

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

73 | 2014
Varia

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.

François Amy de la Bretèque



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4882>

DOI : 10.4000/1895.4882

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2014

Pagination : 222-224

ISBN : 978-2-37029-073-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Amy de la Bretèque, « Martin de la Soudière, *Sur les traces de Mario Ruspoli, En Lozère. Retour sur Les Inconnus de la terre* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 05 octobre 2015, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4882> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4882>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

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,

1963), mais en oublie quelques autres comme *le Temps des amoureuses* du même Philibert (2009, sur *Mes Petites amoureuses* de Jean Eustache, 1974) : un véritable phénomène, sinon un vrai sous-genre, qui ne peut manquer d'interpeller l'historien du cinéma et qu'on ne saurait réduire au seul hommage intimidé et déférent. Faut-il y voir une manifestation de la réflexivité qui marque de façon générale la création artistique de l'âge post-moderne ? (voir François Amy de la Bretèque, Emmanuelle André et al., dir., *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent, Réflexivité, migrations, intermédialité*, 2012). Ce livre ne s'attarde pas sur cette question car son propos est ailleurs mais il permet de la poser. Il est d'ailleurs illustré de deux sortes d'images, des photos du tournage de 1961 en noir et blanc et des photos du tournage de 2012, en couleurs, recomposant un code classique pour opposer passé et présent.

Par-delà la présentation des profondes modifications qui ont affecté le monde rural, c'est un hommage à Mario Ruspoli et à son équipe. On redécouvre depuis quelques temps le cinéaste (documentaire sur lui a été réalisé par Florence Dauman en 2012), issu de la haute noblesse italienne par son père, qui avait une mère lozérienne de la grande famille des de Chambrun, ce qui expliquait et assurait son ancrage. C'est par elle qu'il connut l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban, lieu expérimental célèbre d'une nouvelle forme de psychothérapie « institutionnelle » et décroisée ; son fondateur, François Tosquelles, Catalan républicain réfugié en France, fut le médiateur essentiel entre l'aristocrate Ruspoli et le monde paysan. La vie romanesque de Tosquelles est rappelée dans le livre qui signale son rôle dans la création de la clinique de La Borde, portée par Jean Oury (décédé récemment) et Félix Guattari. Tous ces militants de l'« anti-psychiatrie » étaient cinéphiles (ainsi Jean Deligny, autre enfant de Saint-Alban, tournant avec Renaud Victor *Ce gamin-là* en 1975), Tosquelles le premier. C'est lui qui incita Ruspoli à réaliser juste après, sinon en même temps, dans son institution, *Regards sur la folie* (1962), un des documents marquants sur le

problème de l'aliénation au même titre que plus tard le *San Clemente* de Depardon (1981). La Sourdière souligne avec pertinence la rencontre entre condition paysanne et maladie mentale (p. 71) et Fabre évoque à leur propos le « syndrome des derniers » reconnu par Bourdieu dans son enquête sur le Béarn (p. 12), lecture qui par ailleurs suscitera un certain rejet des deux films par la population locale au moment de leur sortie (p. 80), par l'effet d'un malentendu qui frappa de même cinquante ans plus tard le dernier opus de Depardon (*la Vie moderne*, cité et discuté p. 82)... Aujourd'hui, montre La Sourdière, « il y a prescription » dans la population : l'« histoire » est devenue consensuelle, la mémoire n'est plus vivante mais fantasmée (p. 50). La nostalgie « vintage » prédomine (p. 112). Recueillir les témoignages serait donc fort décevant, n'était que cela conduit au moins à ce constat : le cinéma fait consensus.

Une autre connexion s'établit à l'occasion du tournage de ce film, montrant que la Lozère, si reculée qu'elle fût en 1961, était quand même favorable au croisement d'expériences : celle de l'ONF canadien était présente en la personne de Michel Brault, le futur chef opérateur de *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault (1963). Il apporta ses innovations techniques, notamment pour filmer sans lumière additionnelle. Pour terminer cette revue des collaborateurs, il faut noter le nom de Michel Zeraffa, auteur du commentaire *off*, futur grand sociologue de la littérature. Le cinéma se situe au carrefour des savoirs.

Avec le recul du temps on peut poser la question du regard de Ruspoli : celui-ci, étranger au monde qu'il filme, s'efforce d'éviter la déploration et respecte la dignité des gens filmés. La Sourdière l'oppose avec raison à un roman comme *l'Épervier de Mabeux* de Jean Carrière (prix Goncourt 1972) qui en rajoutait dans le « primitif ».

Le film de Ruspoli marquait aussi une étape dans l'histoire du « cinéma direct ». J. C. Monferrand va jusqu'à affirmer qu'il fut le véritable inventeur de la notion, avançant pour preuve un texte rédigé en 1963 pour l'UNESCO : « le groupe synchrone

cinématographique léger » (sur cette question, voir le livre récent de Séverine Graff, *le Cinéma vérité, études et controverses*, PUR, 2014). Mais quelle connexion avec les expériences de Marker, Morin et Rouch ? Il me semble que la méthode de Ruspoli est assez éloignée de celle du cinéaste des *Maîtres fous* (1955), assurément précurseur. Enfin, les auteurs ont voulu traiter de la diffusion, à leurs yeux longtemps occultée, du film, mais – trop parisiens ? – ils oublient ou ignorent qu’il fut très longtemps, comme *Regards sur la folie*, au catalogue 16 mm de l’UFOLEIS et donc largement diffusé dans le monde scolaire et associatif. Une édition DVD du film est prévue pour sortir en 2014 aux Éditions Montparnasse dans la collection « le geste cinématographique ».

François Amy de la Bretèque

Loïc Artiaga, Matthieu Letourneux, *Fantômas ! Biographie d’un criminel imaginaire*, Paris, Les Prairies ordinaires « Singulières modernités », 2013, 184 p.

Les célébrations du centenaire de Fantômas se poursuivent. Après, entre autres, le numéro 54 de la revue *le Rocambole* (printemps 2011), un colloque international s’est tenu à Limoges au printemps 2013 sous l’intitulé « Fantômas en Europe. Les origines industrielles, sociales et esthétiques ». Initiateurs de cette manifestation, Loïc Artiaga et Matthieu Letourneux (associés pour l’occasion à Monica Dall’Asta) persévèrent en dirigeant la réédition complète des 32 volumes originaux dans la collection « Bouquins » de Robert Laffont (deux tomes ont paru en 2013, rassemblant les 8 premiers volumes) et en publiant cette « biographie d’un criminel imaginaire ».

Le titre accrocheur cache, en réalité, une relecture du mythe de Fantômas ainsi qu’une analyse des modes de fabrication des volumes originaux, de leurs suites et avatars. Le projet initial de *Fantômas* mettait en œuvre les acteurs classiques de l’industrie éditoriale qui cherchaient à atteindre le plus large public possible grâce à un système de livrai-

son périodique, à un tarif modique, à un format reconnaissable, à une publicité de grande ampleur, à des couvertures aux illustrations élaborées et à des auteurs spécialisés. Par ailleurs, cette série perpétuait un imaginaire criminel dont la mythologie était portée depuis la fin du XIX^e siècle par la presse spécialisée dans le fait divers, qui fut réactivée par la bande à Bonnot au début des années 1910, et dont les péripéties constituaient l’essentiel des publications en série de type *Nick Carter* (détective américain créé en 1886 et diffusé en France à partir de 1907) ou *Zigomar* (Léon Sazie, 1909). *Fantômas* s’inscrivait donc dans une tradition du roman-feuilleton, revue par les pratiques d’édition anglo-saxonnes. Néanmoins, la figure criminelle imaginée par Pierre Souvestre et Marcel Allain dépassa rapidement ces cadres pour révéler une certaine modernité. Ainsi, sans parler des objets fantaisistes (gants en peau humaine, chapeau-poinard, etc.), toute la panoplie des nouvelles technologies de l’époque était réquisitionnée : l’automobile, le téléphone, le métro, mais aussi le système d’identification criminelle Bertillon. Car Fantômas était un tueur doté d’une force presque surhumaine lui permettant d’éliminer qui le gênait. Ce n’était pas seulement l’accumulation des cadavres qui était nouveau, c’était la mise en scène outrancière de la cruauté (transgression des règles morales et sociales, machination diabolique en vue de tuer, sauvagerie des meurtres et contemplation de l’horreur) qui atteignait alors une valeur quasi esthétique et qui fascinait les lecteurs, parmi lesquels des artistes qui s’en inspirèrent. D’autre part, cette violence avait principalement pour décor Paris, dans un mélange de vieille pierre (fortification) et de nouveaux quartiers (les boulevards haussmanniens et l’ouest de la ville), de tradition (carrières et souterrains) et d’innovation (éclairage public). Ces formes d’une certaine modernité sont réaffirmées et mises à jour par les adaptations et réappropriations à travers un florilège de médias et de pratiques artistiques, comme si la modernité, frémissante chez Souvestre et Allain, explosait entre les mains d’autres artistes. Le livre d’Artiaga et Letourneux a en effet l’avantage de révéler une