

CRAFTS,
TRADES, AND
TECHNIQUES OF
EARLY CINEMA

Domitor Series—Précis

Domitor, the international society for the study of early cinema, is a nonprofit, bilingual association for scholars interested in all aspects of early cinema from its beginnings to 1915. Domitor is dedicated to exploring new methods of historical research; understanding and promoting the international exchange of information, documents, and ideas; forging alliances with curators and film archivists; and nurturing the work of early career researchers. One of its most important activities is its biennial international conference. The first was held in Quebec City in 1990, and subsequent conferences were staged in Lausanne; New York; Paris; Washington, D.C.; Udine; Montreal; Utrecht; Ann Arbor; Perpignan/Girona; Toronto; Brighton; Chicago/Evanston; Stockholm; and Rochester. The Cinémathèque Française and La Fondation Jérôme Seydoux-Pathé in Paris jointly hosted the Sixteenth International Domitor Conference in 2020, held online, and this book stems from its proceedings.¹

Domitor conferences often prompt scholars to consider early cinema in terms of a theme (religion, borders, the body) or some facet of the object itself (provenance, intertextuality, sound, technology, distribution). Recently, the conferences have encouraged members to view early cinema through the lenses of different disciplines, such as art history, image studies, and performance studies. The present collection continues this tradition by asking contributors to examine the film object through the intermedial and material lenses of crafts, trades, and techniques.

NOTE

1. Ian Christie (Birkbeck University), Priska Morrissey (Université Rennes 2), Louis Pelletier (Université de Montréal), Valentine Robert (Université de Lausanne), Jean-Pierre Sirois-Trahan (Université Laval), and Tami Williams (University of Wisconsin-Milwaukee) comprised the Domitor 2020 Program Committee.

CRAFTS, TRADES, AND TECHNIQUES OF EARLY CINEMA

EDITED BY

IAN CHRISTIE, PRISKA MORRISSEY,
LOUIS PELLETIER, VALENTINE ROBERT,
JEAN-PIERRE SIROIS-TRAHAN,
AND TAMI WILLIAMS

Copyright © 2024 by Ian Christie, Priska Morrissey, Louis Pelletier, Valentine Robert, Jean-Pierre Sirois-Trahan, and Tami Williams
Some rights reserved

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Published in the United States of America by Michigan Publishing
Manufactured in the United States of America

DOI: <http://doi.org/10.3998/mpub.14468539>

ISBN 978-1-60785-729-7 (paper)

ISBN 978-1-60785-731-0 (open-access)

An imprint of Michigan Publishing, Maize Books serves the publishing needs of the University of Michigan community by making high-quality scholarship widely available in print and online. It represents a new model for authors seeking to share their work within and beyond the academy, offering streamlined selection, production, and distribution processes. Maize Books is intended as a complement to more formal modes of publication in a wide range of disciplinary areas.

<http://www.maizebooks.org>

Contents/Sommaire

<i>Acknowledgments</i>	xi
Introduction/Introduction	1
I Circulation Dynamics/ Dynamiques circulatoires	27
1 <i>Tanagra-théâtre et La danseuse microscopique, scène et image composites</i> <i>Frédéric Tabet</i>	29
2 <i>Roadshowing The Life of Our Saviour (1914): Feature Distribution at the Shubert Organization's Motion Picture Department</i> <i>Derek Long</i>	40
3 <i>Early Cinema in Rio de Janeiro: Between the Theater, the Newspaper, and the Screen</i> <i>Danielle Crepaldi Carvalho</i>	55
4 <i>Intermedial Crafts and Trades in Early Brazilian Cinema: Salvatore Lazzaro and His Brief Film Career</i> <i>Luciana Corrêa de Araújo</i>	74
5 <i>Early Argentinian Cinema: A Strategy for Survival</i> <i>Carolina Cappa</i>	90

6	<i>Les débuts de carrière d'Henri Ménessier (1882–1948), artiste-peintre décorateur, en France et aux États-Unis</i>	107
	Clara Auclair	
II	Professionalization and Job Identities/ Professionnalisation et identités de métiers	121
7	<i>Staffing Early Moving Picture Studios: Evidence from Britain, France, and America</i>	123
	Ian Christie	
8	<i>Camille Legrand (1872–1940), opérateur Pathé</i>	134
	Jitka de Préval	
9	<i>Tears and Laughter: Filmmakers in Early Russian Cinema Press</i>	148
	Anna Kovalova	
10	<i>L'écran de papier: les rôles du projectionniste et du caméraman vus par la presse italienne (1896–1915)</i>	160
	Silvio Alovio et Luca Mazzei	
11	<i>Crafting a Motion Picture Show: Early Efforts to Establish Cinema as a Nontheatrical Amusement</i>	180
	Martin L. Johnson	
12	<i>Censorship Performers: Standards and Techniques Developed by the Swedish Board of Film Censors in 1911</i>	191
	Marina Dahlquist	
13	<i>Accounting for the Accountants: Modern Business Practices and Personnel in American Motion Pictures</i>	208
	Wyatt D. Phillips	
14	<i>Lecturer and the Changing Status of Early Passion Plays: Profilmic, Illustrative, and Imaginary</i>	222
	Mario Slugan	

15	<i>Les coloristes à Paris et en banlieue entre 1906 et 1914: conditions de travail et statut d'un métier genré</i>	235
	<i>Cécile de Coninck</i>	
III	Objects and Techniques/Objets et techniques	249
16	<i>Les carnets de notes de Charles Thomas Robinson: enjeux des traitements chimiques de la pellicule aux usines Pathé de Joinville</i>	251
	<i>Nicolas Le Guern</i>	
17	<i>The "Working Samples:" Function and "Accidental Beauty" from Italian Silent Cinema's Manufacturing Machine</i>	264
	<i>Stella Dagna</i>	
18	<i>L'énigme du « repère de contrôle » chez Pathé, une pratique d'atelier méconnue</i>	284
	<i>Camille Blot-Wellens et Anne Gourdet-Marès</i>	
19	<i>Key Frames to Cinema History: New Studies of The Exhibitor Catalogs of The American Mutoscope and Biograph Company</i>	301
	<i>Mark J. Williams</i>	
20	<i>Crafting the Flickerscape of Early Cinema</i>	322
	<i>Guy Edmonds</i>	
21	<i>The Professional Standard: Bell & Howell and the Evolution of the Motion Picture Camera</i>	337
	<i>Luci Marzola</i>	
22	<i>Spectatorship as Spectacle: Split Screen Composites and Early Cinema</i>	352
	<i>Katharina Loew</i>	
23	<i>The Future-Past of Moving Images: Towards a Pre-history of Film Archiving</i>	363
	<i>Dimitrios Latsis</i>	

IV	Know-How and Techniques of the Body: The Actor's Craft/Savoir-faire et techniques du corps: le métier d'acteur	375
24	<i>The Craft of Irish Acting: The Abbey Theatre and the Film Company of Ireland</i> Veronica Johnson	377
25	<i>Crafting Genre Performance: American Delsartism and Gestural Meaning in Florence Lawrence's Early Biograph Films</i> Jenny Oyallon-Koloski	388
26	<i>The Craft of Silent Film Acting: Traditions and Innovations</i> Doron Galili	408
27	<i>Methodologies for Madness: Instructions for Emotional Expression in Early Motion Picture Acting Manuals</i> Elyse Singer	423
	<i>Appendix: « Au travail! » Recueil iconographique des usines Pathé/"Back to work!" A Collection of Historical Photographs and Illustrations Showing Pathé Factories</i> Stéphanie Salmon et Anne Gourdet-Marès	439
	<i>Abstracts</i>	470

CHAPTER 10

L'écran de papier: les rôles du projectionniste et du caméraman vus par la presse italienne (1896–1915)

SILVIO ALOVISIO ET LUCA MAZZEI

POUR UNE HISTOIRE DES MÉTIERS DU PREMIER CINÉMA ITALIEN : SOURCES PRIMAIRES ET DISCOURS SOCIAUX

Au cours des vingt dernières années, la recherche sur l'histoire technique du premier cinéma italien s'est largement développée¹. Aujourd'hui, nous en savons davantage sur les studios, les laboratoires de tirage, les brevets, les techniques de coloration, la fabrication des inter-titres, l'évolution des caméras et des projecteurs. En bref, nous avons beaucoup d'informations sur les structures et les objets de la technologie cinématographique. Toutefois, nous en savons encore très peu sur ceux qui ont travaillé dans ces structures et ont utilisé ces objets.

La recherche sur le savoir-faire professionnel est pénalisée par un manque dramatique de sources primaires : les archives des sociétés sont presque entièrement perdues², et les témoignages directs des techniciens sont très tardifs et donc peu précis. La recherche sur les pratiques professionnelles du cinéma muet italien doit donc se repositionner, en proposant une enquête qui part des discours sociaux qui se sont développés en Italie sur ces métiers et sur les personnes qui les pratiquaient. Il s'agit

alors de chercher et interroger les discours, pour collecter des indices qui pourraient nous révéler comment la présence des pratiques professionnelles se diffuse dans l'écriture critique émergente, les manuels et la proto-théorie. Cette méthodologie conduit à de nouvelles questions : comment les métiers du cinéma sont-ils codifiés, critiqués et défendus, dans les discours développés autour du nouveau médium dans la période muette ? Est-il possible, à partir d'un corpus déterminé de sources discursives, de cartographier les modalités de reconnaissance sociale de ces pratiques et leurs transformations historiques jusqu'à la Première Guerre mondiale ? Pour tenter une première réponse, fortement hypothétique, nous avons focalisé notre recherche sur deux métiers du premier cinéma, importants et fortement corrélés : le caméraman et le projectionniste.

Il convient maintenant de décrire quelles sont les sources examinées. Pour leur choix et sélection, nous avons adopté la solution très inclusive proposée pour le cinéma français des premiers temps par Richard Abel³. Nous avons donc inclus les revues de cinéma et de culture, la presse quotidienne, les manuels techniques et les œuvres littéraires sur le cinéma. Ces sources génèrent des formes discursives très hétérogènes : chroniques de projections locales, communiqués d'associations, annonces, sections approfondies d'articles techniques, descriptions ou critiques de films, nouvelles, romans, reportages dans les studios, profils biographiques, etc. (Figures 10.1 et 10.2) Compte tenu de l'immensité de ce corpus, la distinction typologique entre les sources est très importante. En effet, bien que tous ces documents soient toujours présents le long de la période



FIGURE 10.1. Bandeau de la section des articles techniques de la revue *Il maggese cinematografico* (1913–1915).

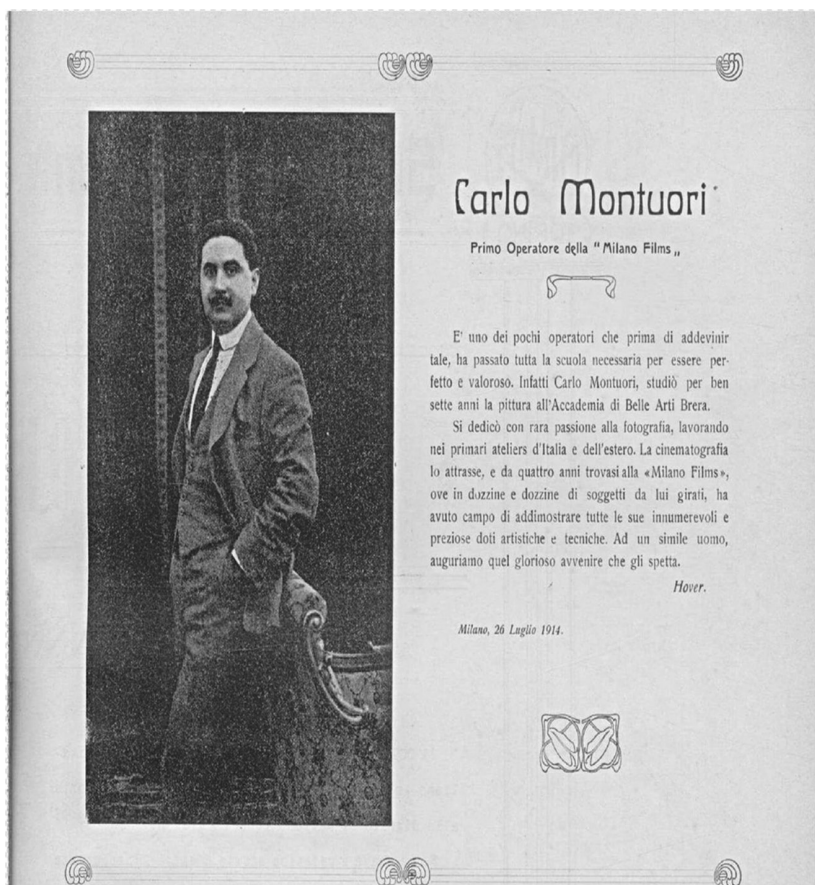


FIGURE 10.2. Brève biographie du caméraman Carlo Montuori. *Il maggese cinematografico* 14 (1914).

considérée, certaines sources jouent un rôle plus pertinent que d'autres selon les différentes périodes que nous définirons.

Notre hypothèse de recherche distingue quatre phases dans l'histoire des premiers discours italiens sur les projectionnistes et les caméramen, et chaque phase est liée à certains types dominants de sources :

1. 1896–1905 : presse quotidienne
2. 1906–1911 : revues cinématographiques pour professionnels, manuels techniques, reportages de revues culturelles

3. 1912–1915 : textes littéraires, revues cinématographiques pour professionnels
4. Après 1915 : revues cinématographiques d'art pour un public bourgeois et cultivé

LA PHASE DES ORIGINES (1896–1905) : LA PRIMAUTÉ DE L'APPAREIL ET L'UNITÉ DES RÔLES

Tout au long de la période muette, la presse quotidienne joue un rôle important en Italie, également dans la définition sociale des pratiques professionnelles. Ce rôle est largement sous-estimé par l'historiographie italienne, du moins jusqu'à aujourd'hui. En particulier, du point de vue de notre recherche sur les caméramen, la presse est particulièrement importante surtout à deux époques : celle des origines, dont nous parlerons maintenant, et celle du début des années 1910, coïncidant avec la guerre italo-turque et le développement des actualités, dont nous parlerons plus loin.

Des origines jusqu'à 1905, en l'absence encore totale de revues spécialisées, les journaux sont les principales sources disponibles pour les historiens du cinéma. Dans ces sources, nous trouvons des discours courts – souvent très courts – mais aussi nombreux et localisés dans tout le pays. Une grande partie de ce que nous savons de la naissance de l'industrie cinématographique en Italie vient de là. Alors qu'est-ce que la presse quotidienne nous dit ou ne nous dit pas sur les caméramen et les projectionnistes ? Elle nous dit que la première génération d'entrepreneurs du cinéma, si on peut les appeler ainsi, est constituée d'individus (comme Italo Pacchioni, Giuseppe Filippi et Filoteo Alberini) qui remplissent de multiples fonctions. Plusieurs sont par exemple des projectionnistes réalisant certains des films qu'ils présentent. L'unité des deux rôles, d'ailleurs, était presque génétiquement prescrite, car, on le sait, des nombreux appareils du tournant du siècle étaient réversibles, c'est-à-dire qu'ils permettaient de tourner d'abord et puis de projeter ensuite. (Figures 10.3 et 10.4)

Ce que les journaux ne nous révèlent pas, du moins à ce stade, ce sont les réelles pratiques et procédures de travail de l'opérateur. L'intérêt des journalistes est en effet concentré sur le spectacle cinématographique. Le protagoniste principal est la « machine » ou l'« appareil », parfois appelé par le nom du fabricant, parfois par celui de l'entrepreneur.



FIGURE 10.3. Italo Pacchioni (1872–1940).



FIGURE 10.4. Giuseppe Filippi (1864–1956).

LA DEUXIÈME PHASE (1906–1911) : CONTRE LE « PÉCHÉ ORIGINEL » DE LA MANIVELLE ET POUR LA RECONNAISSANCE DES COMPÉTENCES

La période qui suit immédiatement est très importante pour le développement du cinéma en Italie. D'une part, dix ans plus tard qu'en France, les structures de production démarrent et se consolident et d'autre part, les cinémas permanents se répandent⁴. En conséquence, les discours sur le cinéma grandissent de manière exponentielle. Les premières revues de cinéma voient le jour et la presse spécialisée prendra des proportions énormes. Pendant les années 1910 et 1920, près de 220 revues voient le jour⁵.

Jusqu'à la première moitié des années 1910, les discours des revues cinématographiques sont destinés aux travailleurs du secteur (en particulier distributeurs et exploitants). Les premiers manuels s'adressent également à un public spécialisé : entre 1905 et 1916, une dizaine sont publiés, presque tous dédiés aux projectionnistes⁶. (Figure 10.5)

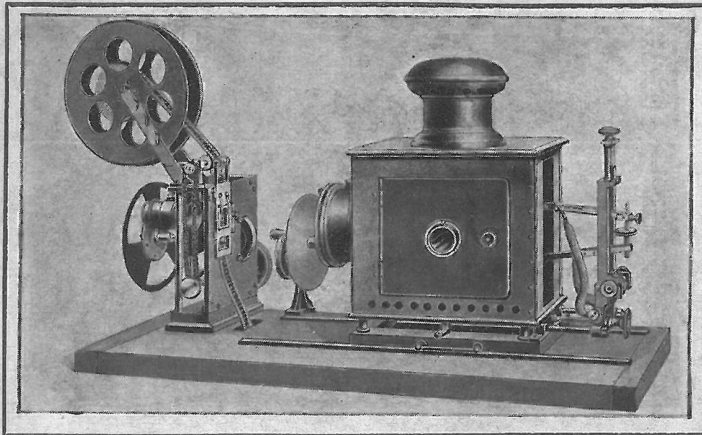
Cependant, les pratiques professionnelles liées au cinéma commencent également à faire l'objet de discours s'adressant au public plus large des revues culturelles. Dans ces revues, l'organisation des studios et les projections urbaines, en effet, sont les thèmes centraux de longs articles signés par des journalistes ou écrivains souvent assez connus⁷.

Tous ces discours, bien que différents en typologie éditoriale, forme et destination, ont un objectif commun : différencier le métier de projectionniste de celui de caméraman, et clarifier les compétences respectives. Dans presque tous les discours analysés, la volonté d'émanciper le caméraman ou le projectionniste du péché originel de la « manivelle » est évidente. La manivelle, en fait, est l'élément commun aux deux machines qui semble condamner les deux professions à la délégitimation.

Quant à la phase de projection, les manuels veulent institutionnaliser les compétences nécessaires à ce métier. Ils proposent donc des discours très programmatiques, presque abstraits, en construisant une image idéalisée du bon projectionniste. Sa fonction, précisent ces manuels, ne se limite pas à tourner la manivelle mais implique des pratiques complexes : vérifier la position et la hauteur de l'écran, abouter les films, gratter les taches de gélatine, vérifier l'état des lentilles du condenseur, ajuster la vitesse de projection pour assurer la fluidité, etc.

C. LAGUNA

Il Cinematografo



LA BIBLIOTECA
PRATICA
N. 2

*
MILANO
Società Editoriale Milanese
Corso Buenos Aires, 9
*

CENTESIMI
20
AL VOLUME

FIGURE 10.5. Carlo Laguna, *Il cinematografo* (Milan : Società editoriale milanese, 1909).

Pour ce faire, le bagage professionnel du projectionniste doit comprendre des connaissances en physique, chimie, optique, mécanique et surtout en électricité. Le projectionniste doit connaître les différences entre le courant continu et alternatif, aussi bien que la quantité de force électromotrice du circuit électrique ; il doit savoir utiliser les lampes et les transformateurs, choisir les charbons, régler l'intensité de la lumière et son centrage. Il doit, toutes les cinq ou six minutes, ajuster la distance entre les pointes des charbons et leur position dans la lampe. (Figure 10.6) L'électricité semble donc représenter le domaine de spécialisation du projectionniste. Une confirmation en est donnée par le grand caméraman Carlo Montuori. Dans ses souvenirs, il raconte ses premières tentatives d'introduire sur le plateau les techniques d'éclairage artificiel qu'il avait expérimentées dans le domaine photographique, en soulignant qu'il avait sollicité l'aide technique d'un projectionniste, beaucoup plus expert que lui dans l'utilisation de lampes à arc voltaïque⁸.

Ma poichè il commutatore rende il 75 %, bisogna fornirgli :

$$\frac{16.5}{0.75} = 22 \text{ hect.}$$

L'apparecchio consumerà in ogni ora :

$$22 \times 0.07 = \text{L. } 1.54.$$

Se invece prendiamo la corrente a 110 volts, consumeremo in un'ora :

$$30 \times 110 = 33 \text{ hect.}$$

ossia :

$$33 \times 0.07 = \text{L. } 2.22.$$

La differenza di 0.68 non è grandissima, ma la marcia per parecchie ore renderà persuasi sulla economia nell'adozione del commutatore Gaumont, il cui prezzo è di L. 1000 circa.

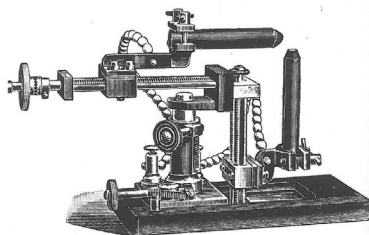


Fig. 130. — Arco con carboni fra loro perpendicolari.

nomia nell'adozione del commutatore Gaumont, il cui prezzo è di L. 1000 circa.

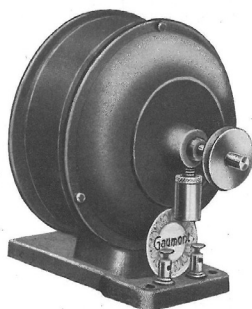


Fig. 131. — Motore Gaumont a corrente alternata.

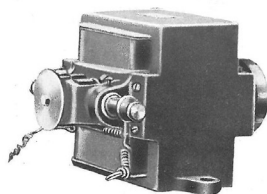


Fig. 132. — Motorino Gaumont a corrente continua.
16. — V. MARIANI.

FIGURE 10.6. Vittorio Mariani, *Guida pratica della cinematografia* (Milan : Hoepli, 1915).

Par rapport aux discours normatifs de ces manuels, les discours des revues de cinéma répondent à de multiples fonctions, ils sont donc moins homogènes. Si, d'une part, ces discours reprennent en effet les règles encodées dans les manuels, d'autre part, ils se concentrent davantage sur les conditions professionnelles concrètes des opérateurs. Ils encouragent des actions en termes d'organisation du travail, de formation professionnelle et de reconnaissance publique des compétences. Comme dans les manuels, les discours sur les projectionnistes dans les revues de cinéma prévalent sur ceux sur les caméramen. Dans les références très récurrentes aux projectionnistes, on peut identifier une double tendance complémentaire. D'une part, dans les courtes chroniques locales, le projectionniste est souvent cité par son nom et par sa performance. Ainsi, le bon projectionniste des manuels est individualisé dans une série de noms concrets et socialement reconnus⁹. D'autre part, les initiatives se multiplient pour lutter contre le manque de professionnalisme de nombreux opérateurs jeunes et improvisés. Les pages de nombreux magazines promeuvent les activités de la FOCCI, la Fédération italienne des opérateurs de cabine, établie en Italie en 1909. (Figure 10.7) La FOCCI invoque un cours professionnel pour projectionnistes, et elle espère qu'en Italie, comme en France, en Allemagne et en Angleterre, sera introduite l'obligation d'une licence pour exercer la profession. Aucune des propositions de la FOCCI ne sera acceptée.

Voyons maintenant comment les discours sur les caméramen évoluent dans cette seconde phase. Nous avons dit que les manuels techniques ne sont pas orientés vers une pédagogie du caméraman. Cet aspect n'est pas surprenant : le métier de projectionniste exigeait des compétences presque totalement nouvelles et donc plus facile à coder. De plus, les manuels de projection étaient souvent également destinés aux prêtres ou aux éducateurs, intéressés par l'organisation de projections mais dépourvus de compétences. Enfin, le travail du projectionniste se déroule dans un contexte individualisé et isolé, donc peu propice aux apprentis et à l'échange d'expériences. Les caméramen, au contraire, avaient souvent, comme dans le cas de Montuori, une solide formation technique en tant que photographes. De plus, pour la formation du caméraman, l'apprentissage artisanal, le passage des compétences, ainsi que l'expérience directe et l'intuition personnelle étaient considérés comme beaucoup plus importants que les



FIGURE 10.7. Publicité de la FOCl, *La cine fono & La rivista fono cinematografica* 268 (1911).

règles théoriques. Encore en 1921, par exemple, le technicien français Jean D'Albret se plaint qu'une pratique fondamentale telle que l'évaluation de la vitesse d'obturation soit confiée en Italie presque exclusivement à l'impression intuitive de l'opérateur¹⁰.

Déjà, dans les premières sociétés, le rôle du directeur technique est introduit à la tête d'une équipe de caméramen moins expérimentés. Dans les manuels, l'opérateur à la caméra se voit également confier un autre rôle exigeant, qui va bien au-delà de la capacité de tourner la manivelle : il a la tâche de créer ce que Mariani appelle les « trucchi » (trucs)¹¹ : fondu,



FIGURE 10.8. Oreste Fasolo, « Il cinematografo ... svelato », *Natura ed arte* 5 (1907).

double exposition, objets animés, inversion, apparitions brusques, impression de lumière nocturne avec superposition.

Le travail du caméraman peut donc aussi nécessiter des compétences artisanales élevées. Certains articles sur les studios publiés à l'époque dans des revues non spécialisées font comprendre exactement cela aux lecteurs : faire fonctionner une caméra n'est pas un travail simple, ce n'est pas un exercice facile, mécanique et aliénant, comme le prétend Pirandello dans son roman *Si gira* (On tourne. Notes d'un opérateur)¹².

Dans un article publié en 1906, par exemple, Oreste Fasolo, poète et journaliste, raconte sa visite dans le premier studio de la société turinoise Ambrosio. (Figure 10.8) Il y entre avec des croyances qui préfigurent les thèses de Pirandello, mais il change ensuite d'avis :

Alors qu'une scène de terreur se déroulait sur le plateau, l'opérateur a tourné la manivelle de la caméra avec un geste rythmé. « Mais c'est très simple et facile ! C'est un jeu d'enfant ! L'appareil est mis, la manivelle est tournée, et tout est fait ! », dis-je naïvement. J'ai été troublé par un regard terrible lancé sur moi par l'opérateur-directeur, le gentil M. Roberto

Omegna. [...] Et puis c'est le même Ambrosio qui veut répondre : « Oh oui, il semble qu'il n'y ait pas d'autre difficulté que de tourner la manivelle sans se fatiguer ! [...] Au lieu de cela, l'opération est très difficile. Il y a, comme en photographie, et plus que dans le domaine photographique, d'énormes difficultés à surmonter, pour l'évaluation de la lumière, pour les diaphragmes, pour la mise au point¹³.

La reconnaissance de compétences complexes ne signifie cependant pas que ces discours veulent reconnaître à l'opérateur une sensibilité artistique ou un rôle créateur. En 1911, Anton Giulio Bragaglia, par exemple, écrit que l'essence du cinéma réside dans la « reproduction précise, mécanique et glaciale de la réalité »¹⁴. La principale qualité professionnelle de l'opérateur, dans ce cas, est alors sa froide impassibilité au service de la caméra. Et c'est précisément cette image de l'opérateur qui se dégage des innombrables chroniques courtes qui rapportent dans les journaux et revues des anecdotes de caméramen qui filment impassiblement des scènes d'accidents, voire de morts ou de suicides, sans jamais arrêter la manivelle¹⁵. Un ensemble de discours qui influenceront sûrement Pirandello dans son célèbre roman cinématographique.

Même les revues de cinéma, au moins jusqu'en 1912, ne disent pas que le travail du caméraman a aussi un aspect artistique. Pour renforcer le bagage technique de l'opérateur, elles proposent aux professionnels des articles avec des suggestions techniques pour réduire les contrastes des négatifs, pour mesurer l'ouverture du diaphragme ou pour réduire le temps de pose à l'intérieur, etc. Malgré ces articles techniques, on a toujours l'impression que le métier du caméraman – discours circulants dans les revues de cinéma – est moins visible que celui du projectionniste. Dans les premières critiques, les références au travail des caméramen ne sont pas rares mais génériques, souvent réduites à un adjectif (par exemple : « Bonne photographie »).

LA TROISIÈME PHASE (1912–1915) : LE CAMÉRAMAN À LA GUERRE ET LE DÉCLIN SOCIAL DU PROJECTIONNISTE

La situation change à partir de l'automne 1911, avec le début de la guerre italo-turque (1911–1912). Le conflit est très populaire dans la presse, même au niveau international. Ce conflit offre une opportunité sans précédents pour

la production nationale d'actualités. Le rôle social des caméramen en profite. Ces derniers, en fait, avec les journalistes, font partie des très rares civils autorisés à rester dans la zone de guerre. Compte tenu de l'absence d'opérateurs de l'armée et de la marine (qui n'arriveront en Italie qu'en 1916), le caméraman est associé, dans les discours sociaux, plus au journalisme qu'au divertissement. Peu importe que presque tous les opérateurs impliqués n'aient pas de formation journalistique et qu'avant ils travaillaient pour réaliser des vues de paysages. Précisément en vertu de cette association entre caméramen et journalisme, le meilleur lieu pour observer cette nouvelle visibilité de l'opérateur devient alors davantage la presse quotidienne que la revue de cinéma. (Figure 10.9) Pour comprendre ce passage, qui est assez soudain, il suffit de penser au cas de Bixio Alberini, « envoyé spécial » au front pour



FIGURE 10.9. Images du film *La battaglia di Zanzur* (Pathé, 1912) publiés dans le quotidien milanais *Il Secolo* (12 juin 1912). Prises de vues par Bixio Bixio Alberini.

Pathé. (Figure 10.10) Moins de deux mois après le début des hostilités, le prestigieux *Il Giornale d'Italia* l'interviewe et loue le courage de ce caméraman qui a risqué sa vie lors d'une attaque turque¹⁶. Bref, l'opérateur devient un témoin, non seulement professionnel, mais aussi civil. Plus complexe encore est le cas de Luca Comerio, un opérateur qui est également le producteur de ses films¹⁷. (Figure 10.11) Comerio organise une stratégie promotionnelle dans la presse quotidienne. Il aspire à devenir une sorte d'œil privilégié de la nation sur le conflit, et pour cela il cache les noms de ses opérateurs. Cette surexposition de Comerio nous fait comprendre à quel point, à ce moment-là, un directeur de la photographie qui se présentait comme un opérateur d'actualité pouvait bénéficier d'un crédit social très large.

À la fin de la guerre de Libye, cette vision de l'opérateur, comme témoin intrépide doté d'une certaine capacité de mouvement et aussi d'une forte autonomie semble soudain s'arrêter. La grande expérience acquise par les opérateurs italiens pendant le conflit italo-turc, nous disent les sources, n'est pas capitalisée, à tel point qu'en mai 1915, à l'entrée de l'Italie dans la Première Guerre mondiale, elle semble désormais avoir disparu.

Cependant, ce que nous venons d'affirmer concerne le rôle des caméramen dans la non-fiction. Que se passe-t-il pendant la même période dans le cinéma de fiction ? Pour comprendre cela, il est utile de considérer encore un autre type de sources : les textes fictionnels sur le cinéma (romans, nouvelles et pièces de théâtre). Ce sont des sources intéressantes, en partie jamais utilisées par l'historiographie du cinéma muet italien. Au cours de nos recherches, nous avons identifié quatorze textes littéraires italiens sur le cinéma publiés entre 1910 et 1915. Quatre d'entre eux réservent un rôle important aux caméramen¹⁸. Il y a toujours un moment central dans ces œuvres où une ou plusieurs personnes (ou animaux) meurent ou risquent de mourir, devant l'opérateur déterminé à tourner la manivelle. Ce qui nous ramène à l'importance sociale que revêtent les reportages d'incidents de tournage dont nous avons parlé plus haut.

Dans *Si gira* de Pirandello, il y a trois différences substantielles. La première est que l'opérateur devient le protagoniste de l'histoire. La seconde est que, grâce à l'invention narrative du faux journal, l'opérateur devient le narrateur de l'histoire, ce qui est frappant. La troisième est que le rythme avec lequel le protagoniste assure, même dans le moment fatal,



FIGURE 10.10. Bixio Alberini.



FIGURE 10.11. Luca Comerio.

une progression régulière du film, devient chez Pirandello non plus une indication de professionnalisme, mais seulement une métaphore de la prévalence, embarrassante dans le contexte d'un cinéma italien aux ambitions artistiques, d'une pratique que l'écrivain entend comme mécanique et matérielle. Le texte de Pirandello retravaille donc une dynamique que nous avons déjà décrite. En fait, comme nous l'avons vu, la reconnaissance sociale du caméraman s'est accrue dans les années qui précèdent sa publication. À tel point qu'il devient protagoniste d'une œuvre littéraire importante. Mais cependant, sa collocation au sein d'une structure industrielle complexe comprime son espace d'action professionnelle et le rend, vu de l'extérieur, secondaire.

La descente sociale du projectionniste est plus forte encore, il est vrai. À tel point que les noms des projectionnistes dans les chroniques locales se font de plus en plus rares.

LA QUATRIÈME PHASE : DE LA TECHNIQUE À L'ESTHÉTIQUE

À partir du milieu des années 1910, les discours sur les projectionnistes et les projections diminuent, comme s'il n'était plus nécessaire, après les règles codifiées par les premiers manuels d'ajouter autre chose – et en effet, aucun nouveau manuel n'est publié pendant cette période. Les revues de cinéma, bien sûr, traitent toujours de la projection, mais se concentrent sur des questions secondaires ou marginales (la projection stéréoscopique ou en pleine lumière, par exemple).

L'attention portée au rôle du caméraman, en revanche, déjà évidente au début des années 1910, se renforce, et cela se voit à la fois dans le soutien de certains revues à la création de syndicats (le plus important sera l'UTOC – Union des techniques opérateurs de cinéma –, établie en 1921) et dans les références croissantes au travail de l'opérateur dans les critiques de films. Les caméramen sont enfin reconnus non seulement pour leurs compétences techniques de plus en plus raffinées, mais aussi pour une certaine sensibilité esthétique.

Déjà en 1914, Cesaretti établit une distinction claire entre le projectionniste et le caméraman, reconnaissant la supériorité créatrice de ce dernier : « L'un doit être un bon électricien mécanicien, l'autre un bon photographe avec une âme d'artiste »¹⁹. L'image de l'opérateur impassible et glacial au service de la machine semble dépassée. D'un autre côté, cependant, le statut presque artistique de ces compétences est subordonné à l'hégémonie du metteur en scène. Ce n'est pas un hasard si, depuis le milieu des années 1910, les publicités des films dans les revues montrent d'une part les noms des opérateurs, mais, d'autre part, ces noms ont des caractères plus petits que ceux du metteur en scène. (Figure 10.12) Les discours sur le caméraman se croisent donc avec la naissance d'un débat sur la nécessité d'un rôle de direction qui coordonne tous les aspects de la réalisation.

Ce dernier aspect n'est pas surprenant si l'on considère les changements dans le contexte cinématographique italien pendant et après la guerre : l'affirmation définitive du long métrage aux ambitions artistiques, le déclin du documentaire, l'implication croissante des écrivains et des artistes dans la production, la naissance des premières revues de cinéma à

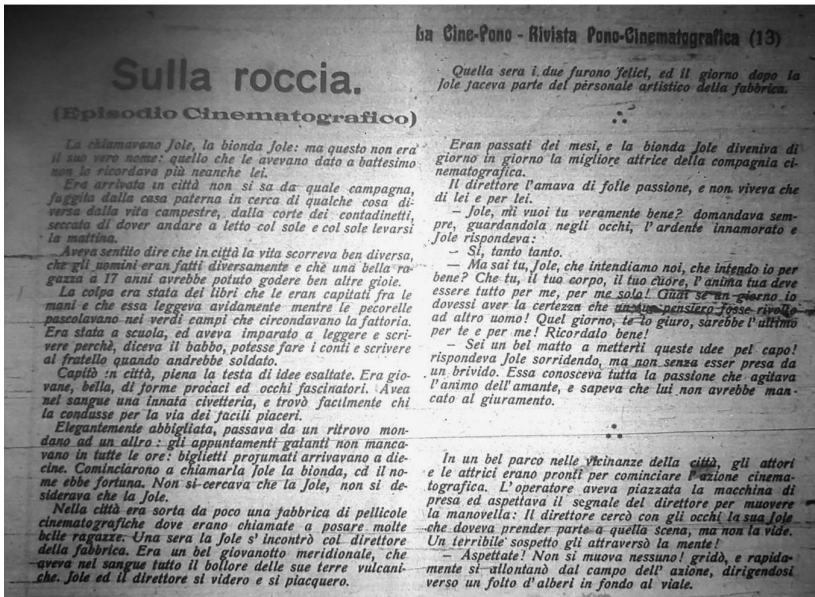


FIGURE 10.12. Luigi Maroni, « Sulla roccia », *La cine-fono e La rivista fono-cinematografica* 131 (1910).

orientation esthétique-littéraire. Tous ces éléments favorisent le développement de réflexions qui valorisent les éléments esthétiques et marginalisent les pratiques purement techniques. Dans les discours publiés dans revues comme *In penombra*, *L'arte muta* et *Apollon*, s'affirme une vision très idéaliste du processus de production et de ses composantes technologiques, une vision qui place au centre l'auteur et son intuition poétique, tout en attribuant aux techniciens (y compris les caméramen) une fonction de coopération. En 1920, le plus important théoricien du cinéma italien de l'époque, Sebastiano Arturo Luciani, écrit que « le cinéma est un art fait d'éléments idéaux plutôt que de matériaux »²⁰.

En conclusion, si dix ans plus tôt un écart pouvait être saisi entre les pratiques professionnelles des caméramen et les discours sur la technique diffusés dans les sources analysées, cet écart maintenant s'approfondit dans les années 1920 en termes théoriques. La matérialité de la technologie cède la place à une métaphysique du cinéma comme art, et l'exaltation du film comme objet esthétique marginalise presque complètement la réflexion sur les conditions technico-productives qui ont permis sa réalisation.

SILVIO ALOVISIO is Full Professor at the University of Turin. His main research interests are Italian silent cinema, early film theories, and contemporary cinema. He is a member of the editorial board of the *Immagine*, *L'avventura* and *La Valle dell'Eden*, and collaborates with the National Cinema Museum of Turin. Among his publications: *Wong Kar-wai* (2010), *L'occhio sensibile* (2013), *Giovanni Pastrone* (2015), *La scuola dove si vede* (2016). He co-edited with Francesco Casetti e Luca Mazzei *Early Film Theories in Italy 1896–1922* (AUP, 2017).

LUCA MAZZEI is Associate Professor at the University of Rome “Tor Vergata.” His research focuses on the relations between film and documentary materials in the history of Italian cinema. He is a member of the editorial board of the *Immagine*, *L'avventura*, and is the author of *Geometrie dello sguardo. Contributi allo studio dei formati nel cinema italiano* (2006, with Federico Vitella), *Napoleoncina di Lucio d'Ambra. La sceneggiatura* (Udine, Cerc, 2015), and co-editor with Francesco Casetti and Silvio Alovisio of *Early Film Theories in Italy 1896–1922* (AUP, 2017).

NOTES

1. Nous nous limitons à mentionner deux initiatives de recherche. D'abord, le projet inter-universitaire « Les technologies du cinéma. Les technologies dans le cinéma » (2002–2006). Voir Michele Canosa, Giulia Carluccio, Federica Villa (dir), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia* (Rome : Carocci, 2006). Ensuite, le projet promu par l'Association Fert. Voir : Alberto Friedemann, *Le case di vetro* (Turin : Fert, 2002) ; Alberto Friedemann, *Celluloide ed argento* (Turin : Fert, 2003) ; Alberto Friedemann, Chiara Caranti (dir.), *Dizionario dei brevetti di cinema e fotografia rilasciati in Italia, 1894–1945* (Turin : Fert, 2006).
2. Cependant, des documents d'archives de deux sociétés du premier cinéma italien, l'Itala Film et la Cines, ont survécu. Ils sont conservés, respectivement, au Museo Nazionale del Cinema (Turin) et au Centro Sperimentale di Cinematografia (Rome).
3. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism, volume 1 : 1907–1929* (Princeton : Princeton University Press, 1988).
4. Voir Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Volume 2* (Rome/Bari : Laterza, 1981), 15–140.
5. Voir Riccardo Redi, *Cinema scritto* (Rome : AIRSC, 1992).

6. Voir, en particulier, Primo Ziboldi, *Apparecchi da proiezioni e loro struttura* (Milan : Sonzogno, 1905) ; Guglielmo Re, *Il cinematografo e i suoi accessori* (Milan : Hoepli, 1907) ; Carlo Laguna, *Il cinematografo* (Milan : Società editoriale milanese, 1909) ; Luigi Sassi, *Proiezioni fisse e cinematografo* (Milan : Hoepli, 1911) ; Giacomo Oliva, *Manuale ad uso di operatori e montatori di cinematografi* (Naples : Bideri, 1911) ; Vittorio Mariani, *Guida pratica della cinematografia* (Milan : Hoepli, 1915).
7. Voir, en particulier, Giustino L. Ferri, « Tra le quinte del cinematografo », *La Lettura* 9 (1906) : 794–800 ; Oreste Fasolo, « Il cinematografo...svelato », *Natura ed arte* 5 (1907) : 331–341.
8. Carlo Montuori, « Dal teatro a vetri alla luce artificiale », *Cinema* 23 (10 mai 1937) : 445.
9. Ne prenons qu'un exemple : « L'opérateur est le jeune Saverio Migliaccio, intelligent et habile, qui avec une réelle habileté projette les films calmement, donnant au film la fixité la plus complète » (*La Cine-fono* 171 [1911] : 9). Nous traduisons.
10. Jean D'Albret, « Della valutazione del tempo di posa in cinematografia », *Cultura Cinematografica* 31 (1920) : 123–125.
11. Mariani, *Guida pratica della cinematografia*, 119–124.
12. Luigi Pirandello, *Si gira...* (Milan : Treves, 1916) ; édition revue : *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* (Florence : Bemporad, 1925). Traduction française : Luigi Pirandello, *On tourne. Notes d'un opérateur* (Paris : Éditions du Sagittaire, 1925).
13. Oreste Fasolo, « Il cinematografo ... svelato », 337.
14. Anton Giulia Bragaglia, *Fotodinamismo futurista* (Turin : Einaudi, [1911] 1970), 27.
15. Voir Luca Mazzei, *Non fermate quella manovella !*, dans Pier Luigi Basso (dir.), *Vedere giusto* (Rimini : Guaraldi, 2003), 225–229.
16. Ugo Marocchi-Bonghi, « Come si vive a Tripoli », *Il Giornale d'Italia* (18 novembre 1911) : 2.
17. Sila Berruti et Sarah Pesenti Campagnoni, « Luca Comerio in Libia », *Immagine* 4 (2011) : 69–74.
18. Anna Gentile Vertua, *Cinematografo* (Turin : Paravia, 1898) ; Luigi Maroni, « Sulla Roccia », *La Cine-fono e La Rivista Fono-cinematografica* 131 (1910) : 13–14 ; Enzo Ruggiero, « Una film eccezionale », *La Cine-fono e La Rivista Fono-cinematografica* 158 (1911) : 7 ; U. Menichelli, « Il ritorno », *La Vita cinematografica* numero speciale (1913) : 94.
19. Cesaretti, « Gli operatori », *La tecnica cinematografica* 1 (1914) : 19.
20. Sebastiano Arturo Luciani, « Rassegna cinematografica », *Rassegna italiana, politica letteraria & artistica* 32 (1920) : 609.