1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

73 | 2014

Varia

Thomas Perret, Roland Cosandey, *Paillard-Bolex-Boolsky*

Yverdon-les-Bains, Éditions de la Thièle, 2013, 188 p., 1 DVD

Stéphane Tralongo

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4879>

DOI : 10.4000/1895.4879

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2014

Pagination : 218-222

ISBN : 978-2-37029-073-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Stéphane Tralongo, « Thomas Perret, Roland Cosandey, *Paillard-Bolex-Boolsky* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 05 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4879> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4879>

l'homme qui a fait rire le monde et qui l'a aussi fait pleurer.»

Soupault, qui ne veut «être que l'humble historiographe du petit bonhomme», se contente de suivre «pas à pas ses aventures retracées dans les films». Son livre est une sorte de biographie imaginaire rédigée en prenant les films comme autant de confessions personnelles: «Pour écrire cette biographie, je n'ai pas eu à utiliser de documents et mes sources sont à la portée de tous ceux qui aiment le cinéma. Ils n'ont qu'à se souvenir comme je l'ai fait des films de Charlie Chaplin». On est donc en présence d'une sorte d'essai – Soupault rêve d'en faire un poème – le livre paraît d'ailleurs dans une collection intitulée «La Grande Fable. Chronique des personnages imaginaires». Ainsi, tour à tour, défilent, sans être cités tous, les films de Charlot présentés et racontés comme autant d'épisodes d'une existence réelle, *l'Émigrant*, *Charlot soldat*, *Charlot clergyman*, *la Ruée vers l'or*, *le Cirque...* Soupault achève son livre en imaginant la mort de Charlot: «Ici repose celui qui fit rire le monde entier».

En 1932, c'est autour de Robert Florey, qui, vivant à Hollywood, s'est lié d'amitié avec Chaplin – il en deviendra même le collaborateur pour *Monsieur Verdoux* – d'apporter son témoignage: *Charles Chaplin*, Paris, éditions Jean Pascal. En 1935, paraît l'ouvrage plus classique de Pierre Leprohon où déjà s'affirme la perception mythique du personnage, *Charlot ou la naissance d'un mythe*, Editions Corymbe. Leprohon en publiera une édition «augmentée» en 1946, *Charles Chaplin* chez Jacques Melot et une édition «définitive» chez Ségquier en 1988.

À partir de 1945, les livres monographiques deviennent moins rares: petit à petit, d'autres cinéastes, par exemple René Clair ou Marcel L'Herbier, plus tard Marcel Carné, atteignent au statut d'auteur, des collections apparaissent. Chaplin reste une référence inépuisable; mieux même, pour beaucoup de critiques, se confronter à Charlot est un passage obligé. Georges Sadoul, le premier, publie en 1952 *Vie de Charlot*. *Charles Chaplin, ses films et son temps* aux Éditions Français

Réunis (édition augmentée en 1957). Dans la collection qu'il a fondée en 1954, «Classiques du cinéma», Jean Mitry publie *Charlot* (Éditions Universitaires, 1956). De même, dans la collection née en 1961 «Cinéma d'aujourd'hui» des éditions Seghers, c'est Marcel Martin qui publie un *Charles Chaplin* en 1966. Les deux auteurs reprennent leur texte et l'enrichissent pour publier, le premier, *Tout Chaplin* (Seghers, 1972), le second, *Charles Chaplin* (Henri Veyrier, 1989). En 1972, tous les textes d'André Bazin – certains figurent dans l'anthologie de Benda et Moure – sont rassemblés dans un ouvrage co-signé avec Eric Rohmer pour constituer le volume *Charlie Chaplin* aux éditions du Cerf. Quant au livre de Sadoul, il est repris posthume et encore augmenté en 1978 chez Pierre Lherminier/Film Edition (dernière édition *Charlie Chaplin*, Ramsay, 1999). La veine ne se tarit pas: citons encore les ouvrages de Francis Bordat, *Chaplin cinéaste*, Le Cerf, 1998; de Jérôme Larcher, *Charlie Chaplin*, Cahiers du Cinéma, 2007; de Michel Faucheux, *Chaplin*, Folio Gallimard, 2012. Bien entendu, nous nous sommes bornés aux ouvrages français: il y en a aussi de nombreux dans d'autres pays et dans d'autres langues. Ainsi, en proposant un très large choix de textes empruntés à diverses aires culturelles, l'anthologie de Banda et Moure met en perspective l'approche multiple d'une figure inépuisable et donne à réfléchir sur l'exceptionnelle fortune d'un créateur dont on continue à proposer les œuvres dans une perspective commerciale, à s'interroger aussi sur la signification du mythe «Chaplin» dans le contexte contemporain.

Jean A. Gili

Thomas Perret, Roland Cosandey, Paillard-Bolex-Boolsky, Yverdon-les-Bains, Éditions de la Thièle, 2013, 188 p., 1 DVD.

Ce n'est assurément pas faute d'archives, nous disent Thomas Perret et Roland Cosandey, si l'on ne s'est encore que rarement préoccupé de l'histoire des appareils cinématographiques suisses

et de leur avenir muséal, en particulier des caméras fabriquées dans les usines vaudoises Paillard dès le milieu des années 1930, bien qu'elles portent le nom d'une marque aujourd'hui mythique, celui de Bolex. Au contraire, les deux auteurs associés dans la préparation de cet ouvrage, après des recherches conjointes menées à l'occasion de l'exposition *Paillard-Bolex. Les aventures d'une caméra vaudoise* (Musée d'Yverdon et région/Musée CIMA, 11 janvier-30 mai 2004), dont Perret était le commissaire, s'efforcent de rendre compte ici de la « situation patrimoniale exceptionnelle » (p. 18) de Bolex, une richesse qui caractérise autant les fonds de documentation que les collections d'appareils conservés en Suisse. Si leur livre *Paillard-Bolex-Boolsky* s'apparente à la catégorie du catalogue d'exposition, en faisant la part belle aux archives présentées publiquement en 2004 – y compris des films, proposés dans un DVD – et aux écrits qui les accompagnaient, il témoigne en plus des découvertes et des rencontres qui, depuis une dizaine d'années, sont venues préciser le travail que les auteurs réalisent à la croisée de l'histoire de l'entreprise et de l'histoire du cinéma, avec le souci constant d'en expliciter les procédures méthodologiques. En s'intéressant aux relations entre des technologies, des films et des pratiques que l'on a longtemps eu tendance à définir par rapport au cinéma commercial ou artistique – les formats dits « substandard » sont ainsi au centre de l'attention des deux chercheurs et, de ce fait, le domaine de ce que l'on appelle encore, en anglais, « *non-theatrical film* » –, Cosandey et Perret vont notamment dans le sens des ouvrages collectifs récents qui envisagent le « cinéma utilitaire » comme un champ d'étude en soi, à l'instar de *Useful Cinema*, dirigé par Charles R. Acland et Haidee Wasson (Durham/Londres, Duke University Press, 2011) et, plus près des auteurs, *Schau-fenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896-1964*, publié la même année sous la direction d'Yvonne Zimmermann chez Limmat Verlag (voir le compte rendu de Cosandey dans le n° 67 de 1895). Le livre s'en tient certes principalement à la mission qu'il se donne d'entrée de jeu, c'est-à-

dire valoriser un patrimoine et vulgariser des connaissances dans la continuité de l'exposition évoquée plus haut, mais il revient aussi régulièrement sur le cheminement historiographique dont il est l'aboutissement, pour nous amener à découvrir avec un regard neuf le monde de l'industrie des appareils cinématographiques amateurs et la production d'images vernaculaires. On peut justement regretter qu'apparaisse un décalage entre les conseils de méthode, rigoureux et nombreux, et les recherches historiques exposées, qui restent souvent généralistes et privées de leurs références bibliographiques ou archivistiques – décalage notamment dû à la division du livre en deux parties relativement différentes dans leur approche. Si l'ouvrage s'avère particulièrement attrayant pour les collectionneurs d'appareils, les amateurs d'histoire de l'industrie mécanique et, plus largement, tous ceux qui ont déjà vu ou tenu entre leurs mains une caméra de marque Bolex, il parvient difficilement à concilier une dimension méthodologique revendiquée avec un discours historique vulgarisateur sur les articulations entre machines, usages et institutions. Dans la première partie intitulée « Paillard-Bolex, une histoire en dix-huit tableaux », qui forme d'ailleurs le gros de l'ouvrage, Thomas Perret relate ainsi l'évolution du secteur cinématographique au sein de l'entreprise Paillard de façon volontairement synthétique et didactique, grâce à de courts textes explicatifs que le lecteur trouve placés vis-à-vis de documents qui sont autant de sources importantes pour explorer l'histoire de Bolex. On sait que Paillard était à la pointe de la mécanique de précision dans la première moitié du xx^e siècle, mais il est temps selon Perret de véhiculer des connaissances historiques précises sur Bolex, dissipant les « visions plus ou moins hagiographiques ou légendaires » (p. 26) qui persistent autour de ce sujet. La focalisation sur les caméras, plus spécialement sur la Bolex H16, risque cependant de perpétuer l'assimilation métonymique de ce type d'appareils à toute la gamme des produits de la marque conçus pour le filmage, mais aussi pour le tirage, le montage, la projection, la sonorisation, voire le transport du matériel.

Après avoir rappelé que la fabrication des appareils Bolex s'inscrit dans la tradition jurassienne de l'horlogerie et, avec elle, dans celle de multiples machines sonores (boîtes à musique, phonographes, métronomes, etc.), l'auteur évoque cette autre marque de l'entreprise, Hermès, dont les machines à écrire furent aussi exportées dans le monde entier, en expliquant déjà les difficultés que connut Paillard par les changements technologiques dus à l'« essor de l'informatique » (p. 36). Les caméras sont quant à elles d'abord pensées dans l'entreprise à partir des modèles préalablement conçus par Jacques Bogopolsky, dit Boolsky, un immigré ukrainien installé en Suisse qui avait développé, au début des années 1920, une caméra amateur 35 mm (Cinégraphe Bol), puis avait été forcé de se diriger, dans le tournant des années 1930, vers un appareil cinématographique adapté à un format substandard, le 16 mm (Ciné-auto-caméra). L'acquisition de l'affaire de Boolsky par Paillard s'explique par la volonté de l'entreprise de limiter les dépenses liées au lancement d'une nouvelle branche, de rentabiliser les machines déjà en usage dans les usines existantes et d'anticiper l'expansion de l'industrie cinématographique au moment de l'arrivée du sonore. C'est là que les recherches de Perret permettent de relativiser la contribution de Boolsky au développement de ce secteur, puisqu'elles révèlent que les dirigeants de Paillard, ne pouvant compter sur l'exploitation des brevets et des appareils dûment acquis, furent contraints de constituer une équipe pour mettre au point une caméra amateur fiable, la célèbre Bolex H16, dont le succès commercial ne se démentira pas jusque dans les années 1960. Au-delà de la généalogie des différentes caméras Bolex, l'auteur s'attache dans cette première partie à relier les machines aux politiques de l'entreprise en matière d'innovation technologique, d'organisation du travail et de logique promotionnelle, rejoignant ainsi des problématiques actuelles dans le domaine de l'histoire du cinéma (voir notamment le n° 65 de *1895 revue d'histoire du cinéma* consacré à l'« Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 »). Les diverses modifications

techniques des appareils sont à replacer au sein de l'évolution internationale du cinéma substandard, car Paillard cherche à devancer la concurrence (en 1936, on lance le premier projecteur triformat) ou à la rattraper (en 1956, on équipe la Bolex H16 d'un système de visée reflex), d'autant plus que la majorité de la production est destinée à l'exportation, surtout au marché américain à partir des années 1950. L'échec commercial du système de cinéma stéréoscopique amateur que Bolex propose en 1953 est bien mentionné ici (p. 80), mais il serait bon d'étudier plus avant les autres mutations technologiques que l'on a tenté de suivre parallèlement au marché du matériel professionnel (son, couleur, formats larges, etc.). La place cruciale accordée à l'ingénierie mécanique ne fait toutefois pas oublier à l'auteur le rôle des ouvriers suisses et étrangers dans la production de machines Bolex, un personnel qui est justement décrit aussi bien à son labeur dans les ateliers de fabrication ou de contrôle qu'à travers ses revendications sociales. On comprend aisément que cette main-d'œuvre contribua à instaurer les critères de qualité (simplicité, robustesse, précision, etc.) qui ont fait la réputation mondiale de Bolex, mais également à animer la vie locale vaudoise en s'installant à proximité des usines. L'auteur lance enfin pertinemment quelques pistes d'interprétation autour de l'iconographie publicitaire de Bolex, en distinguant notamment le traitement publicitaire des caméras 16 mm – « un angle plutôt technique et masculin » (p. 112) – de celui des 8 mm – des figures féminines dans un cadre familial. Compte tenu du volume des exportations, la revue promotionnelle *Bolex Reporter* dut aussi miser sur des formes plus originales de valorisation des appareils sur le territoire américain, comme la représentation des caméras dans le milieu du cinéma hollywoodien. Pour finir, Perret nous invite à nuancer le caractère « amateur » du matériel cinématographique Bolex, dans la mesure où les usages professionnels des caméras de cette marque furent nombreux à la télévision ou dans les grandes entreprises suisses. Le passage au Super 8 est l'une des principales difficultés évoquées pour expliquer le

retard que prit Paillard par rapport à la concurrence à compter de 1965, même si l'entreprise s'attendait à l'arrivée de ce nouveau format.

Dans la deuxième section de l'ouvrage, « Cinéma privé, cinéma public : Jacques Boolsky, réalisateur (1920-1940) », Cosandey se livre non seulement à une étude plus approfondie et largement inédite des liens de Boolsky avec l'industrie du cinéma amateur helvétique, mais également à un examen des films que l'inventeur réalisa à l'époque où il résidait en Suisse. Plus concise mais rigoureusement documentée, cette partie expose les derniers résultats auxquels le chercheur est arrivé à force de fouilles, de visionnements et d'entretiens autour des activités moins connues que Boolsky mena en tant que cinéaste. C'est en articulant des recherches biographiques avec une étude des films dans laquelle l'histoire de la circulation des copies joue un rôle de premier plan que Cosandey parvient à reconstituer certaines étapes du passage de Boolsky en Suisse (depuis l'exposition de 2004, la lecture de papiers personnels de l'inventeur a permis de mettre un peu plus en lumière cette période de sa vie). Sur le plan conceptuel, l'auteur a recours au couple notionnel public/privé pour envisager la production du cinéaste suivant un découpage théorique qui ne la réduit pas à l'amateurisme mais nous incite au contraire à en penser les singularités, plus spécifiquement à relier certains procédés formels aux modes d'utilisation des films. Ce travail va de pair avec une recherche filmographique pointue, précédée d'une notice tout aussi précise exposant les choix méthodologiques de l'auteur, ce qui permet de saisir clairement l'importance du processus d'identification des personnes, des lieux, des événements qui apparaissent dans les films amateurs ou utilitaires, processus liant nécessairement les historiens du cinéma aux conservateurs chargés de la collecte d'une production cinématographique vernaculaire. Remarquons la proximité, sinon la filiation, de ce type de recherches avec les méthodes de reconnaissance des films du « cinéma des premiers temps » comme celles qui étaient consignées dans un autre ouvrage de l'auteur (*Cinéma 1900. Trente*

films dans une boîte à chaussures, Lausanne, Payot, 1996). Il faut donc mettre en relation la réflexion de Cosandey avec les huit films réunis dans le DVD élaboré avec la collaboration de la Cinéma-thèque suisse. La description du *Film de démonstration du Ciné-Fader Système Boolsky* (1938) amène par exemple le lecteur à nuancer la distinction théorique opérée entre « cinéma privé » et « cinéma public », puisque la fonction résolument publicitaire de ce film n'exclut pas complètement la dimension domestique de sa production. Finalement, il suffit d'appréhender un film de commande tel qu'*Images vivantes* (1961) en suivant les indications du chercheur pour se convaincre de la pertinence des recherches sur des images ne relevant pas des « catégories valorisées par l'histoire traditionnelle du cinéma » (p. 154). L'appartenance des appareils Bolex au monde de l'industrie mécanique moderne y est notamment illustrée par le dévoilement de l'appareillage cinématographique déployé, dans les usines Paillard, face aux machines servant à sa propre fabrication, suscitant une réflexivité qui promeut la mécanicité et l'automatisme des technologies suisses proposées aux amateurs du monde entier.

L'ouvrage favorise en définitive l'émergence d'un nouveau champ d'investigation, non seulement en rendant visible la richesse et la complexité des technologies, des pratiques et des industries liées à la réalisation de films qui ont longtemps été tenus à l'écart des débats savants (« films amateurs », « films industriels », « films pédagogiques », etc.), mais aussi en faisant apparaître les problèmes historiographiques que soulève l'examen de cette production encore peu considérée en elle-même. Il recoupe en cela la réflexion d'un chercheur comme Clément Chéroux, qui soutient au même moment, en parlant du domaine des études photographiques, qu'il n'est pas possible de mettre de côté « [l]a masse des images produites dans un contexte utilitaire ou domestique » si l'on veut tenter de comprendre la photographie sans la restreindre au champ de l'art (*Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2013, p. 13). Si le livre *Paillard*

lard-Bolex-Boolsky n'entend pas, bien sûr, se substituer à une monographie sur le sujet – l'absence d'un appareil de notes et la brièveté des bibliographies s'expliquent ainsi par la vocation vulgarisatrice de la publication –, Perret et Cosandey prennent soin de revenir sur les procédures de consultation des archives avec rigueur. Le caractère synthétique des textes sur l'évolution de Paillard et la variété des documents sélectionnés (dessins préparatoires, photographies des ateliers, prospectus publicitaires, etc.) permettent en plus aux deux auteurs de lancer des pistes de recherche concernant autant l'histoire des techniques que celle du cinéma. Le cadre méthodologique établi par les auteurs aurait toutefois pu être plus en adéquation avec la recherche proprement dite, car nous voyons bien, notamment dans l'étude sur les brevets, les nouvelles hypothèses passionnantes qui se dessinent avec un examen approfondi des archives. Précisons ainsi qu'il y a encore beaucoup à apprendre sur les relations de Paillard avec d'autres entreprises helvétiques (Kern pour les objectifs, par exemple, et même, dans le domaine de l'horlogerie, Longines pour un appareil associant la caméra au chronomètre). Ajoutons que le rapport des cinéastes d'avant-garde et, plus généralement, celui des milieux de la production cinématographique et télévisuelle aux caméras Bolex, mentionnés dans l'ouvrage, mériteraient une attention toute particulière. Bien des hypothèses restent encore à explorer pour préciser les recherches technologiques, les décisions administratives, les stratégies commerciales, les pratiques promotionnelles et les usages amateurs ou professionnels entourant la fabrication et la diffusion des fameux appareils Bolex, mais ce sera la tâche des travaux qui prolongeront cette redécouverte de l'héritage industriel laissé par l'entreprise suisse Paillard (un projet est en cours d'élaboration à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne). Espérons que ces travaux encourageront, en même temps, la préservation des technologies cinématographiques au sein d'institutions patrimoniales.

Stéphane Tralongo

Martin de la Soudière, *Sur les traces de Mario Ruspoli*, En Lozère. Retour sur *Les Inconnus de la terre*, Crisnée, Yellow Now « Côté cinéma », 2013, 140 p.

Ce petit volume est un livre d'ethnologue et non de spécialiste de cinéma, il convient de le préciser en commençant. Cela définit les limites de l'ouvrage mais aussi son intérêt : il est toujours fructueux de disposer d'un regard décentré, venu d'ailleurs, sur son objet. Mais il faut ajouter qu'il est publié à l'occasion de la réalisation et de la sortie d'un film : *Traces*, du réalisateur Jean-Christophe Monferrand accompagné du même Martin de la Soudière et de la sociologue Françoise-Eugénie Petit produit par le CNRS (2012). C'en est donc aussi le livret d'accompagnement.

La belle préface de Daniel Fabre, anthropologue à l'EHESS et spécialiste bien connu du monde occitan, situe la démarche. Il s'agit de « revisiter » un lieu d'enquête, selon une pratique d'ethnologue ainsi dénommée par Oscar Lewis dans laquelle un « cadet » revient sur les traces de son « aîné ». Ce que fait précisément le trio sur les traces de Mario Ruspoli en retournant dans les coins de Lozère (Margeride, vallée du Lot, Causse Méjean et Mont Lozère, carte p. 16-17) où fut tourné *les Inconnus de la terre* en 1961 et en rencontrant les témoins survivants de ce tournage.

Or, la dite pratique des ethnologues rencontre celle d'assez nombreux films qui sont eux aussi retournés sur les lieux de tournage d'un film antérieur et en ont retrouvé les témoins. La liste en est longue qui finit par former un véritable sous-genre : Daniel Fabre en cite quelques-uns (p. 23, en se trompant sur le nom du village de *Farrebique* : c'est Goutrens en Aveyron, sur le plateau du Ségala, et non « Rânes ») et une filmographie en donne d'autres p. 128, qui ne relèvent pas tous du documentaire ni de l'ethnographie, qui vont de *Kabloonak* de Claude Massot (1995, retour sur *Nanook l'esquimau* de Flaherty, 1922) à *Retour en Normandie* de Nicolas Philibert (2007), sur *Moi, Pierre Rivière...* de René Allio, 1976) en passant par *Quoi de neuf à la République* de Xavier Gayan (2003, sur *Place de la République* de Louis Malle,