



AFECCAV (Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel)

Congrès 2018 – Université de Strasbourg – 5, 6, 7 juillet 2018

Avec le soutien de l'Université de Strasbourg, L'ACCRA (EA 3402), du CREM (EA 3476)

[English version below]

D'une Europe audiovisuelle

Nouvelle date butoir pour la remise des abstracts : 15 février 2018

Conférencières invitées : Dorota Ostrowska (Birkbeck, University of London) et Laura Rascaroli (University College Cork)

APPEL À COMMUNICATIONS

On ne peut poser la question de la création cinématographique et audiovisuelle en Europe sans que reviennent en tête les mots de Wendy Everett. Comprendre et définir « l'identité du cinéma

européen », écrivait-elle en 2005, c'est se confronter sans relâche à des « contradictions, des doutes, des incertitudes »¹.

A la différence du « cinéma national », un concept relativement bien balisé², l'idée qu'on peut se faire d'un « cinéma régional », et au-delà d'un « cinéma continental » reste plus diffuse. Il peut en effet être difficile de distinguer ce qu'une telle catégorie d'analyse emprunte au cinéma (sa politique, son histoire, son esthétique, son organisation industrielle, etc.) de ce qu'elle doit à des facteurs plus extérieurs à l'audiovisuel (une histoire, une union économique/zone de libre-échange, un ensemble de valeurs culturelles et/ou religieuses communes, etc.).

Des tentatives de définition du cinéma européen, souvent convergentes, existent pourtant³. Le cinéma européen serait un cinéma d'auteur en même temps qu'une mosaïque de cinémas nationaux – catégorie qu'il conviendra donc d'interroger sérieusement, y compris à partir du constat qu'elle semble demeurer un moment crucial sur le chemin d'une définition du cinéma européen⁴. Ces deux caractéristiques – auteur et nation – s'entrelacent d'ailleurs de manière parfois complexe : un auteur ou quelques auteurs, comme emblèmes d'un pays, avec la production cinématographique courante duquel ils peuvent entretenir des relations contrastées⁵. Le cinéma européen, tirant sa légitimité à la fois du roman du XIX^e siècle et de divers courants modernistes du XX^e siècle⁶, se définirait également par l'apport historiquement notable des diverses nouvelles vagues et avant-gardes. Ce serait aussi un cinéma cultivant volontiers l'ironie⁷, l'ambiguïté plutôt que l'évidence (y compris dans sa conception du réalisme). Enfin, les cinémas d'Europe auraient une inclination plus marquée que d'autres pour les thèmes de l'histoire et de la mémoire.

Avec Thomas Elsaesser, l'on peut se demander si l'un des lieux d'une réaffirmation, depuis l'intérieur des frontières européennes, de cette identité polymorphe et pourtant assez cohérente

¹ Wendy Everett (dir.), *European Identity in Cinema*, Bristol, Intellect, 2005.

² Andrew Higson, « The concept of national cinema », *Screen*, Vol. 30, n°4, 1989, p. 36-47; Mette Hjort et Scott McKenzie (dir.), *Cinema and Nation*, London, Routledge, 2000; Mette Hjort et Duncan Petrie (ed.), *The Cinema of Small Nations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007; Ian Christie, « Where is national cinema today? (Do we still need it?) », *Film History*, Vol. 25, n°1-2, 2013, p. 19-30.

³ Voir, entre autres travaux, Wendy Everett, *op. cit.*, mais aussi Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies, 1939-1990*, Londres, Routledge, 1991 ; Ginette Vincendeau, « Issues in European cinema », in John Hill et Pamela Gibson (ed.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, New York, 1998 ; ou encore Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

⁴ « Est-ce que le cinéma européen existe ? Peut-on le faire exister ? La réponse à la première question est non. Le cinéma européen n'existe pas, l'Europe si. Quelle est sa signification culturelle ? » (Marin Karmitz, *Profession producteur*, Hachette, 2003, p.138). And further : « La diversité était et demeure la force du cinéma européen ». (*Ibid.*, p. 160). « Avec Daniel, nous avons rêvé de contribuer à développer, non pas le cinéma européen, mais des cinématographies en Europe. » Nicolas Seydoux, « Daniel Toscani du Plantier : retour sur un parcours », in Laurent Creton, Yannick Déhé, Sébastien Layerle et Caroline Moine (dir.), *Les Producteurs*, Paris, Nouveau Monde Editions, Paris, 2011, p. 363.

⁵ – L'Espagne, c'est Almodovar ; le Danemark, Lars Von Trier ; le Portugal, Pedro Costa et Miguel Gomes ; L'Italie, Nanni Moretti, etc.

⁶ Thomas Elsaesser, *op. cit.*

⁷ La philosophe polonaise Barbara Skarga fait de l'esprit critique, de la capacité à l'ironie et à la distance, certaines des caractéristiques fondamentales de l'« européenité ». Voir Joanna Nowicki, « L'identité de l'Europe cadette », in Chantal Delsol et Jean-François Mattéi (dir.), *L'identité de l'Europe*, Paris, PUF, 2015.

du cinéma européen ne serait pas le festival⁸ (Venise, Cannes, Berlin, etc.). Vitrines des productions et coproductions européennes, les festivals réaffirmeraient en effet un cinéma aux références et thèmes communs. Mais il ne faut pas pour autant négliger des programmes comme Europa Cinemas, réseau de salles diffusant majoritairement des films européens et réaffirmant à sa manière l'existence d'une cinématographie diverse en même temps que spécifique. De même, Eurimages, fonds de soutien aux co-productions européennes, et Creative Europe, visent à faire émerger le sentiment d'une « communauté de destin » sur le plan du cinéma et de l'audiovisuel...

Mais si l'Europe semble capable de prendre en charge le discours sur son propre cinéma, celui-ci se définit également et nécessairement par rapport à des « altérités significatives ». A l'échelle de l'Europe, ce mécanisme a bien sûr joué. Au tout début du xx^e siècle, c'était la France – avec Pathé et Gaumont –, qui donnait le « la ». C'était avec et/ou contre ce cinéma que les autres cinématographies d'Europe se définissaient. Est-ce qu'un cinéma européen s'esquissait alors à partir de là ? On peut se le demander. Puis, dans les années 1920, peut-être est-ce l'industrie allemande, avec Erich Pommer, qui a tenté de donner corps à un « cinéma européen », en tissant des liens avec les principales nations productrices de films en Europe⁹. Aujourd'hui, la circulation et le succès des séries télévisées danoises, suédoises, britanniques, irlandaises, françaises, leurs modalités de (co)production semblent être une nouvelle manifestation d'une telle dynamique. Et l'on pourrait sans doute multiplier les exemples où ce mécanisme de définition réciproque au sein de l'espace européen est à l'œuvre. Mais le grand Autre du cinéma européen demeure sans doute Hollywood. Ainsi, à l'intérieur comme à l'extérieur, que cette extériorité soit américaine ou non, « le cinéma européen est souvent défini par ces caractéristiques qui le distinguent du cinéma hollywoodien¹⁰ ».

Faut-il, pour autant, comme le relève Anne Jäckel, penser avec nombre de spectateurs que « les termes "européen" et "populaire" sont devenus incompatibles¹¹ » ? Si l'adjectif « hollywoodien » ne désigne plus uniquement une provenance géographique – il y a du cinéma hollywoodien français, japonais, anglais¹² –, il y a eu, il y a toujours un cinéma populaire « européen » en ce qu'il se distingue culturellement, esthétiquement, thématiquement du cinéma populaire étatsunien. On pourrait ainsi évoquer de nouveau le cinéma français du début du xx^e siècle : à l'époque déjà, tout populaire fût-il, il se savait incompatible par certains aspects – thèmes, morale – avec le marché nord-américain¹³. Et chaque année ou presque des productions européennes, cinématographiques ou plus largement audiovisuelles (tel film allemand, telle série télévisée scandinave), « loin de se conformer au modèle hollywoodien¹⁴ », connaissent pourtant des succès réels dans l'espace européen et marquent l'imaginaire commun...

⁸ Thomas Elsaesser, *op. cit.*

⁹ Ursula Hardt, *From Caligari to California. Eric Pommer's Life in the International Film Wars*, Providence/Oxford, Berghahn Books, 1996.

¹⁰ Wendy Everett, *op. cit.*

¹¹ Anne Jäckel, « *Les Visiteurs* : a popular form of cinema for Europe ? », in Wendy Everett, *op. cit.*

¹² Denis Lévy, « Le réalisme au cinéma », *L'Art du cinéma*, n°7, mars 1995.

¹³ Voir par exemple la correspondance entre Léon Gaumont et Louis Feuillade, dans *Louis Feuillade. Retour aux sources*, Paris, AFRHC.

¹⁴ Wendy Everett, *op. cit.*

Ce congrès a pour ambition, non seulement de proposer un bilan sur la configuration et les contours de l'audiovisuel européen – des cinémas d'Europe –, sur son histoire, son esthétique, les pratiques sociales, culturelles, économiques qui lui donnent corps, mais aussi de lui adresser de nouvelles questions.

Dans une telle perspective, on pourra notamment :

- Revenir sur l'histoire du cinéma européen, sur les histoires des cinématographies qui le composent, des auteurs, des mouvements. Relancer la question d'un cinéma populaire européen. Revenir ainsi sur les découpages et catégories mobilisés jusqu'alors (genre, statut culturel des œuvres, nationalités), pour réaffirmer ce qui en eux permet de penser une « européenité » du cinéma ou, au contraire, pour remettre en question ce qui en eux empêche peut-être de voir des liens transnationaux au sein de l'Europe¹⁵.

- Mettre en lumière d'autres motifs, thèmes qui confirmeraient la pertinence de l'idée de cinéma européen, non uniquement fondée sur la provenance géographique des films et de leurs budgets¹⁶.

- Se demander si une identité européenne peut se dessiner via la production audiovisuelle, et quelles reconfigurations culturelles et identitaires de l'Europe sont alors proposées, entérinées, critiquées (au regard des fictions audiovisuelles, d'un imaginaire toujours en construction, y a-t-il une Europe du sud, une Europe du Nord, une Europe de l'Est ? Quelles représentations générées dans le cinéma européen ? Etc.).

- Interroger, d'un point de vue comparatiste ou non, le rapport du cinéma européen à ses « autres signifiants » – Hollywood et le reste du monde. Comment envisage-t-on le cinéma européen depuis ses extérieurs ? Autour de quels corpus ? Quelle définition lui donne-t-on ? Quelles frontières le cinéma européen dessine-t-il avec Hollywood, l'Afrique, la Chine, la Méditerranée, par exemple ? Dans un contexte de mondialisation, dans quels rapports de forces l'audiovisuel européen s'inscrit-il (rapports esthétiques autant qu'économiques) ? Quels films, séries circulent de l'Europe vers les autres marchés ?

- Interroger la diffusion, la production, la circulation des œuvres, des formats au sein de l'Europe. Comment (co)produit-on en Europe ? Quels films, séries circulent au sein de l'Europe, cette fois ? Quelles nouvelles et/ou spécifiques mises en récit ? Qu'en est-il du transmédia storytelling ? En outre, quelles sont les œuvres que l'on traduit, les formats télévisuels que l'on transpose, afin d'en favoriser la circulation dans une Europe multilingue, sur quels critères ?

¹⁵ C'est en substance l'une des propositions de Leonardo Quaresima : ne plus cantonner la pensée du cinéma italien de la fin des années 1940 à l'espace italien, avec la catégorie du néo-réalisme, mais s'en défaire un peu afin de voir émerger des motifs et thèmes communs entre les cinémas italiens et français de l'époque, par exemple. Voir Leonardo Quaresima, « Pour une histoire du cinéma sans noms », *1895*, n° 80, hiver 2016.

¹⁶ Voir par exemple, Rosalind Galt, *The New European Cinema: Redrawing the Map*, New York, Columbia University Press, 2006; ou Ewa Mazierska et Laura Rascaroli, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*, Wallflower Press, 2006.

- Mettre en lumière les mécanismes par lesquels le cinéma européen vise à *s'instituer* en tant que tel : fonds de soutien, réseaux de salles, plateformes de diffusion numériques, et plus généralement, promotion des nouvelles technologies à l'échelle européenne (la pénétration du marché par des modèles de diffusion de formats audiovisuels, tels que Netflix ou Amazon, ont-ils un impact en termes de politique de soutien, des retombées sur l'évolution formelle de l'audiovisuel européen ? Mais aussi : que numérise-t-on, que désigne-t-on comme archivable, quel patrimoine européen du cinéma se dessine alors ?).

- Poser la question de la circulation des collaborateurs de création : les techniciens, monteurs, directrices de la photo, scénaristes, décoratrices sont-ils mobiles au sein de l'industrie européenne ? S'interroger sur les différences de statut dans les métiers de l'audiovisuel en Europe (hétérogénéité, spécificités, convergences ?).

Soumission des abstracts : Les propositions de communication devront 1) expliciter leur cadre théorique et méthodologique, 2) s'accompagner d'une courte bibliographie de 5 titres maximum (**Abstract + courte biblio : 500 mots maximum**), 3) indiquer la **thématique** pertinente tirée de la liste proposée. 4) Elles devront également fournir une courte biographie de l'auteur de la proposition (**bio 5 lignes maximum dans un pdf séparé**).

Sessions pré-constituées :

Si vous désirez faire partie d'une session déjà constituée, **indiquez dans le commentaire** le nom du collègue qui coordonne la session, le titre de cette session, les participants ainsi que la thématique. Chaque abstract fera l'objet d'une évaluation indépendamment de la session concernée.

Les langues du colloque sont le français ou l'anglais.

Les propositions sont à déposer sur :

<https://europeav.sciencesconf.org/>

(Si vous n'avez pas déjà un compte sur Sciencesconf, vous devez commencer par en créer un)

Calendrier :

Date butoir pour soumission des abstracts : 15 février 2018

Avis du comité scientifique : 15 mars 2018

Date butoir pour l'inscription au colloque : 1^{er} mai 2018

Pour toute question: europe.audiovisuelle@gmail.com

Comité scientifique : Martin Barnier (Lyon 2, Passages XX-XXI EA 4160), Nathalie Bittinger (Université de Strasbourg, ACCRA EA 3402), Patricia Caillé (Université de Strasbourg, CREM EA 3476), Estelle Dalleu (Université de Strasbourg, ACCRA EA 3402), Christophe Damour (Université de Strasbourg, ACCRA EA 3402), Gaspard Delon (Paris-Diderot, CERILAC EA 4410), Isabelle Le Corff (Université de Bretagne Occidentale,

HCTI), Olivier Thévenin (Paris 3, IRCAV), Benjamin Thomas (Université de Strasbourg, ACCRA EA 3402), Patrick Werly (Université de Strasbourg, « Configurations littéraires » EA 1337).

Bibliographie :

BARNIER Martin & LE CORFF Isabelle, « Le cinéma européen et les langues », *Mise au point*, n°5, 2013.

DYER Richard et VINCENDEAU Ginette (dir.), *Popular European Cinema*, London, Routledge, 1992.

ELSAESSER Thomas, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

EVERETT Wendy (dir.), *European Identity in Cinema*, Bristol, Intellect, 2005.

EZRA Elizabeth, *European Cinema*, Oxford University Press, 2004.

FOREST Claude, *Économies contemporaines du cinéma en Europe*, C.N.R.S. Éditions, 2001.

GALT Rosalind, *The New European Cinema: Redrawing the Map*, New York, Columbia University Press, 2006.

MAZIERSKA Ewa et RASCAROLI Laura, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*, Wallflower Press, 2006.

SORLIN Pierre, *European Cinemas, European Societies, 1939-1990*, Londres, Routledge, 1991.

VINCENDEAU Ginette, « Issues in European cinema », in John HILL and Pamela GIBSON (dir.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, New York, 1998.

SOJCHER Frédéric (dir.), *Cinéma européen et identités culturelles*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1995



APPROCHES CONTEMPORAINES
DE LA CRÉATION ET DE LA RÉFLEXION
ARTISTIQUES (ACCRA) EA 3402
UNIVERSITÉ
DE STRASBOURG

crem centre
de recherche
EA 3476 sur les médiations
communication, langue, art, culture



AFECCAV (Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel)

2018 Conference – Université de Strasbourg – 5, 6, 7 juillet 2018

Supported by Université de Strasbourg, ACCRA (EA 3402), and CREM (EA 3476)

About Audiovisual Europe...

Extended deadline for submission of abstracts: February 15, 2018

Plenary speakers : Dorota Ostrowska (Birkbeck College, London) et Laura Rascaroli (University College, Cork)

CALL FOR PAPERS

Thinking about filmic and audiovisual creation in Europe leads us inevitably to Wendy Everett's reflection from 2005 who stated that understanding and defining "the identity of European cinema" meant being endlessly confronted with "contradictions, doubts and uncertainty"¹⁷.

¹⁷ Wendy Everett (dir.), *European Identity in Cinema*, Bristol, Intellect, 2005.

Compared to the relatively well-established concept of national cinema¹⁸, that of 'regional' or 'continental' cinema, remains much less clear. Indeed, it is difficult to say what such an analytical category might owe to cinema itself (its politics, history, aesthetics, industrial organisation, etc.) and what it might owe to extrinsic factors (a history, an economic union/free-trade zone, cultural or religious values, etc.)

Nevertheless, there have been a number of attempts to define European cinema and these often point in the same direction.¹⁹ European cinema is at once characterized by auteur cinema and a mosaic of different national cinemas. National cinema is of course a category that needs to be interrogated, in particular as the construction of European cinema seems to have passed by this stage.²⁰ These two characteristics – auteur and nation – are bound together in a complex manner. One or several auteurs often stand as the emblems of a country's cinema, despite the complex and sometimes conflictual relationships they may hold with the local system of production.²¹ European cinema also defines itself in relation to various new waves and avant-gardist movements, while still drawing its legitimacy from the nineteenth-century novel and certain trends in twentieth-century modernism.²² European cinema is also seen as versed in irony and ambiguity rather than a spirit of self-evidence, with an understanding of realism that also reflects this orientation.²³ Finally, the themes of history and memory tend to be more present in European cinema or rather European cinemas.

Thomas Elsaesser has suggested that the film festival is one of the sites for reaffirming this polymorphic identity within Europe (Venice, Cannes, Berlin, etc.).²⁴ Showcases for European productions and co-productions, these festivals reaffirm the existence of a cinema based on shared themes and references. But there are also a number of significant initiatives like Europa Cinemas, a network of film theatres that promotes European films and thereby also reaffirms the

¹⁸ Andrew Higson, « The concept of national cinema », *Screen*, Vol. 30, n°4, 1989, p. 36-47; Mette Hjort et Scott McKenzie (dir.), *Cinema and Nation*, London, Routledge, 2000; Mette Hjort et Duncan Petrie (dir.), *The Cinema of Small Nations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007; Ian Christie, « Where is national cinema today? (Do we still need it?) », *Film History*, Vol. 25, n°1-2, 2013, p. 19-30.

¹⁹ See Wendy Everett, *op. cit.*, and Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies, 1939-1990*, London, Routledge, 1991; Ginette Vincendeau, 'Issues in European cinema', in John Hill et Pamela Gibson (dir.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, New York, 1998 ; or Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

²⁰ 'Est-ce que le cinéma européen existe ? Peut-on le faire exister ? La réponse à la première question est non. Le cinéma européen n'existe pas, l'Europe si. Quelle est sa signification culturelle ?' (Marin Karmitz, *Profession producteur*, Hachette, 2003, p.138). See also: 'La diversité était et demeure la force du cinéma européen'. (*Ibid.*, p. 160). 'Avec Daniel, nous avons rêvé de contribuer à développer, non pas le cinéma européen, mais des cinématographies en Europe.' Nicolas Seydoux, 'Daniel Toscan du Plantier : retour sur un parcours', in Laurent Creton, Yannick Déhée, Sébastien Layerle and Caroline Moine (Eds), *Les Producteurs*, Paris, Nouveau Monde Editions, Paris, 2011, p. 363.

²¹ Almodovar for Spain; Lars Von Trier for Denmark; Pedro Costa and Miguel Gomes for Portugal, Nanni Moretti for Italy, etc.

²² Thomas Elsaesser, *op. cit.*

²³ The Polish philosopher Barbara Skarga points to a critical spirit, irony, or critical distance as some of the fundamental characters of 'Europeaneity'. See Joanna Nowicki, « L'identité de l'Europe cadette », in Chantal Delsol and Jean-François Mattéi (dir.), *L'identité de l'Europe*, Paris, PUF, 2015.

²⁴ Thomas Elsaesser, *op. cit.*

existence of this diverse yet specific category. Likewise, both Eurimages, an agency that supports European co-productions, and Creative Europe aim to induce a feeling of ‘common destiny’ with respect to cinema and audiovisual production more widely.

While Europe seems well equipped to develop a discourse about its own cinema, we have to remember that European cinema is also defined with respect to the ‘other’. This identity through differentiation from the ‘other’ has operated within Europe, with Pathé and Gaumont pioneering this approach. Other cinemas had to define themselves with respect to these dominant players in film production. We can ask whether this was the conformation that led to the constitution of European cinema. In the 1920s we can look to German cinema and the leading figure of Erich Pommer as the motor for a ‘European Cinema’ bringing together the major film-producing nations of Europe.²⁵ Today, the circulation and success of Danish, Swedish, British, Irish and French television series, as well as their means of (co-)production seem to signal a return to this kind of dynamic. While there is no shortage of examples of such mechanisms of mutual definition within Europe, the ‘Other’ of European cinema remains Hollywood. Thus both within and outside the community, “European cinema is often defined by what distinguishes it from Hollywood cinema”.²⁶

Does this mean, as Anne Jäckel has suggested, that we need to imagine that “the terms ‘European’ and ‘popular’ have become incompatible”?²⁷ While the adjective ‘Hollywood’ is no longer geographically specific and we can identify French, Japanese, and British Hollywood cinema,²⁸ European popular cinema continues to exist as a culturally, aesthetically and thematically distinct cinema. In this context, we can cite the new French cinema from the early twentieth century, which, while popular, was incompatible with the American market, notably in terms of its themes and its code of morals.²⁹ Even today, European audiovisual productions (whether a German film or a Scandinavian television series), “far removed from the Hollywood model”³⁰ nevertheless enjoy a real success in Europe and mark our collective imagination....

The aim of this conference is not only to present an inventory (bilan) of the configuration and contours of audiovisual production in Europe – European cinemas – with respect to its history, its aesthetics, the social cultural and economic practices that define it, but also to raise new questions with respect to this category.

From this perspective, we suggest the following themes:

²⁵ Ursula Hardt, *From Caligari to California. Eric Pommer’s Life in the International Film Wars*, Providence/Oxford, Berghahn Books, 1996.

²⁶ Wendy Everett, *op. cit.*

²⁷ Anne Jäckel, « *Les Visiteurs*: a popular form of cinema for Europe? », in Wendy Everett, *op. cit.*

²⁸ Denis Lévy, « Le réalisme au cinéma », *L’Art du cinéma*, n°7, March 1995.

²⁹ See the correspondence between Léon Gaumont and Louis Feuillade in *Louis Feuillade. Retour aux sources*, Paris, AFRHC.

³⁰ Wendy Everett, *op. cit.*

- A historical approach to European cinema, considering the histories of the cinemas of the countries that compose Europe, the auteurs, the movements. Addressing the issue of popular European cinema. Interrogating the division of productions into categories (genre, cultural status of the work, national cinema) in order to reaffirm the idea of the 'Europeanness' of cinema, or to question how these categories disguise other trans-national links within Europe.³¹
- An analysis of other themes that might confirm the pertinence of the idea of a European cinema beyond a simple geographical location of the films and their financing.³²
- Questioning whether a European identity can be established through audiovisual production and what reconfigurations of European culture and identity are thereby being put forward, accepted or criticized (with respect to audiovisual fiction, the construction of an imaginary, Europe South, versus North or East? Gender and representation in European cinema etc.)
- The relationship between European cinema and the Other – Hollywood or the rest of the world. How is European cinema conceived from outside? What is the canon and how is it defined? Boundaries between European, Hollywood, African, Chinese or Mediterranean cinemas for example.
- How does European audiovisual production fit into international production in a context of globalization (esthetic as well as economic considerations)? Which productions circulate out of Europe to other markets?
- Question the diffusion, production and circulation of productions in various format within Europe. How does co-production work in Europe? Any specific and/or new narrative forms? What about transmedia storytelling? Which films or series circulate within Europe? Which productions are translated and what formats are transposed to encourage circulation in a multilingual European space? What are the criteria used to make these choices?
- Highlight the mechanisms that are used to institutionalize European cinema: funding programmes, cinema networks, digital platforms, new technology for Europe (new models for providing access to audiovisual productions such as Netflix or Amazon, do they have an impact on funding, or on the wider evolution of audiovisual production in Europe?) What is digitalized and why (archives and European cinema heritage)?
- The circulation and collaboration around audiovisual creation: mobility of technicians, editors, directors of photography, screenwriters, decorators etc. within Europe. The status of the different audiovisual professions in Europe (heterogeneity, local specificities, convergences?)

³¹ This is one of Leonardo Quaresima's propositions, to no longer restrict thinking about Italian film from the end of the 1940s to Italy via the category of neo-realism but instead to compare it with French cinema around common themes. See, Leonardo Quaresima, « Pour une histoire du cinéma sans noms », 1895, n° 80, Winter 2016.

³² See for example: Rosalind Galt, *The New European Cinema: Redrawing the Map*, New York, Columbia University Press, 2006, or Ewa Mazierska and Laura Rascaroli, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*, Wallflower Press, 2006.

Submitting an abstract:

Please send your proposal to the following address: <https://europeav.sciencesconf.org/>
(You have to create an account on Sciencesconf if you don't have one already)

Proposals for communications should make their theoretical approach and methodology explicit and be supported by a short bibliography (maximum 5 items) (**Abstract + short bibliography: 500 words maximum**). **Please choose one topic** from the list. Your submission should include a **short biography of the author in a separate pdf** (maximum 5 lines).

Pre-constituted Panels:

If you wish to submit an abstract as part of a pre-constituted panel, please indicate the following information in the comment box - the title of the session and the organiser, as well as the colleagues with whom you would like to present. To facilitate the organization of the programme, please ensure that all members of the panel submit their abstracts under the same topic. Each submission will be assessed separately.

Calendar:

Deadline for submission of an abstract: February 15, 2018

Notification from the scientific committee: March 15, 2018

Deadline for conference registration: May 1st, 2018

Any enquiry, please contact: europe.audiovisuelle@gmail.com

Scientific Committee: Martin Barnier (Lyon 2, Passages XX-XXI EA 4160), Nathalie Bittinger (Université de Strasbourg, ACCRA EA 3402), Patricia Caillé (Université de Strasbourg, CREM EA 3476), Estelle Dalleu (Université de Strasbourg, ACCRA EA 3402), Christophe Damour (Université de Strasbourg, ACCRA EA 3402), Gaspard Delon (Paris-Diderot, CERILAC EA 4410), Isabelle Le Corff (Université de Bretagne Occidentale, HCTI), Olivier Thévenin (Paris 3, IRCAV), Benjamin Thomas (Université de Strasbourg, ACCRA EA 3402), Patrick Werly (Université de Strasbourg, « Configurations littéraires » EA 1337).

Bibliography :

BARNIER Martin & LE CORFF Isabelle, « Le cinéma européen et les langues », *Mise au point*, n°5, 2013.

DYER Richard and VINCEDEAU Ginette (ed.), *Popular European Cinema*, London, Routledge, 1992.

ELSAESSER Thomas, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

EVERETT Wendy (ed.), *European Identity in Cinema*, Bristol, Intellect, 2005.

EZRA Elizabeth, *European Cinema*, Oxford University Press, 2004.

FOREST Claude, *Économies contemporaines du cinéma en Europe*, C.N.R.S. Éditions, 2001.

GALT Rosalind, *The New European Cinema: Redrawing the Map*, New York, Columbia University Press, 2006.

MAZIERSKA Ewa and RASCAROLI Laura, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*, Wallflower Press, 2006.

SORLIN Pierre, *European Cinemas, European Societies, 1939-1990*, London, Routledge, 1991.

VINCENDEAU Ginette, « Issues in European cinema », in John HILL and Pamela GIBSON (ed.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, New York, 1998.

SOJCHER Frédéric (ed.), *Cinéma européen et identités culturelles*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1995.



APPROCHES CONTEMPORAINES
DE LA CRÉATION ET DE LA RÉFLEXION
ARTISTIQUES (ACCRA) EA 3402
UNIVERSITÉ
DE STRASBOURG

crem centre
de recherche
EA 3476 sur les médiations
communication, langue, art, culture