessity of defining video as a shared practice that also emerged in relation to cinema, while at the same time in a tense dialogue with Structural Film's medium-essentialist technological and artistic practices, Warhol's work reroutes an oppositional historiography for video and cinema in the 1960s and 1970s, proposing instead a mirrored language of interfering technologies and composite images.

Joana Pimenta is a PhD candidate in Film and Visual Studies and Critical Media Practice at Harvard University. Her research interests focus broadly on the dialogue between the moving image and the visual arts, media and technology, from expanded cinema and artists' film and video practices of the 1960s and 1970s to contemporary media and installation art. She has previously worked as a junior researcher for the project Film&Philosphy: mapping an encounter in Lisbon, and as guest researcher affiliated with the Imagined Futures of the Cinematic Dispositif at the Amsterdam School for Cultural Analysis, as well as at the Visual and Environmental Studies department at Harvard University.

11h : Annie van den Oever (Rijksuniversiteit Groningen) :

From New (Optical) Technology to Art Experience

The fundamental question to be addressed in this paper is how the genealogies of the cinema, art, technology, and the media are connected. This paper will open with a familiar question: how to understand in retrospect the disturbing impact of the "birth" of the cinema" and the acute sense of "strangeness" (Gorky, Shklovsky) the first exhibitions of the cinematograph were able to create in audiences before habituation set in? Interestingly, the experiences of such new techniques are mostly well documented, as they tend to generate a distinct disruptive perceptual experience and then a rich variety of critical responses due to that fact. An enormous sense of déjà vu may come across when reading these documents, as both Gunning and Huhtamo already stated in the 1990s. It seems to me that these discourses

over time have followed the same historical pattern, and that these first disruptive experiences of new techniques are in fact well described from antiquity onwards. Moreoverr, it seems to me that the first phase of "strangeness" (newness) is normally followed by three distinctly different types of discourse, typically produced in later phases of the cultural (and institutional) process which turns new and disturbing technical devices into transparent media. Lastly, it seems to me that this process follows a distinct historical pattern, typical for the reception and appropriation of new techniques in culture: from mere technology to valued medium with a distinct cultural function. For heuristic reasons I would label the distinctly separate phases of the process in terms of:

1. the monstration of technological novelties;
2. the celebration of the distorting powers of the new technique by the avant-garde movements in the art world
3. the rejection and appropriation of the "new / strange" by the institutes in the name of the tradition of mimetic representation.

Prof Dr **A.M.A. van den Oever** is director of the master program in Film Studies at the Dept. of Arts, Culture, and Media Studies at the University of Groningen (since 2003); she is also director of the Film Archive of the University (since 2010). Moreover, she is Extraordinary Professor for Film and Visual Media at the Faculty of Humanities, University of the Free State, South Africa (since September 2011). She is editor and editorial board member of several journals and book series in her field, among them: member Board for Film and Media, Amsterdam University Press (since 2003); series editor of The Key Debates. Mutations and Appropriations in European Film Studies (chair, since 2008); recent publications: Ostrannenie (2010) and Sensitising the Viewer (2011), both published by Amsterdam University Press. And De geboorte van Boontje. Louis Paul Boon, de avant-garde en de komst van de film [The birth of Boontje. Loui Paul Boon, the avant-gardes, and the "birth" of cinema] (Huis Clos, 2012).

11h30 : *Discussion*

12h : Bilan et apéritif dînatoire