

Roland Cosandey

## Filmographie neuchâteloise, premier demi-siècle : donner à lire, donner à voir<sup>1</sup>.

### Le filet et ses mailles

La filmographie neuchâteloise que vous tenez entre les mains a été élaborée au sein du Département audiovisuel de la Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds (DAV). C'est la première du genre menée à bien en Suisse par une institution publique chargée d'un patrimoine audiovisuel régional, c'est-à-dire attachée à la récolte, à la préservation et à la mise en valeur de documents cinématographiques ou sonores définis en l'occurrence par leur appartenance à un territoire cantonal<sup>2</sup>.

Elle décrit deux sortes d'objets: d'une part des films matériellement conservés, d'autre part des productions dont l'existence n'est documentée que par des sources écrites, publiées ou inédites. L'ensemble tient donc à la fois de l'inventaire et de la filmographie.

La filmographie est une forme de relevé qui peut s'appliquer aux découpages les plus divers: la production nationale, celle d'une firme ou encore l'œuvre d'un individu, mais aussi un genre (la comédie musicale, le film gore...), un motif (les animaux, les enfants, la nudité, la cigarette...) ou un sujet (la Révolution française, la Shoah...). En règle générale, elle ne tient pas compte de l'existence physique ni de la localisation des œuvres qu'elle répertorie, le plus souvent dans l'ordre chronologique. La forme et l'extension des informations, qu'elle donne à la manière d'un dictionnaire, varient du générique succinct au développement historico-critique.

Le cinéma suisse a fait l'objet de divers relevés filmographiques principalement fondés sur les réalisateurs. A l'échelle du long métrage de fiction, les deux travaux qui font référence sont les ouvrages publiés par la Cinémathèque suisse en 1987 et en 2007, qui recouvrent tout le vingtième siècle. L'approche régionale est illustrée par un seul travail, *Filmlandschaft Engadin* (2003), où sont décrites aussi bien des bandes préservées que des productions dont il ne subsiste plus d'éléments matériels.

Si le présent volume conjugue ainsi filmographie et inventaire, c'est qu'elles sont les deux étroitement liées à la mission du DAV. En effet, préserver activement un patrimoine suppose non seulement qu'on se préoccupe des objets qui ont été transmis, mais qu'on mesure ce qui a échappé à la vigilance des archivistes, au souci de transmission des héritiers ou aux bonheurs du hasard.

Fondée principalement sur le dépouillement d'une presse régionale attentive aux images locales, la recherche filmographique neuchâteloise permet d'établir des continuités,

---

<sup>1</sup> Introduction à l'ouvrage d'Aude Joseph, *Neuchâtel, un canton en images. Filmographie, tome 1 (1900 – 1950)*, Gilles Attinger, Neuchâtel, 2008, pp. 9-15. Les notes datent de décembre 2020.

Cette version revue paraît dans l'ensemble de contributions intitulé *Cinéma & télévision. Petit traité de filmographie cantonale: Neuchâtel (1900-1970)*.

<sup>2</sup> Voir Caroline Neeser, « Inventaire du patrimoine cinématographique neuchâtelois: le rôle du Département audiovisuel (DAV) », *Musée neuchâtelois*, 1995, pp. 223-248.

dessine des constantes ou des ruptures, en même temps qu'elle noue les mailles du filet : sachant ce qui fut fait et par qui, on peut commencer à chercher ce qui manque à l'inventaire.

Entendu dans son acception la plus large, l'inventaire établit la description plus ou moins élaborée, du comptage pur à la notice complexe, d'objets physiques, identifiés par leurs propriétés matérielles. S'agissant de films, interviennent des éléments comme le support, le format, le métrage, etc., qui distinguent des « copies », le plus souvent uniques et saisies dans l'état de leur transmission. Et cet état, si lacunaire puisse-t-il être, fonde toute interprétation.

En principe, l'inventaire s'exerce sur un fonds conservé sous le même toit. En dehors des catalogues de collection, le seul inventaire publié qui se rapproche du présent travail porte sur les films vaudois de 1896 à 1939 conservés à la Cinémathèque suisse (*Revue historique vaudoise*, 1996). On verra que tout ce qui peut entrer dans la définition neuchâteloise n'est pas rassemblé au même endroit. Lieu de conservation et lieu de consultation peuvent être réunis ou dissociés, c'est selon. Le DAV veille évidemment sur la part principale de ce patrimoine, la Cinémathèque suisse (Lausanne) est un autre lieu de dépôt et encore telle ou telle archive étrangère, en France (Archives du film du Centre national de la cinématographie, Archives Gaumont-Pathé), en Italie (Archivio Luce, Rome), en Allemagne (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin), en Grande Bretagne (National Film and Television Archive, Londres).

### **Cinéma mémoire, cinéma discours**

Filmographier et inventorier, envisager des films perdus (jusqu'à preuve du contraire...) aussi bien que des films encore visibles, la démarche correspond ici à une intention générale : donner la mesure de ce qui fut considéré comme un « objet de cinéma », durant le premier demi-siècle recouvert par ce premier tome et sur ce territoire. On conçoit tout de suite quelle inégalité d'information ce choix entraîne. Quand le film est là, la plupart des données s'élabore à partir du document lui-même ; à défaut, l'oeuvre n'est saisissable que dans le reflet qu'en donne une source secondaire.

Mais de quelle interprétation parlons-nous ? Que recouvrent les termes « document », « film », ou « copie » ? Le DAV conserve des images et des sons, parce qu'on a jugé que leur « support » présente la propriété de véhiculer une information spécifique par sa substance (l'image en mouvement et le son) et délimitée par son territoire (le « canton »). La médaille a deux faces. L'une, c'est le « support », qui ne se réduit pas à sa seule matière manufacturée, le ruban de celluloïd. Il est donc question d'histoire du cinéma, avec tout ce que cela suppose pour comprendre l'usage du medium. Qui produisit quelles images, avec quels moyens, dans quel but, sous quelle forme ? Et ces images, comment furent-elles vues et discutées ? Quant au ruban de celluloïd, ses vertus et ses défauts, son format et la façon dont il est parvenu jusqu'à nous, bref son histoire physique, joue un rôle déterminant dans la manière dont le « contenu » peut être conservé, transmis et exploité.

L'autre face est celle du film considéré comme source, c'est-à-dire devenu document après avoir servi à mille autres choses, qui nous importent également - célébrer, se reconnaître, instruire, divertir, vendre, convaincre, éterniser... Quels contenus, tels que nous les repérons aujourd'hui, constituent cette « mémoire audiovisuelle » ?

Décrire et commenter un film, comme cet ouvrage le fait titre après titre, est donc une tâche qui suppose la recherche constante d'un équilibre entre les données rendant compte de l'oeuvre comme document du cinéma et celles qui la signalent comme source historique, dans l'idée que la compréhension de ce dernier aspect passe nécessairement par la (re)connaissance du premier.

Cela dit, au-delà des rubriques qui s'imposent – « générique »<sup>3</sup> et données techniques, relation du contenu, commentaire, bibliographie, illustration, sans oublier les index pour la possibilité indispensable qu'ils donnent de reconfigurer la matière -, on peut envisager divers modèles de description. Si les autres champs ne posent pas de problèmes (on en trouvera la clé plus bas), le lecteur constatera vite qu'une hétérogénéité délibérée régit la manière de décrire les œuvres.

Quand le film n'est attesté qu'indirectement, la richesse des données est évidemment fonction des sources, qui se résument souvent à un seul élément, sans possibilité de comparaison et présentant le plus souvent la fragilité de toute information journalistique. Quand le film est préservé, une attitude au moins est constante : maintenir la conscience que l'objet de la description est cette copie-là, et non le « Film » ou l'« Œuvre » dans son insaisissable état idéal. Ce postulat posé, la manière de rendre compte de ce que l'on voit n'obéit pas à des normes standardisées à la manière d'un catalogue, mais repose sur la singularité de chaque objet. Le lecteur en fera assez vite l'expérience pour qu'il suffise ici de le prévenir d'une variabilité dont il mesurera aisément qu'elle n'a rien d'un caprice d'écriture.

### Un savoir provisoire

Tresser les mailles du filet et compter les prises, le DAV pratique l'exercice dès sa création, à l'instigation de sa première responsable, Caroline Neeser, aujourd'hui directrice des collections de la Cinémathèque suisse<sup>4</sup>. Sa démarche pionnière aboutit à une première filmographie, parue en 1995 après dix ans de collection dans un numéro spécial aujourd'hui épuisé de *Musée neuchâtelois*. Cette publication était accompagnée d'une anthologie en VHS préfigurant la mise à disposition de documents filmiques pratiquée depuis peu par les cinémathèques, *Neuchâtel – Mémoire du cinéma. Le cinéma neuchâtelois au fil du temps, 1910 - 1950*. La filmographie établie par Caroline Neeser recensait soixante-et-un titres. Une douzaine d'années plus tard, l'ouvrage d'Aude Joseph comporte 199 entrées, dont 59 titres préservés. Si provisoire qu'elle soit, cette somme marque l'aboutissement d'une vingtaine d'années de collection et documentation menée par le DAV, dans un mouvement qui s'est très tôt manifesté publiquement par plusieurs initiatives remarquables : des séances de projection régulières, les « lundis du DAV », des études, qui restent les seules sur l'histoire du cinéma dans le canton de Neuchâtel, une chronique illustrée dans *L'Impartial*, des colloques.

La *Filmographie neuchâteloise* n'est pas pour autant la simple reformulation de connaissances acquises. Sa réalisation a nécessité des visionnages propres, le dépouillement de quotidiens (facilité par l'insertion idéale du département dans une bibliothèque), une relecture des informations constituées au fil des dépôts dans la base de données du DAV. Par ailleurs, une double mise à jour a été effectuée, repérable dans les renvois bibliographiques. De cas en cas, l'une rattache les films à l'état actuel de l'historiographie du cinéma en Suisse, l'autre fait appel à des sources qui enrichissent l'identification du contenu. Les deux démarches n'ont évidemment pas pour but de donner l'illusion d'être complet. Elles visent à

---

<sup>3</sup> Les contraintes catalographiques n'ont pas permis d'appliquer à cette notion de générique le traitement qui devrait logiquement accompagner la décision de décrire un film sous l'aspect matériel de la copie conservée, c'est-à-dire de considérer comme un document les données qu'on y trouve en termes de crédits et de les relever dans leur formulation propre.

<sup>4</sup> Caroline Neeser est aujourd'hui responsable du secteur Archives du département non-film de la Cinémathèque suisse.

fournir, dans la mesure du possible, ce qu'il faut pour que le document commence à résonner. La tâche suppose qu'on ne se laisse pas prendre au piège des apparences de l'image analogique. Au-delà de l'appel nostalgique qui en émane, il est nécessaire d'affirmer - et d'attester - que cette image n'est pas empreinte, mais représentation, « discours ».

Dans le mouvement de la recherche, des films ont surgi dont on ne soupçonnait pas l'existence, des réalisations jugées perdues ont été repérées, des promesses de dépôt se sont réalisées, des éclairages nouveaux ont permis de redéfinir certaines œuvres, des cohérences se sont dégagées de manière plus articulée<sup>5</sup>.

Parfois cet enrichissement entraîne une certaine inégalité de traitement. Faute d'avoir pu détailler tel ou tel ensemble en friche, comme c'est le cas, par exemple, du fragile matériel cinématographique de Jean Gabus, on a jugé préférable d'en faire mention dans l'état des connaissances, plutôt que de garder la chose en réserve pour quelque improbable réédition.

### **La filmographie comme Histoire du cinéma**

La filmographie neuchâteloise s'avère un véritable outil d'interprétation et d'investigation. C'est à ce titre qu'elle contribue à l'histoire du cinéma en Suisse autant qu'elle tire avantage des développements de la recherche. Posons ici quelques jalons à partir d'une petite observation.

Un seul des films qu'elle répertorie apparaît parmi les quelque deux cents longs métrages de fiction (durée minimale soixante minutes) recensés par Hervé Dumont dans *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction, 1896-1965* (1986). Il s'agit de *La vie d'un ouvrier dans les Montagnes neuchâteloises* (1930), dont la nature fictionnelle que lui attribue Dumont est au demeurant très discutable. Neuchâtel, no man's land cinématographique? Pour la période considérée, peut-on inférer de l'absence de longs métrages de fiction, catégorie canonique de la production nationale, une absence de cinéma? Mais que sont alors toutes ces bobines que fait surgir la mission patrimoniale du DAV? Médaillers du document filmique, les institutions chargées de leur récolte et de leur mise en valeur ne se posent pas cette question. Pas plus que les musées historiques ne postulaient une définition artistique de la photographie quand ils se souciaient, vers la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, d'étendre leurs collections aux images photographiques, voire d'accueillir des images cinématographiques, comme ce fut le cas, précoce et exceptionnel pour la Suisse, du Musée historique de La Chaux-de-Fonds, qui conserva, dès 1911 ou 1912 une copie du *Cortège historique de 1910 à La Chaux-de-Fonds*, spectacle célébrant l'inauguration du Monument de la République de Charles L'Eplattenier.

Pour que la filmographie neuchâteloise devienne intelligible en termes de cinéma, il faut donc commencer par poser une définition non-exclusive du cinéma lui-même. Et on aura compris à la manière de mentionner ici les films qu'il est une autre catégorie, cardinale dans une perspective purement cinéphilique, dont il faut se défaire pour aborder les images de la période envisagée, celle du réalisateur comme créateur, comme auteur emprunté au modèle littéraire ou artistique.

Ce renversement de perspective, qui se manifeste depuis une dizaine d'années dans l'historiographie suisse, permet d'aborder sans préjugé le tissu même de la production autochtone durant ce premier demi-siècle, à l'échelle régionale comme à celle du pays : le film de propagande industrielle, touristique, politique, les actualités, le cinéma des amateurs.

---

<sup>5</sup> Ce mouvement a continué, évidemment. Ainsi le DAV s'est enrichi en 2019 de deux bobines rassemblant des reportages rattachés à l'activité de l'entreprise neuchâteloise Allegro (cycles et motocyclettes), réalisés entre 1925 et 1927, notamment par l'Office cinématographique lausannois.

Dans ce cadre renouvelé, le territoire neuchâtelois présente nombre de cas exemplaires. Ainsi, le filmage quasi systématique de la Fête des vendanges de 1904 à nos jours (le relais a été pris par la télévision), auquel on ajoutera toutes les célébrations, commémorations et autres festivités collectives « couvertes » par le cinéma depuis le début du siècle, vient enrichir notre compréhension de ce qui put être considéré plus généralement comme représentatif et, par conséquent, digne d'être donné en spectacle sur les écrans. Et, s'agissant d'actualité, la filmographie neuchâteloise permet plus généralement d'observer la constante et les variations du genre, puisqu'on y rencontre toutes les modalités qu'il put prendre, successivement ou simultanément selon les périodes : images locales réalisées par les cinémas forains, puis par certaines salles du lieu, enfin par un ciné-journal national opérant depuis Lausanne, puis Genève, et fournissant à son tour les ciné-journaux étrangers.

Sur un autre plan, l'usage courant du cinéma par des entreprises ou des institutions confirme la vocation première qui fut longtemps assignée à ce moyen dans notre pays : servir l'économie nationale, sinon comme une branche industrielle propre, du moins comme un véhicule efficace des valeurs associées à la production elle-même. Neuchâtel en présente toutes les déclinaisons, en fonction de l'aire commerciale des commanditaires - cantonale (Electricité neuchâteloise), nationale (VAC) ou internationale (Dubied, Suchard, Tissot, Zénith). Cette production fut tantôt l'œuvre de rares et peu durables producteurs locaux, plus ou moins professionnels (Etienne Adler, Armand Berg, Emmanuel Zürcher), tantôt elle fut confiée à des maisons d'envergure nationale, établies à Lausanne (Office cinématographique suisse, Office suisse d'expansion commerciale), Genève (AAP), Bâle (Eos), Berne (Cinéma scolaire et populaire suisse, Pinschewer), Zurich (Praesens, Central Film) ou même à l'étranger (Publi-Ciné, Paris, Naturfilm Hubert Schongger, Berlin).

Le corpus formé par les films Dubied recensés par la filmographie est particulièrement remarquable par sa diversité, ses thématiques (on y trouve même des images reflétant la politique sociale de l'entreprise) et la présence d'un film tourné en Italie durant la haute période fasciste, mêlant de manière très sophistiquée propagande commerciale et alignement idéologique. On regrettera que trois bandes d'origine inattendue ne soient pas réapparues matériellement, ces trois courtes publicités Dubied du début des années 1920 produites par la firme parisienne Publi-Ciné et confiés à Emile Cohl, au moment où le réalisateur de *Fantasmagorie* (1908) revendiquait la paternité du dessin animé.

A l'échelle d'un film, on retiendra ici *L'Appel de la montagne*, réalisé en 1932 pour Suchard par un spécialiste berlinois du « Kulturfilm », dont on est loin d'avoir démêlé toutes les versions existantes. Il témoigne de l'ampleur de la diffusion, de la longue durée d'exploitation et de la plasticité du film de propagande commerciale, mais aussi d'une longueur qui nous paraît aujourd'hui singulière (46 minutes, dans sa version première). Pour illustrer la forte et naturelle présence de l'horlogerie, nous isolerons une production documentaire, plutôt qu'un film publicitaire, le passage à l'écran du fameux ouvrage d'érudition d'Alfred Chapuis, *Le monde des automates* (1928). Si schématique que paraisse aujourd'hui ce documentaire, qui connut une version muette (1928), puis sonore (1931), ainsi qu'une séquelle actualisée (*La féerie des automates*, 1946), il n'en traduit pas moins ce que l'on attendait à l'époque de l'image animée, puis de son alliance avec le son, en vertu de son pouvoir didactique. De surcroît, le cinéma comme tel vint occuper sa place dans le panorama des machines automatiques dressé par Chapuis au fil de ses publications.

L'accueil qui fut fait à beaucoup de ces films quand ils étaient montrés dans le canton correspond à la réception générale de ce genre de réalisation, une réception que nourrissaient trois grands thèmes: tradition, modernité, patrie. S'y ajoute un commentaire que nous dirions

de proximité, soulignant l'aspect spéculaire de certains films – ce que l'on voit, c'est bien « chez nous ».

### De quelques contributions neuchâteloises

Cette dimension familière est naturellement présente dans un cinéma qui en fait sa raison d'être à l'échelle du cercle privé, le film de famille, dont quelques exemples choisis figurent dans la filmographie. Et puisque c'est dans sa relation à la mémoire que nous évoquons le domaine, aux contours flous, du cinéma amateur, nous ne saurions omettre de mentionner une entreprise de mémoire collective peut-être unique en Suisse par son ampleur, la chronique des Ponts-de-Martel développées de 1937 à 1980 en 8 mm par Frédy Landry.

Par ailleurs, le Club des cinéastes amateurs des Montagnes neuchâteloises, le Club des cinéastes amateurs de Neuchâtel (fondé en 1939) polarisèrent une vie associative que la filmographie saisit sous la forme de réalisations individuelles et de quelques films collectifs. L'histoire de cette activité reste à faire, et là encore Neuchâtel se prête à une approche susceptible d'articuler la dimension régionale à une dimension internationale, puisque le professeur neuchâtelois Jean Borel (1906-1994) présida pendant quelques années l'Union internationale des cinéastes amateurs (Unica).

Sans vouloir anticiper les découvertes que fera le lecteur parmi les quelque deux cents films évoqués dans cet ouvrage, nous voudrions encore faire état de trois réalisations, pour leur singularité et pour leur relation avec des ensembles filmographiques plus vastes.

La connaissance de l'usage politique du cinéma en Suisse doit beaucoup à l'existence de *La vie d'un ouvrier dans les Montagnes neuchâteloises* d'Etienne Adler (1930) et aux travaux menés à son sujet. Il s'agit en même temps d'un cas exemplaire en termes de conservation : l'unique copie du film fut retirée in extremis d'une benne de démolition et fit l'objet d'une opération pionnière de restauration et de réédition, menée par Jean-Blaise Junod (La Chaux-de-Fonds), cinéaste et restaurateur de films, dont l'intervention régulière complète le dispositif mis en place par le DAV<sup>6</sup>.

Le film de voyage et d'exploration est un genre illustré, en Suisse durant notre période, notamment par un chasseur (Adam David), des alpinistes (Frederick Burlingham, Lorenz Saladin, André Roch), un aviateur (Walter Mittelholzer), une voyageuse (Ella Maillart). Qu'il l'ait été aussi par un musicien, voilà qui n'est pas sans surprendre. Et de fait, *Voyage en Angola* de Marcel Borle (1929), est une surprise. Bien loin du documentaire ethnographique dont on voulait jusqu'ici qu'elles relevassent, ces « impressions de voyage » appartiennent d'abord à certaines recherches esthétiques de la fin du muet, où les images d'un réel passé au filtre de la subjectivité sont régies par des principes d'organisation « musicaux »<sup>7</sup>.

Les années de l'entre-deux-guerres forment une période riche en initiatives cinématographiques scolaires, sur le plan de la réflexion théorique aussi bien que de la mise en pratique. On découvre dans la filmographie que Neuchâtel contribua de manière originale

---

<sup>6</sup> La Cinémathèque suisse et le DAV ont entrepris en 2019-2020 une nouvelle restauration du film d'Etienne Adler.

<sup>7</sup> *Voyage en Angola* a suscité un vif intérêt au Portugal, en raison de la rareté d'images cinématographiques aussi anciennes de l'époque coloniale. Conservé à la Cinémathèque suisse, le film a fait l'objet d'une restauration en 2019.

Voir Teresa Castro, « Voyage en Angola de Marcel Borle : pratiques amateurs et cinéma ethnographique », in: Benoît Turquety, Valérie Vignaux, *L'Amateur en cinéma : un autre paradigme. Histoire, esthétique, marges et institutions*, AFRCH, Paris, 2016, pp. 96-107.

à ce mouvement, sous la forme d'un étonnant manifeste pédagogique, incluant la démonstration de l'usage du cinéma en classe, *L'école est un vrai plaisir* (1933). Instituteur et cinéaste amateur, réalisateur de films de commande en 16 mm, à titre individuel ou collectif, Emmanuel Zürcher représente un cas de figure typique de la forme d'activité cinématographique susceptible de se manifester dans le contexte qu'offre le canton de Neuchâtel<sup>8</sup>.

Car, comme en témoigne le peu de films en format professionnel 35 mm réalisé par les cinéastes du lieu, Neuchâtel reste un canton périphérique en termes de production cinématographique propre. Le canton est également dénué de l'attractivité touristique prestigieuse qui fait de l'Oberland bernois, du lac des Quatre cantons, des chutes du Rhin ou des stations engadinoises autant de lieux d'images à forte circulation internationale. Mais la filmographie fait apparaître un autre mode de présence cinématographique, à travers les sujets que les deux ciné-journaux suisses successifs vont régulièrement réaliser, pour les années 1920 et 1930 sur le modèle de la représentativité cantonale telle que l'illustre *La Patrie suisse* dans le domaine de la presse; pour les années 1940 et 1950, sur celui de la solidarité confédérale promue par la politique de défense nationale spirituelle. La Fête des vendanges apparaît ici comme le parangon de cette iconographie d'avant l'image télévisuelle.

Enfin, au gré de ses commentaires, la filmographie suggère d'autres aspects de l'activité cinématographique neuchâteloise. L'exploitation des cinémas, à laquelle Caroline Neeser consacra d'emblée une partie de ses recherches pour la période 1896-1910, joue un rôle important<sup>9</sup>. C'est souvent grâce à la réclame des salles de cinéma qu'est repérée l'existence de tel ou tel film autochtone, dont la projection est mise en évidence en raison de son attraction sur le public local. Mais on verra aussi que les directeurs de salle furent plus d'une fois, à l'instar des premiers exploitants ambulants auxquels on doit les premiers films neuchâtelois, à l'origine de certaines images.

La presse quotidienne forme la source secondaire principale des informations que l'on lira ici. L'attention portée à la production locale – sa réception – y relève de l'activité rédactionnelle générale et non de ce qui est usuellement défini comme critique cinématographique. Celle-ci ne semble d'ailleurs pas s'être développée localement durant la période qui nous occupe, contrairement à la situation lausannoise et genevoise. Il faut en chercher la trace sporadique dans certaines revues neuchâteloises, littéraires ou artistiques parues dans l'entre-deux guerres et l'intérêt qui s'y manifeste pour le nouvel art est à mille lieues de la production illustrée par la présente filmographie. En témoigne la première thèse universitaire défendue en Suisse qui ait comme objet le cinéma abordé dans une perspective esthétique, *Les Ennemis du théâtre. Essai sur les rapports du théâtre avec le cinéma et la littérature 1914- 1939*. Défendue à la Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel et

---

<sup>8</sup> Fondée sur la mémoire familiale, l'attribution de *L'école est un vrai plaisir* à Emmanuel Zürcher lui-même a été corrigée. Ce film exceptionnel, où l'instituteur apparaît démonstrativement dans son propre rôle, fut réalisé par Paul Monnier, diplômé du Technicum de La Chaux-de-Fonds au début des années 1920, cinéaste amateur connu pour son activité d'instructeur de ski. Voir M., « Soirée scolaire de Serrières », *Feuille d'avis de Neuchâtel*, ma 7 février 1933, p. 8 ("Correspondance"), ainsi que « A Serrières. Soirée scolaire », *La Suisse libérale* (Neuchâtel), ma 7 février 1933, p. 2.

Voir Roland Cosandey, *L'école est un vrai plaisir*. Film de la sixième classe primaire. Collège de Serrières à Neuchâtel, année scolaire 1932-33. *De Zürcher à Monnier, ou quand revoir peut mener loin*, Département audiovisuel de la Bibliothèque publique de La Chaux-de-Fonds (DAV), La Chaux-de-Fonds, octobre 2020: [http://cdf-bibliotheques.ne.ch/bvcf/agenda-actualites/Documents/Zurcher\\_Revoir.pdf](http://cdf-bibliotheques.ne.ch/bvcf/agenda-actualites/Documents/Zurcher_Revoir.pdf).

Le film est en ligne depuis octobre 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=mfJoAiiTxwE>.

<sup>9</sup> Caroline Neeser, *Neuchâtel : aux premiers temps du cinéma* parut dans la *Nouvelle revue neuchâteloise* en automne 1992 (n°36) et au printemps 1993 (n°37).

publiée en 1951 à La Baconnière, elle fut élaborée par Jean Kiehl (1912 – 1968) à partir dernières années trente, à Paris, avec les ressources de la Bibliothèque de l’Arsenal.

On relèvera enfin que c’est par le biais de la filmographie – ironiquement grâce à un film perdu - que refait surface une activité oubliée jusqu’ici aussi bien par l’histoire industrielle que par l’histoire du cinéma, la fabrication au Locle, à partir de 1943 et durant une décennie au moins, des projecteurs Dixi ([*Les projecteurs cinématographiques Dixi*], 1943).

### **Le premier demi-siècle, et après ?**

Le critère territorial a été volontairement privilégié par rapport à celui de l’origine. Bien qu’il soit Neuchâtelois, un Charles-Georges Duvanel, dont la longue carrière se déroule à Lausanne, puis Genève, n’apparaît dans l’ouvrage qu’en fonction des sujets neuchâtelois qui lui sont attribués et non pour sa contribution générale à la production suisse. Il en est de même pour un Victor Borel, auquel deux entrées sont consacrées jusqu’en 1949, sans qu’on ait cherché à établir la filmographie de son activité antérieure, en Allemagne.

Quant à la période prise en compte, ce commode premier demi-siècle, à quelle pertinence répond-elle ? Elle correspond à un moment pour lequel prévaut la rareté des documents et prime l’urgence de la conservation - rares en sont les films qui soient parvenus en plus d’une copie et dans l’état d’origine. Cet état de fait renvoie à l’hétérogénéité des réalisations comme à la sporadicité des initiatives de production, traits caractéristiques d’un territoire dont les besoins cinématographiques, en film de commande, en images d’actualités, sont satisfaits par des maisons de production implantées ailleurs, à Lausanne, Genève Zurich ou Berne, et dont le rayon d’action est national.

Si le milieu du siècle ne marque pas une fin de période, petit à petit le paysage n’en ira pas moins en se remodelant. Des continuités vont se mettre enfin en place, dessinant pour certains un œuvre : Henry Brandt dès les années cinquante, Milos Films dès les années soixante, Jean-Pierre Guéra, Paratte Films, etc. La télévision finira par prendre le relais de l’actualité cinématographique. La notion même de réalisateur prendra également un autre tour, en même temps que le cinéma autochtone verra en partie changer sa fonction culturelle et sociale.

En passant aux décennies de la seconde moitié du siècle, le volume de la production, la connaissance qu’on en a déjà et un taux de perte très réduit obligera à se consacrer autrement au cinéma « neuchâtelois ». Ce changement de situation indique bien un progressif basculement, comme il laisse entendre que la suite de la filmographie présentera peut-être un aspect rédactionnel fort différent de ce premier volume.