

## LA JEUNESSE A L'ÉPREUVE DES SÉRIES TÉLÉVISUELLES SYRIENNES : MODES DE PRODUCTION, RÉCEPTION ET RÉPRÉSENTATIONS (2000-2010)

Nicolas Appelt / Ph.D. Thesis Project<sup>1</sup>

Université de Lausanne

Durant la période 2000-2010 et jusqu'aux événements politiques qui ont débuté en mars 2011 (rébellion dans plusieurs parties du pays)<sup>2</sup>, la Syrie s'est imposée comme un exportateur important de séries télévisuelles, rivalisant avec l'Égypte qui a longtemps bénéficié d'une position hégémonique dans le domaine. Les chaînes satellitaires, qui constituent la principale manne de financement de ces programmes « récurrents » depuis le retrait de l'Etat dans ce domaine<sup>3</sup>, se disputent des parts d'audience surtout durant le mois de Ramadan où sont diffusées les séries télévisuelles, les *musalsalat*, soit une trentaine d'épisodes de quarante-cinq minutes. Afin de se démarquer de leurs concurrents régionaux, les concepteurs (producteurs, scénaristes, etc.) ont en effet cherché à occuper un créneau susceptible d'assurer un certain public à leurs produits. Compte tenu d'un tel environnement concurrentiel, qui constitue l'un des principaux axes développés pour l'instant dans la littérature secondaire, il est possible de s'interroger sur l'influence de cette compétition sur les manières dont ces séries élaborent certains modes de discours et de représentation sociale.

Il est ainsi possible de relever une implication importante de la production télévisuelle syrienne dans des séries de type « historique » qui, selon Christa Salamandra, correspondent au passage d'un échelon national à un échelon régional<sup>4</sup>. Dans la mesure où les chaînes satellitaires donnent accès à un public plus beaucoup plus large, mais avec des références historiques hétérogènes, et que les sources de financements du Golfe imposent certaines idées, ces séries manifestent en effet un glissement vers des thématiques plus largement partagées. Situées traditionnellement durant la fin de l'occupation ottomane et la période du Protectorat français, soit un contexte propre à la Syrie, ces séries « historiques » s'orientent pour la plupart, à partir du début des années 2000, vers un ancrage dans l'âge d'or de l'empire islamique. Celui-ci fait référence à un passé supposément commun, animé par la nécessité de surmonter des dissensions internes pour lutter contre un même ensemble de menaces extérieures<sup>5</sup>. En parallèle, les séries syriennes se sont aussi démarquées, comme le relèvent plusieurs auteurs (Malrin Dick, Yves Gonzalez-Quijano), par la manière dont elles pointent certaines problématiques d'ordre social et politique.

Parmi ces questions, quelle place est-elle accordée à la jeunesse et aux difficultés que rencontrent les jeunes en Syrie? La population de ce pays est jeune, dans la mesure où 60% des Syriens sont nés après 1980<sup>6</sup>. Cette jeunesse est en proie à un « sentiment de profond désarroi », pour reprendre l'expression de Caroline Donati<sup>7</sup>. Tout d'abord, elle est durement frappée par le chômage, puisque sur les 20% de chômeurs que compte la population active 72,3% d'entre eux appartiennent à la tranche des 15-24 ans<sup>8</sup>. Ensuite, toujours d'après Caroline Donati, les jeunes n'ont guère

profité de l'ouverture économique opérée après l'accession au pouvoir de Bachar al-Assad, en 2000<sup>9</sup> (ouverture qui s'est également propagée, signalons-le, au secteur des médias). Enfin, l'Etat ne crée pas assez d'emplois et le secteur privé n'arrive pas à absorber les 300.000 nouveaux chercheurs d'emplois annuels<sup>10</sup>. Dans ce contexte où l'autonomie des jeunes par rapport à la sphère familiale est retardée, de nombreux jeunes sont tentés par l'émigration<sup>11</sup>.

Même si ce projet de recherche se trouve encore dans une phase d'élaboration méthodologique, et de récolte de matériel et d'information directement sur place, plusieurs lignes-forces apparaissent déjà. Tout en évitant l'écueil qui consiste à voir dans les fictions télévisuelles un simple reflet de la réalité, ce projet se propose de comprendre dans quelle mesure les séries produites et diffusées en Syrie permettent de mieux saisir le désarroi évoqué ci-dessus, ainsi que les attentes et les aspirations des jeunes. Pour pouvoir répondre à cette question, il convient non seulement de recenser, parmi l'ensemble de la production de télévision des années 2000-2010, les séries qui ont eu comme thème central la jeunesse, mais aussi de tenter de prendre en compte, pour la même période, leur réception critique, c'est-à-dire l'accueil que leur a réservé la presse nationale. Ce dernier point servira, entre autres critères, à définir le corpus de séries. Il sera également important de comprendre comment se structure le champ de la production télévisuelle syrien entre les différents acteurs (privés, publics), ainsi que la façon dont ce secteur entre en interaction avec des partenaires ou concurrents étrangers. L'objectif de cette première phase de recherche sera de définir l'impact de cette double structuration sur les choix de thématiques liées à la jeunesse. Précisons qu'à ce stade, il sera indispensable de mener des entretiens avec des professionnels des différents secteurs.

C'est seulement après ces étapes préliminaires qu'il conviendra d'analyser plus concrètement les figures de la jeunesse élaborées par les séries qui auront été retenues. Il ne s'agira pas seulement répertorier les caractéristiques liées à l'identité des protagonistes et les situations auxquelles ils sont confrontés, mais encore, et surtout, d'analyser les modalités proprement filmiques (mise en scène, cadrage, montage...), comme les codes iconographiques auxquelles celles-ci font écho.

1 Projet de thèse sous la direction du Prof. Laurent Guido.

2 Bien qu'une vingtaine de séries soient annoncées pour la saison de Ramadan 2012, il est possible de constater un net ralentissement dans la production de séries télévisuelles en Syrie. Ce chiffre (vingt séries environ) doit en effet être considéré avec précaution, car il englobe les séries déjà tournées, celles en cours de tournage, celles dont le financement est assuré mais dont le tournage n'a pas encore commencé et d'autres prêtes depuis la saison précédente. <http://www.bostah.com/news/local-news/20499-ام-ارد-لقال-يلع-ايروس-السلسم-20-رظنت-2012>, dernier accès 8 mars 2012.

3 Christa Salamandra, *Arab Television Drama production in the Satellite Era*, dans Diana I. Rios, Mari Castañeda (sous la direction de), *Soap Operas and Telenovelas in the Digital Age. Global Industries and New Audiences*, Peter Lang, New York 2011, pp. 278-279.

4 Christa Salamandra, « Television and the Ethnographic Endeavor : The Case of Syrian Drama », dans *Transnational Broadcasting Studies*, vol. 14, printemps-été 2005, republié dans *Arab Media & Society*, <http://www.arabmediasociety.com/?article=36>, dernier accès 12 juin 2013.

5 Marlin Dick, « The State of the Musalsal : Arab Television Drama and Comedy and the Politics of the Satellite Era », dans *Transnational Broadcasting Studies*, vol. 14, Spring-Summer 2005, p. 6.

6 Rama Najmeh, « La presse et la jeunesse en Syrie : la sortie du silence... mais pas encore le droit à la parole », dans *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 115-116, décembre 2006, p. 89.

## LA JEUNESSE A L'ÉPREUVE DES SÉRIES TÉLÉVISUELLES SYRIENNES

- 7 Caroline Donati, *L'Exception syrienne. Entre modernisation et résistance*, La Découverte, Paris 2009, p. 342.
- 8 Rama Najmeh, « La presse et la jeunesse en Syrie : la sortie du silence... mais pas encore le droit à la parole », cit., p. 89.
- 9 *Idem*, p. 342.
- 10 *Ibidem*.
- 11 *Idem*, pp. 342-343.

## AMERICAN TV SERIES: HOW THE ECONOMIC NETWORK SHAPES CONTENT

Paola Brembilla / Ph.D. Thesis Project<sup>1</sup>

Università di Bologna

In the last decades, TV series have gained prominence in the fields of film and media studies: narrative complexity, quality and audience engagement<sup>2</sup> are just three of the most examined and debated features. Overall, analysis tend to focus on texts, casting lights on contents, forms, styles and leaving productive processes on the background. However, there is still a need for new approaches that take into consideration the complexity of media industries as a whole.

American TV industry is in fact a network of economic transactions and institutional relations, set into the complex scenario of contemporary *media-scape*. Diversified agents and factors such as technology, business models, industrial strategies and institutional regulations do interact and ultimately contribute to the creation of the product.

Speaking in particular of TV series, contents and forms reflect this complexity and appear as multilayered as their productive counterparts. This is why these shows can no longer be examined as singular text, but, instead, as the outcome of reticular relations. The analysis of this structure requires a systemic perspective where economic and industrial processes gain the foreground, understanding narrative forms as the primary result of commercial interplays and needs.

Given these forewords, the aim of my Ph.D. research is to tie texts (TV series) to their contexts (TV industry, market, media scenario) through the identification of connections between aesthetics and industrial strategies.

The production model of conglomerates multiplies distribution and fosters audience fragmentation, capitalizing on economies of scope and scale.<sup>3</sup> It thus requires contents that can be partitioned into smaller pieces, in order to fit all of the niches the media conglomerate needs to cover. Narration therefore turns into a carefully designed architecture that directly reflects the networked spaces and practices of the media system, but that also keeps the narrative concept as its central core.<sup>4</sup> To adopt a system and process-oriented analysis on the subject, means to conceive these narrative concepts as parts of an heterogeneous and ever-evolving scenario, which certainly requires flexible methods that withstand constant revisions and updates. It also requires tools that goes beyond traditional film studies analysis: this is why I am going to borrow from economics, in particular from the branch of strategy analysis, and network theory.

Strategy analysis, combined with the niche theory, provides valuable frames when it comes to understand the markets of TV series. In particular, the method of segmentation allows to divide broad markets into subsets, according to certain variables such as the demographics of consumers or financing methods. The clusters resulting from segmentation, identify substitutive products and

trace the patterns of competition, the main market force that shapes the strategy of a company. In the specific case of TV series, this process of segmentation helps to map a field where markets overlap on many levels. For instance, practices such as off-network syndication, online licensing (see the recent case of Netflix and Amazon) and illegal downloads (which de facto frees viewers from subscriptions, schedules and measurements), blur boundaries among markets and introduce new forms of competition and coexistence that push the networks to broaden their niches and diversify their content.<sup>5</sup> Maps of cluster and niches, more than markets in the traditional sense, help to examine how networks build and adapt the “architectures” of their shows according to competitive forces.

Once this economic frame is established, I am going to practice it on actual case studies. The selection criteria for TV series are going to be mainly based on similarities that foster competition and, at the same time, on diversification that makes coexistence possible. Specifically, four series offer such a possibility: *Grimm* (NBC), *The Vampire Diaries* (The CW), *Teen Wolf* (MTV) and *True Blood* (HBO). All of these shows draw from the same narrative genres – supernatural, fantasy and horror – but build and modulate their narrative architectures according to different industrial strategies, as their “parts” move across various markets and niches. The aim is therefore to trace their patterns of competition and coexistence, eventually relating them to peculiar narrative and aesthetic tropes. At this point, a direct contact with production company is essential, in order to acquire reliable data and information.

These preliminary considerations suggest that a network analytic approach is also required; so I am also venturing an hypothesis: the versatile discipline of network analysis could allow to graphically represent the afore mentioned interactions and relations, turning them into reticular networks of nodes and ties.<sup>6</sup> The challenge here is eventually to find the proper spot for TV series.

- 1 Ph.D. dissertation supervised by Guglielmo Pescatore and Edoardo Mollona. For information: paola.brembilla3@unibo.it
- 2 See Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York/London 2008; Janet McCabe, Kim Akass (eds.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, IB Tauris, London 2007; Jason Mittell, “Narrative Complexity in Contemporary American Television,” in *The Velvet Light Trap*, no. 58, 2006.
- 3 On the matter of audience fragmentation and polarization: James G. Webster, “Beneath the Veneer of Fragmentation. Television Audience Polarization in a Multichannel World,” in *Journal of Communication*, no. 55, 2005, pp. 366-382; James G. Webster, Thomas B. Ksiazek, “The Dynamics of Audience Fragmentation: Public Attention in an Age of Digital Media,” in *Journal of Communication*, no. 62, 2012, pp. 39-56.
- 4 See Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, “Dalla cross-medialità all’ecosistema narrativo. L’architettura complessa del cinema hollywoodiano contemporaneo,” in Federico Zecca (ed.), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Mimesis, Milano/Udine 2012.
- 5 See John W. Dimmick, *Media Competition and Coexistence. The Theory of the Niche*, LEA Communication Series, Mahwah (NJ)/London 2002.
- 6 In the field of media studies, Thomas B. Ksiazek recently implemented network analysis to trace cross-platform audience behavior. See Thomas B. Ksiazek, “A Network Analytic Approach to Understanding Cross-Platform Audience Behaviour,” in *Journal of Media Economics*, no. 24, 2011, pp. 237-251.

## LA THÉÂTRALITÉ AU SERVICE DE LA REPRÉSENTATION DES IDENTITÉS ET DES RAPPORTS HOMMES-FEMMES DANS LE « NOUVEAU CINÉMA SUISSE »

Jean-Marie Cherubini / Ph.D. Thesis Project <sup>1</sup>

Université de Lausanne

Dès le début de leur activité, les critiques féministes issues des Gender Studies se sont intéressées au travail de réalisatrices tant américaines qu'européennes pour mettre à jour l'existence d'un rapport étroit entre la notion de théâtralité et celle de quête identitaire. A ce titre, des revues comme *Camera Obscura* ou *Screen* se sont penchées sur des films qui opèrent un travail sur la narration et qui utilisent des « emprunts » au théâtre ou aux spectacles de rues, pour montrer que ces usages proposent une réflexion sur les représentations habituelles et canoniques des femmes au sein même du film.

Or, si cet aspect semblait fonctionner pour plusieurs réalisatrices concernées directement par des questions féministes, il n'y a pas eu de réelles études qui montrent la validité d'une telle approche pour des cinématographies masculines.

Pourtant, si on se penche sur le contexte<sup>2</sup> dans lequel certaines réalisatrices œuvraient dans les directions « prônées » par les critiques féministes, on y remarque un environnement politique et théorique qui ne touche pas uniquement ces prérogatives.

En ce qui concerne la théâtralité, on sait qu'en cette période les théories de Bertolt Brecht sur la distanciation ont connu un regain d'intérêt et ont beaucoup circulé dans certains milieux cinématographiques au même titre que celles de Michael Fried<sup>3</sup> qui analysent les effets d'un objet d'art selon son degré de théâtralité. Or, si ce type d'approches intéressait foncièrement un certain cinéma, c'est avant tout en ce qu'elles permettaient de remettre en cause des manières de construire un récit au sein d'un film de fiction et, partant, de trouver un mode narratif plus « transparent » et donc plus à même de laisser une place participative au spectateur et à la spectatrice dans l'appréhension de l'œuvre filmique.

En outre, cette remise en cause de pratiques « dominantes » a permis d'opérer comme une sorte d'épuration de la diégèse qui visait à faire (re)nouer le film avec sa capacité « monstrative » et à exploiter ses facultés dramatiques en dehors des codes fictionnels « classiques ». En faisant également recours à des emprunts provenant de genres spécifiquement codés, filmiques ou non, certains cinéastes ont pu jouer en quelque sorte avec les fonctionnements respectifs de ces genres afin d'en exhiber les artifices au sein même du texte filmique.

Parmi ces emprunts, on peut remarquer des séquences qui proviennent de genres filmiques comme la comédie musicale, le film publicitaire, le reportage de télévision, ou, plus généralement, des arts de la scène comme le théâtre et ses sous-genres (tragédie, vaudeville), le spectacle de rue,

le cirque, le cabaret, le spectacle de music-hall ou encore le ballet. Or, puisqu'il s'agit de modes axés sur le *spectaculaire*, l'utilisation de ces procédés a logiquement comme effet de poser une réflexion sur la notion même de *représentation* et ceci, tant dans le processus lui-même que dans ce qui est effectivement représenté.

Dans cette optique, tout ce qui compose le tissu dramatique d'une narration est alors soumis à critique et parmi les composantes de celui-ci, *le personnage* se trouve au centre d'une attention particulièrement visible, tant dans sa fonction actancielle ou dans sa position énonciative qu'en tant que pôle d'identification sans lequel semble-t-il, le film narratif ne saurait fonctionner<sup>4</sup>.

Par ailleurs, il y a eu dans cette même période de nombreux bouleversements politiques qui ont trait à la remise en question de la place et de la représentation des individus au sein d'une société changeante, et auquel ce cinéma particulier a largement fait écho. Parmi ces questionnements, ceux qui provenaient des mouvements féministes ont eu évidemment un effet notoire sur la place des femmes. Toutefois, il serait réducteur de penser que ces perspectives n'ont pas eu d'effet sur la notion du masculin dans la mesure où, au-delà de revendications directes qui touchaient leurs droits, les féministes ont aussi érigé un certain nombre de modèles théoriques qui ont ouvert une réflexion sur la notion plus générale de Genre<sup>5</sup>.

Par conséquent, l'a priori selon lequel il pourrait sembler plus pertinent que ce soient plutôt des réalisatrices qui donnent un écho à ces réflexions dans leur film peut être remis en question et examiné plus avant. Même s'il est vrai, d'une part que ces dernières cherchaient plus activement à questionner la position et l'image des femmes au sein d'un système qui les stigmatisait et les maintenait dans une position sociale inférieure, et que d'autre part les hommes pouvaient sembler moins préoccupés par une remise en question d'une position « souveraine » sur le plan socioculturel et se concentrer davantage sur des thématiques politiques « neutres » de ce point de vue, il n'en reste pas moins vrai que de nombreux films faits par ces derniers reflètent clairement des problématiques identitaires héritées de ces approches.

En visionnant certains films réalisés notamment par Jacques Demy, Jean-Luc Godard ou Alain Resnais pour la France, et de Michel Soutter ou d'Alain Tanner pour la Suisse, il apparaît qu'à l'intérieur même des problématiques de type politico-social que ceux-ci véhiculent effectivement, les rapports entre hommes et femmes restent omniprésents et constituent souvent un pôle réflexif important.

Chez Tanner par exemple, les personnages masculins se trouvent systématiquement confrontés à des femmes qu'ils peinent à « saisir » ou à comprendre, et ce motif, loin de ne constituer qu'une toile de fond sur laquelle se met en place une réflexion plus globalement sociale, apparaît au contraire comme générateur de cette dernière. En outre, l'utilisation de la théâtralité chez ce réalisateur permet non seulement de mettre en scène ces personnages dans un rapport à un monde diffracté mais également d'ouvrir une réflexion sur l'identité masculine et/ou féminine comme une modalité participant de cette quête. C'est le cas notamment dans des films comme *La Salamandre* (1971), *Le Milieu du monde* (1974) ou *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976), dont les scénarios ont été coécrits par John Berger, considéré comme un précurseur d'une certaine critique féministe<sup>6</sup>, et qui présentent tous trois les rapports hommes-femmes comme pris dans des sortes de « mascarades », et ce tant dans le récit qu'au niveau des procédés narratifs mêmes.

Par le biais de la théâtralité, des cinéastes comme Tanner semblent ne pas se contenter de mettre en scène des personnages préalablement « *genrés* » selon les canons habituels particulièrement

propres à un cinéma narratif, mais contribuent à remettre en question des représentations dominantes du féminin et du masculin au sein même de la diégèse filmique.

Par conséquent, loin de ne constituer qu'une approche spécifique de réalisatrices engagées dans une perspective ouvertement féministe, le lien entre théâtralité et représentation du genre pourrait être envisagé comme une approche esthétique qui peut aussi bien concerner des cinéastes masculins.

Au final cette approche pourrait permettre non seulement de mettre en lumière les rapports étroits qui existent entre la question de la représentation des genres à l'écran, celle de la théâtralité et les théories basées sur la déconstruction de caractéristiques formelles propres aux Nouveaux Cinémas, mais également, en utilisant des outils analytiques provenant des Gender Studies, de mettre en lumière tout le travail réflexif que certains de ces cinéastes opèrent spécifiquement sur la représentation du masculin.

Le projet se donne ainsi pour but de comprendre premièrement quel rôle a joué l'influence du théâtre sur le procédé d'écriture des films<sup>7</sup> ainsi que celui de certaines théories sur la théâtralité, pour deuxièmement examiner plus concrètement comment ces procédés filmiques sont porteurs de questionnement sur la représentation des genres tels que Judith Butler conçoit ces derniers, c'est-à-dire comme « actes performatifs »<sup>8</sup> capables de subvertir la valeur socioculturelle qui leur est habituellement allouée.

1 Projet de thèse sous la direction du Prof. Laurent Guido.

2 Les années 1960-70, qui voient l'émergence des « Nouveaux Cinémas ».

3 Michael Fried, « Art and Objecthood », dans *Artforum*, n° 5, juin 1967, pp.12-23. Dans cet article, Fried oppose la notion d'*absorption* à laquelle il rattache l'art contemporain et qui met en scène des spectateurs « passifs », à celle de *théâtralité* pour désigner des œuvres qui réfléchissent à leur propre dispositif.

4 A ce titre, les écrits de Brecht et sa théorie de la distanciation sont évidemment cruciaux car ils permettent à de nombreux cinéastes de proposer à l'intérieur même du texte filmique, une véritable réflexion sur ce qui constitue la substance d'un personnage et sur sa valeur socioculturelle, en vue notamment de renoncer au procédé habituel d'identification.

5 Le *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir analyse le processus de création du Genre qui touche aussi bien les hommes que les femmes.

6 John Berger a réalisé pour la télévision anglaise en 1972 une série de 4 films intitulée *The Ways of Seeing* dans laquelle il parle notamment des manières patriarcales de représenter les femmes dans les images (photographiques ou picturales).

7 Principalement dans le Nouveau Cinéma Suisse.

8 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, La Découverte, Paris 2006.

## «IT'S MUCH MORE BEAUTIFUL!». COLOUR IN THE AMATEUR ITALIAN CINEMA: HISTORY, DISCOURSES, SOCIAL USES

Elena Gipponi / Ph.D. Thesis Abstract<sup>1</sup>

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, Milano

The purpose of my dissertation is to discuss the role of colour in the amateur Italian cinema.

The first chapter of the research addresses to a theoretical overview on colour studies and to a technological review on the development of the main colour processes throughout the history of cinema, in order to come to a definition of this complex and multilayered area.

As a matter of fact, colour has been examined by many disciplines, from physics to chemistry, from biology to neurology. In the field of social and human sciences, colour is mainly defined as a social construction: every cultural context influences colour perception, as French historian Michel Pastoureau argues,<sup>2</sup> therefore every *universal* symbolism should be avoided (red stands for..., blue stands for...).

If this is true in general, it can be reasonably assumed that colour perception in the cinematic experience is *culturally* conditioned as well. So, what does “studying colour in cinema” mean? According to the best known studies on the subject by Jacques Aumont,<sup>3</sup> it means primarily comparing it with black-and-white moving images. Compared with black-and-white film, colour film on the one hand offers a faithful reproduction of reality, while on the other hand, by virtue of the same perceptual power, triggers an imaginary and spectacular deviation from reality.

In the history of cinema, to be more precise, there are two main types of colour film processes: the applied colour processes of the silent period, like hand-colouring, tinting or toning, and the so-called “natural” colour processes, which in turn are divided into additive, like Kinemacolor, and subtractive systems, like Eastmancolor. In the natural processes, colour is mechanically recorded out of extra human handlings and this automatic source gives rise to an interesting contradiction: little by little, while becoming a standard quality of films and replacing black-and-white films, colour becomes actually invisible. Colour is everywhere but, because of its “naturalness,” it tends to be unperceived, just an expected and insignificant property of films. This happens in particular in the mainstream and *genre* movies, while many authors, like Eisenstein or Antonioni, grow a personal style and develop a creative use of colour in their works.

This thesis is centered on the first of these two possible uses of colour in the cinema: the impersonal and invisible colour. Looking for the anonymous and collective chromatic styles in cinematic practices, we could argue that the amateur production is a key subject matter. Indeed, we can assume that home movies and amateur films are very distant from any artistic research: they are generally shot in order to celebrate the happy moments of family history, like births and birth-

days, christenings and weddings, holidays and Carnivals. It's exactly because of their stereotyped nature that amateur images are truly representative of a *nameless* style: they resemble each other and in this repetitiveness lies their illustrative power; furthermore, home movies images are the quintessence of collective memory, as Roger Odin points out.<sup>4</sup> At the same time, and conversely, home movies are the most personal and once-off kind of cinema: addressed to a private and restricted public (family members), every home movie is a unique exemplar, because it is usually shot on reversal film (a negative film chemically converted in a positive one, ready for the home projection). The second chapter of the thesis describes and analyzes some important studies on the amateur cinema in order to define the borders of this multifaceted practice: while amateur cinema has been studied in many countries, from Europe to the US, little attention has been devoted to the technological issue of colour and to the introduction and spread of colour films. Retracing the small-gauge (16 mm, 9.5 mm, 8 mm, Super8) technological history, a pivotal factor emerged: colour film were developed *before* in the small-gauge and reversal version employed by the amateurs and only *at a later stage* in the 35mm negative-positive version used by the professionals and the industry. This technological leadership shows that amateur cinema was considered by manufacturing firms as a test bench in the field of colour films. Hence, this technical innovation was launched "from below" and was directed to the mass of the amateurs.

My work concentrates on the use of colour in the amateur *Italian* cinema and home movies: did the Italian amateur filmmakers develop, though unwittingly, a shared and widespread chromatic style? How did they use colour in their home movies?

In order to evaluate the implementation procedures of colour films, the third chapter is devoted to the discourses' analysis: a sample of around thirty Italian, French, English and American handbooks on amateur colour cinematography has been assembled. This "how to" literature gives expression to the trade magazines' editorial staff or to the film manufacturers: according to them, how should a *good* home movie look like? And, specifically, how should a good *colour* home movie be? The answers are rather uniform all over the world – the Western world, at any rate: a good colour home movie does not distance itself from standard norms and approved solutions of harmonious composition. Colour should not jar on our senses and should be limited in order not to distract from the story: it must be practiced "colour restraint," just as in the classical Hollywood of the 1930s and 1940s. So, handbooks and manuals have a strong prescriptive power and their precepts exercise a conservative function: the amateur filmmaker has not to try new chromatic solutions and his/her creative potential is neutralized.

But, did the amateur filmmakers conform to the handbooks' norms? Or did they find new stylistic solutions and ways of using colour? In order to recognize the appropriation and the adjustment of colour films by the Italian amateurs, the fourth chapter is devoted to the practices' analysis: a sample of ten private collections of home movies between the 1930s and the 1960s has been taken into consideration. Colour reversal films, indeed, were launched in the middle of the 1930s, but their widespread availability in Italy was achieved only since the mid-1950s. Therefore, in order to observe not only the introduction but also the stabilization of this innovation, it has been isolated a wide lapse. The sample includes 16mm, 9.5mm and 8mm films, while Super8 films are excluded because this format was launched in 1965, when colour movies were by then common not only in the amateur practices but also in the theatrical cinema. In order to collect some information about the social and technological context, the amateur (or a family member) has been interviewed.

From the analysis carried out, it can be observed that a shared and widespread chromatic style does exist: it harks back not to painting and fine arts but to a minor artistic and iconic tradition, represented for instance by magic lantern plates, hand-painted photographs, picture postcards or tour guides. We could argue that colour home movies follow the accepted codes of this kind of images more than handbooks' advices. Among favourite and recurring subjects there are landscapes and flowers, flags and parrots, balloons and kites: Kodachrome, Agfacolor and other colour reversal films eventually allows the exact reproduction of true hues and shades of things. But beyond reality, in home movies colour is also used to stage family harmony's show: amateur filmmakers often shot parties and merrymakings, and these situations are utmost bright and colourful (to this end, Carnivals are the quintessential topic). Thus, the two main cultural meanings of colour – reality and, on the other hand, daydream – are put together in our Italian home movies sample. In turn, this *textual* aesthetic negotiation get along with a deeper *contextual* change in the Italian culture and society. In fact, between the 1950s and the 1960s Italy was overcoming postwar hardship and was opening up to a sudden modernization that appeared also by way of new colours in the everyday framework: coloured cars, coloured clothes, coloured furniture and hand tools, even coloured food and beverage... Although for the most part Italy still was an outdated and underdeveloped country, new colour reversal films captured these clues of innovation for the first time. Moreover, Italian amateurs were a sort of advance guard projected toward technological progress, an inner circle of pioneers that eagerly embraces newness and, doing so, helps decreasing the fear of technology and, more broadly, of the future. Even though many colour home movies show the “same old subjects,” nevertheless their representation is as much up-to-date as possible just because *it is in colour*. In conclusion, the amateurs met during the research are not true innovators of the visual chromatic style; rather, they are active protagonists of their time because of their openness toward technological change marked by new colour films as opposed to previous black-and-white films.

- 1 Ph.D. dissertation defended on 18 March 2013. Thesis supervisors: Prof. Luisella Farinotti and Prof. Federico Pierotti.
- 2 Michel Pastoreau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Bonneton, Paris 1992; Michel Pastoreau, Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Editions du Panama, Paris 2005; Michel Pastoreau, *Les couleurs de nos souvenirs*, Seuil, Paris 2010.
- 3 Jacques Aumont, *Introduction à la couleur: des discours aux images*, Armand Colin, Paris 1994; Id. (ed.), *La couleur en cinéma*, Cinémathèque française, Musée du cinéma/Fondazione Mazzotta, Paris-Milan 1995.
- 4 Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage public, usage privé*, Meridiens Klincksieck, Paris 1995; *Le cinéma en amateur, Communications* (edited by Roger Odin), no. 68, 1999.

## LE REALISME CINEMATOGRAPHIQUE : DEBATS CULTURELS ET THEORIQUES DANS LES REVUES ITALIENNES DE CINEMA (1945-1960)

Delphine Wehrli / Ph.D. Thesis Project<sup>1</sup>

Université de Lausanne

Dès la fin des années 1940, nous assistons en Italie à un riche débat culturel et théorique concernant le cinéma, qui met en tension les questions du réalisme et de son lien à la littérature italienne contemporaine ; ce sujet, curieusement peu traité jusqu'ici dans les études cinématographiques, y compris italiennes, donne une ampleur aux enjeux qui se condensent sur le cinéma dans les années 1945-60 du XX<sup>ème</sup> siècle et qui mobilise les grands noms de la littérature (Pavese, Vittorini, Fortini, Moravia, Calvino, Pasolini notamment) et de la philosophie (Adorno, Kracauer, Sartre notamment) et permet d'adopter une approche pluridisciplinaire et d'établir des passages entre les différentes pratiques et les différents arts. En effet, le débat sur le réalisme cinématographique, qui pouvait sembler réduit à une analyse traditionnelle du phénomène et à une évaluation déplacée par analogie à l'univers des lettres, est aujourd'hui plus que jamais riche d'implications et de conséquences. L'exigence concrète est de reprendre certaines problématiques liées à la question du réalisme cinématographique, non pas pour clore définitivement les polémiques qui sont continuellement réouvertes, mais plutôt pour vérifier l'utilité, le sens de telles polémiques, leurs vrais termes, au-delà de leurs schématisations faciles et imprécises.

L'objectif de cette thèse est d'offrir une contribution à l'approfondissement de la recherche sur le thème « cinéma et littérature », débutée par Gian Piero Brunetta, Giorgio Tinazzi, Marina Zancan, durant la période du néo-réalisme et au-delà, à travers une recherche dans les revues de l'époque. D'un point de vue méthodologique, nous repérerons dans ce but non seulement les articles, les essais etc. qui abordent l'argument du rapport entre les deux arts dans une dimension théorique générale mais, en identifiant ces deux perspectives d'analyse dans les revues « de cinéma » d'une part et dans celles politico-culturelles et littéraires de l'autre, nous prendrons également en compte les interventions qui indiquent l'intérêt explicite que les premières ont pour les phénomènes littéraires et les secondes pour le monde du cinématographe.

Nous retiendrons donc les publications qui ont eu au minimum une fréquence bimensuelle et qui, en raison de l'intérêt national, de la qualité et la durée de la contribution culturelle, nous apparaissent comme plus importantes. Notre corpus est constitué des revues italiennes de cinéma suivantes : *Rivista del Cinematografo* (1928-), *Cinema* (1936-1956), *Bianco e Nero* (1937-), *Film-critica* (1950-), *Rivista del Cinema Italiano* (1952-1955), *Cinema Nuovo* (1952-1996), *Cinema Sovietico* (1953-1955); et des revues italiennes de littérature, de culture et politique telles que *Letteratura* (1937-1968), *Rinascita* (1944-1991), *Il Politecnico* (1945-1947), *Società* (1945-1961),

*Comunità* (1946-1960), *Paragone* (1950-), *Il Mulino* (1951-), *Il Contemporaneo* (1954-1965). Parallèlement à l'élaboration de ce débat en Italie, nous tirerons aussi profit à considérer le versant français (en France) des débats italiens, y compris quand ils sont exprimés par leurs protagonistes mêmes, peut-être différemment que « sur place ». Les revues françaises de cinéma, de littérature et culture prises en considération seront notamment: *La Revue du cinéma* (1928-1949), *L'Ecran français* (1943-1952), *Cahiers du cinéma* (1951-), *Positif* (1952-), *Les Lettres françaises* (1941-), *Les Temps modernes* (1945-).

L'espace que les revues politico-culturelles et littéraires dédient aux problèmes du cinématographe, minime au début des années 1940 et dans l'immédiat après-guerre, va croissant dans le courant des années 1950 jusqu'à devenir une présence ample et constante dans quasiment tous les périodiques. C'est une indication évidente de l'augmentation progressive de l'intérêt que le cinéma réussit à obtenir du milieu culturel; intérêt qui va de paire avec l'implication toujours plus diffuse d'écrivains, de journalistes etc. au sein même des organes de production.

Dès les années 1930, l'impact que les revues italiennes de cinéma ont eu dans le contexte international de la culture cinématographique est non négligeable et est dû à certaines revues importantes, telles *Cine Convegno*, *Cinema*, *Bianco e Nero*. Un phénomène important d'opposition, qui a engendré la naissance d'un discours culturel accompli et d'un choix d'action politique décisif pour la résistance au fascisme (et ensuite, à la réaction cléricale et démocrate-chrétienne), s'est développé au sein de la critique cinématographique italienne, principalement entre 1940 et 1944 sur les pages de deux revues cinématographiques les plus importantes en Italie, *Bianco e Nero* et *Cinema*, et a trouvé son moment de plus grande lucidité au moment de la réalisation du premier film de Luchino Visconti, *Ossessione*, en 1943. L'analyse de *Cinema* et *Bianco e Nero* nous semble primordiale pour reconstruire les grands thèmes des débats et des polémiques de l'époque, pour comprendre quelle a été la position des chercheurs par rapport au cinéma, vu comme fait industriel, politique, pédagogique ou considéré du point de vue théorique. Alors que l'étude de *Cinema* et de *Bianco e Nero* reste utile pour approfondir la compréhension du phénomène d'opposition et pour clarifier quelle a été la situation du débat théorique durant le fascisme et après, les autres revues cinématographiques nous fournissent un panorama stimulant du renouvellement du débat et de la relève de la production cinématographique.

Une partie importante de l'analyse est consacrée à la revue *Cinema Nuovo*, dirigée par le critique et théoricien Guido Aristarco qui a exercé une influence profonde et durable sur la réflexion sur le cinéma dans son pays (et même à l'extérieur comme en témoignent ses polémiques avec André Bazin et ses échanges et sa collaboration avec Barthélemy Amengual). Malgré sa longévité et son autorité, il faut dire que cette revue n'a jamais fait l'objet d'une analyse approfondie de son contenu, à forte idéologie marxiste. Notre approche souhaite intégrer cette problématique pour examiner le contenu et la structure de la revue, qui reste un point d'ancrage dans le débat.

Tout au long des années 1950 et parmi les premières, elle a concentré son débat critique autour de la question du réalisme: sur la base des canons du « réalisme critique » mentionnés dans le champ littéraire par György Lukács, Aristarco et ses collaborateurs se sont interrogés sur la manière de dépasser les limites du néoréalisme, luttant contre la tendance à considérer le « réalisme ontologique » de Bazin comme seule formulation théorique de l'après-guerre – sans prendre en compte d'autres théoriciens tels que Balázs, Eisenstein et Arnheim. La revue a accueilli les interventions de nombreux représentants culturels de premier plan, tels que André Bazin, Georges

DELPHINE WEHRLI

Sadoul, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Theodor Adorno, Boris Pasternak, Jacques Doniol-Valcroze et Jean-Paul Sartre, et parmi les italiens, Carlo Bo, Italo Calvino, Alberto Moravia, Luigi Chiarini, Franco Fortini, Vittorio Gelmetti et Salvatore Quasimodo, afin de débattre sur la question. Elle témoigne en fait à elle seule, à travers l'abondante correspondance entretenue entre Aristarco et les représentants culturels italiens et européens, d'un panorama vaste et compliqué autour de cette discussion critique et théorique controversée de 1945 à 1960.

Si la finalité de notre étude est celle de contribuer à la connaissance d'une période importante de la culture italienne, il est en effet essentiel que le phénomène cinématographique ne soit pas considéré comme un élément en soi, mais placé en rapport avec de nombreux autres, dans le cadre de l'histoire de la culture italienne.

1   Projet de thèse sous la direction du Prof. François Albera. Pour information: Delphine.Wehrli@unil.ch.