

Usages

Uses

Nicolas Dulac Vincent Sorrel

Sous la direction de/edited by
Nicolas Dulac Stéphane Tralongo
Vincent Sorrel Benoît Turquety

Éditorialisation/content curation
Camille Huygen
Stéphane Tralongo

Traduction/translation
Timothy Barnard

Référence bibliographique/bibliographic reference
Dulac, Nicolas, Vincent Sorrel, Stéphane Tralongo et Benoît Turquety (dir.). *La machine Bolex : les horizons amateurs du cinéma / Bolex: Cinema's Amateur Horizons*. Montréal: CinéMédias, 2023, collection « Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma », sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëlllic.

Dépôt légal/legal deposit
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2023
ISBN 978-2-925376-03-3 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
This project draws on research supported by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts
© CinéMédias, 2023. Certains droits réservés/some rights reserved.
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



Image d'accroche/header image
Marc Renaud à Loèche-les-Bains en 1935. Archives privées, avec l'aimable autorisation d'Alain Renaud (fils). [Voir la fiche](#).

Marc Renaud at Leukerbad in 1935. Private archives, courtesy of Alain Renaud (son of Marc Renaud). [See database entry](#).

Base de données TECHNÉS/TECHNÉS database
Une base de données documentaire recensant tous les contenus de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.
A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia* is in [open access](#). References to the database are also provided for each image included in this book.

Version web/web version
Cet ouvrage a été initialement publié en DATE sous la forme d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*.

This work was initially published in DATE as a [thematic parcours](#) of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

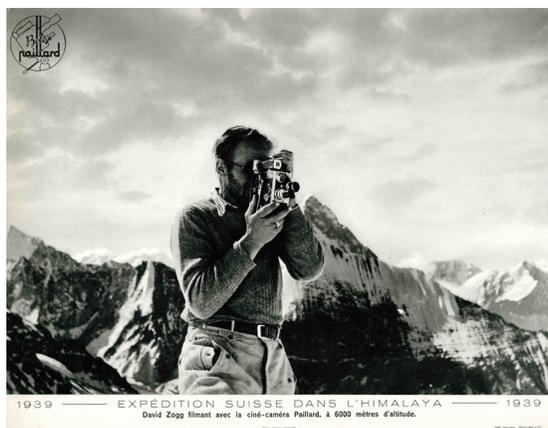
Usages

par Nicolas Dulac et Vincent Sorrel

Exploration

Au sommet de l'Himalaya, depuis le cratère fumant du Stromboli ou dans les étendues glaciales de l'Arctique, les caméras Bolex ont visité les coins les plus reculés et les plus inhospitaliers de la planète. Si elles s'accommodent fort bien des activités quotidiennes et des voyages touristiques, elles sont également présentées comme l'accessoire idéal de l'explorateur chevronné, suivant un imaginaire aventurier qui les associe au piolet ou au fusil, parfois avec d'évidents accents colonialistes. Fidèle à l'éthos du « professionnel-amateur » qui imprègne l'ensemble de la production Bolex, la caméra modèle H est décrite comme un véritable outil d'investigation scientifique, capable de résister aux conditions de tournage les plus extrêmes.

Le discours institutionnel fait grand cas des « séances de torture » auxquelles sont soumis les appareils afin d'en contrôler la qualité d'endurance : des chambres frigorifiques ou de corrosion s'assurent en effet que les caméras Bolex résistent aussi bien au « climat polaire » qu'à la « chaleur des tropiques », qu'elles fonctionnent « de -50 à +50°^[1] ». Plusieurs explorateurs et scientifiques, et non les moindres, ont l'occasion de mettre ces affirmations à l'épreuve : l'océanographe suisse Jacques Piccard, le volcanologue et documentariste d'origine polonaise Haroun Tazieff, l'ethnologue et aventurier norvégien Thor Heyerdahl, etc. Fidèle à ses origines montagnardes, la Bolex est aussi particulièrement prisée des alpinistes. Depuis l'expédition suisse dans l'Himalaya de 1939 menée par André Roch, Fritz Steuri et David Zogg, plusieurs alpinistes de renom emportent une Bolex dans leurs bagages, dont Denis Bertholet, Raymond Lambert, Mike E. B. Banks et Sir Edmund Hillary, premier à atteindre le sommet de l'Everest.

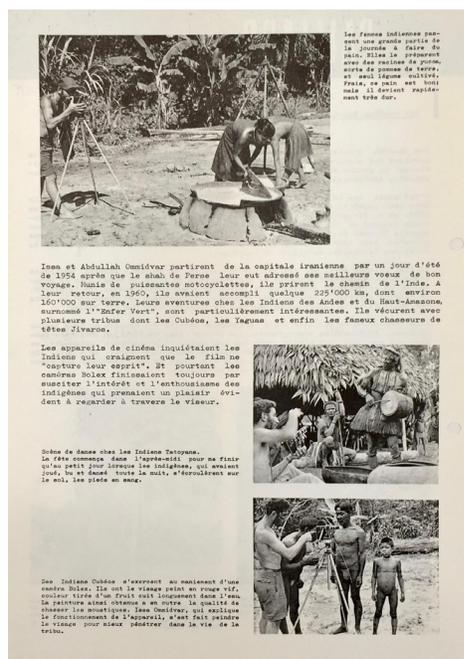
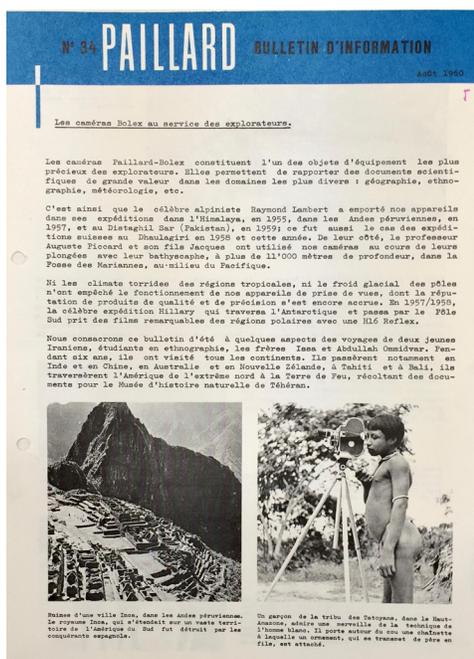


Le chef d'expédition et ancien skieur alpin David Zogg sur le mont Dunagiri en 1939. [Voir la fiche.](#)



Extrait de la bande dessinée Dickie Dare. [Voir la fiche.](#)

Mais l'expédition qui incarne le mieux les valeurs de fiabilité et de durabilité revendiquées par la société Paillard est sans doute celle entreprise en 1954 par Issa et Abdullah Omidvar. Équipés d'une Bolex H16, les deux frères partent à motocyclette de Téhéran pour ne revenir que sept ans plus tard, après avoir visité les populations les plus isolées de la planète. Leur expédition de 225 000 km les mène en Inde, en Chine, en Australie et en Nouvelle-Zélande, à Tahiti et à Bali, puis à chaque extrémité de l'Amérique, depuis le cercle arctique jusqu'à la Terre de feu. En chemin, ils vivent plusieurs mois avec les Inuits et les tribus d'Amazonie, en particulier les Yaguas et les Jivaros, « les fameux chasseurs de têtes ». Cinéastes sans expérience, ils ramènent des images exceptionnelles, qui constituent non seulement un document ethnographique d'une inestimable valeur, mais témoignent également de l'incomparable versatilité des caméras Bolex.



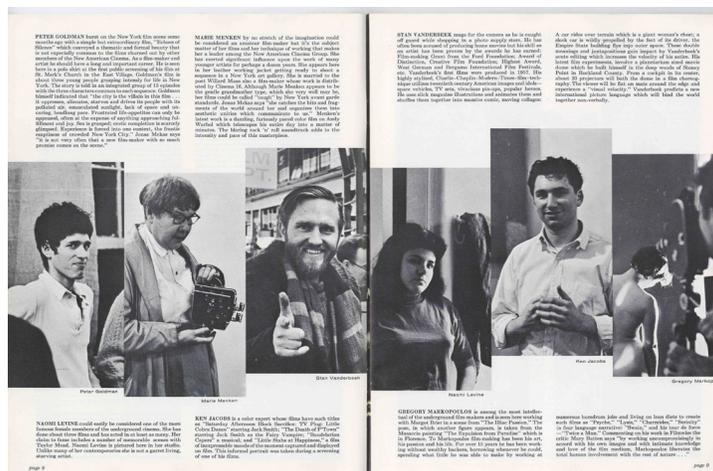
Extrait du Bulletin d'information Paillard consacré à l'expédition des frères Omidvar, août 1960.

[Voir la fiche.](#)

Expérimentation

Réputée pour sa précision et sa régularité de montre suisse, la caméra Bolex est pourtant capable de « dérégler » le temps et l'espace. Obturateur variable, régulateur de vitesse, tourelle à trois objectifs, manivelle de marche arrière, déclencheur image par image... Toutes ces fonctionnalités permettent d'agir sur la prise de vues et de modifier les paramètres de la réalité filmée. Nombreux sont les cinéastes expérimentaux qui adoptent la caméra Bolex afin d'explorer de nouvelles possibilités expressives du cinéma. On la trouve entre les mains de plusieurs cinéastes de l'avant-garde américaine des années 1950-1960, tels que Kenneth Anger, Marie Menken, Gregory Markopoulos ou l'animateur Robert Breer, qui bousculent les conventions du cinéma et, dans la foulée, contribuent au statut mythique de la caméra.

Prolongeant un savoir-faire acquis dans l'assemblage de cadratures, c'est-à-dire les pièces qui meuvent les aiguilles et produisent les différents sons d'une montre, les artisans de Sainte-Croix



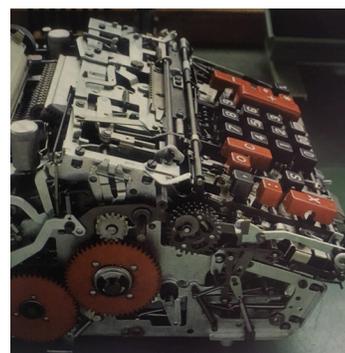
Le « New American Cinema Group » à l'honneur dans la revue de la filiale américaine de Paillard. [Voir la fiche.](#)

se spécialisent dès les années 1810 dans la fabrication de boîtes à musique. Au même titre que ces « faiseurs de musiques » créaient de nouvelles mélodies en multipliant lames, goupilles et cylindres sur les boîtes à musique, les fonctionnalités de la caméra Bolex facilitent les différentes nuances de l'expression.

Une archéologie des appareils fabriqués par Paillard révèle une filiation singulière : de la boîte à musique aux machines à calculer, ancêtres des ordinateurs modernes, en passant par les machines à écrire, tous ces dispositifs recèlent la possibilité de multiplier les combinaisons (de sons, de chiffres, de mots), et ainsi d'utiliser les possibilités computationnelles de ces machines à la recherche d'un langage poétique. Pour *Notes on the Circus* (1966), Jonas Mekas joue littéralement d'un instrument qui, selon son propre programme machinique, compose et recompose les photogrammes. Mekas se rend à trois représentations successives du cirque des Ringling Brothers, filmant à chaque fois diverses portions du spectacle. Chaque prise de vue devient l'occasion d'utiliser différentes fonctions de la caméra : il modifie la cadence de la prise de vues, utilise le déclenchement image par image, rembobine la pellicule pour effectuer des surimpressions, etc. Mis à part l'assemblage des bobines ainsi obtenues, le montage s'effectue dans la caméra, par la caméra, et Mekas ne peut voir le résultat qu'après avoir développé la pellicule.

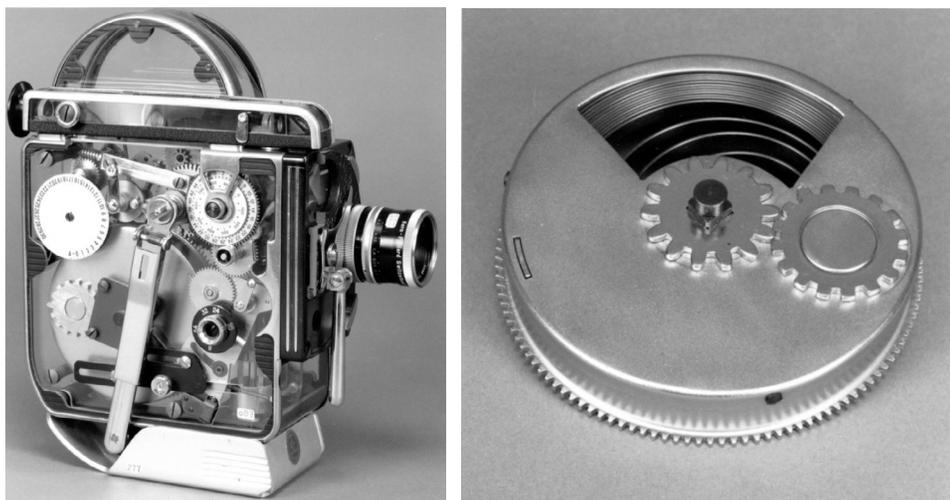


La production de Paillard en 1962. [Voir la fiche.](#)



Machine à calculer Paillard. [Voir la fiche.](#)

Dans le livret qui accompagne l'édition de *Walden. Diaries, Notes and Sketches* (1968), Mekas raconte que *Notes on the Circus* était le film préféré des enfants de Stan Brakhage, un autre cinéaste expérimental américain. Un jour, leur père les a emmenés voir le même cirque, celui qu'ils aimaient tant. Ils n'ont pas reconnu le cirque de Mekas et ils étaient tellement déçus qu'ils n'ont pas voulu regarder le spectacle jusqu'à la fin. Les superpositions et juxtapositions aléatoires d'images, issues du programme rigoureux de la machine, capturant la sensation du cirque, de la griserie, de la vitesse et du vertige, la réalité ne pouvait que décevoir les enfants de Brakhage. La Bolex produit ainsi des effets d'émerveillement à partir de la simplicité d'une caméra amateur, ce qui est une autre manière de concevoir les liens avec la réalité. Cette conception s'inscrit dans la tradition de Paillard, puisqu'on pouvait déjà facilement produire de petites ou grandes symphonies en remontant le ressort d'une boîte à musique.



Modèles d'exposition de la Bolex H16 et de son ressort à barillet. [Voir la fiche.](#)

Rose Lowder, dont la pratique est intimement liée au maniement de sa caméra Bolex^[2], s'est inspirée du fonctionnement de la caméra pour réaliser *Roulement, rouerie, aubage* (1978), en considérant qu'il y a deux réalités, celles que l'on filme, et la réalité de la caméra. Ce dialogue avec l'appareil ouvre la possibilité de rentrer dans un autre espace temporel, utilisant les caractéristiques mécaniques de pliages de l'espace et du temps pour glisser du figuratif vers un monde plus abstrait^[3]. Pour ce film, la cinéaste a utilisé une Bolex H16 RX mécanique mais pour de nombreux autres, tournés images par images, à raison de 1 440 par film, elle se sert d'une caméra électrique, la Bolex EL, et d'un « Remote Control Unit/Timer » qui permet de contrôler la prise de vue avant et arrière, en comptant très précisément les images. La petite Bolex acquiert alors certaines caractéristiques d'une tireuse optique, un outil que l'on trouve habituellement dans les laboratoires, mais que la cinéaste peut emmener dans les champs. Pour le film *Voiliers et coquelicots* (2001), Rose Lowder filme deux photogrammes de coquelicots en mai, à l'époque de cette floraison, puis laisse le photogramme suivant non exposé, ce qui lui permet de filmer en juillet les voiliers qui sortent du port de Marseille, et ce, alternativement... Entre les fleurs et les bateaux, le travail de tissage est fait dans la caméra : il n'y a pas de montage. Nos cellules rétiniennes, comme le fonctionnement de la caméra, sont stimulées de manière intermittente. Rose Lowder utilise cette compréhension de l'outil comme de la vision humaine pour créer un

effet perceptif. Les photogrammes se succèdent sur la pellicule, il n’y a aucune surimpression mais les images se chevauchent à l’écran et, pour le spectateur, « la série de voiliers glisse sur l’écran dans les champs de coquelicots^[4] ». Dans sa série des *Bouquets* (1994-1995), Lowder saisit, image par image, des fleurs et des paysages à des moments différents ou en changeant de point de vue. Le montage est entièrement effectué dans la caméra dans un geste qui compose un « bouquet d’images » à partir de cette collecte de photogrammes. Au moment de la projection, le film fait apparaître un entremêlement de fleurs et de mauvaises herbes, de floraison et de feuillaison, dans un éclatement du temps et de l’espace.



Rose Lowder et ses caméras Bolex 16 RX (en main) et Bolex 16 EL (sur la table). [Voir la fiche.](#)



Photogrammes du film *Bouquet 1: mont Ventoux* (1995). [Voir la fiche.](#)

A la suite de Maya Deren, pionnière dans les années 1940, de nombreuses femmes cinéastes, comme Barbara Hammer, ont développé des techniques corporelles grâce à la maniabilité de cette caméra, assez légère et compacte pour être portée à bout de bras. Il suffit de remonter le ressort pour que la Bolex fonctionne, ce qui permet de tourner en toutes circonstances. Par contre, l’autonomie du ressort n’est que de 30 secondes. Cette durée maximum de la prise de vues implique une intensité forte lors du tournage de chaque plan. Pour réaliser *Geschichte der Nacht* (1979), le cinéaste suisse Clemens Klopfenstein a filmé les villes européennes, la nuit, jusqu’à l’épuisement du ressort de la Bolex. Tous les plans tournés ont la même durée qui est déterminée par la caméra, et le cinéaste s’appuie sur la structure matérielle de la H16 pour penser son mode opératoire et la forme du film. Le mécanisme de la caméra est bruyant, ce qui oblige celui ou celle qui filme à penser une autre relation au son. Dans ses premiers films tournés dans les années 1960, Johan van der Keuken a expérimenté d’autres rapports au temps et au synchronisme à partir de cette boîte à rythmes. Il se sert de la caméra pour sculpter le temps suivant des principes de coupe, de variation, de rupture, de saccade dans *Beppie* (1965) ou *L’esprit du temps* (1968). *Big Ben: Ben Webster in Europe* (1967) est certainement le film qui représente, pour le cinéaste néerlandais, la rencontre entre le jazz et la prise de vues, la caméra étant considérée comme un instrument de musique, dans un retour intéressant au monde des origines de l’objet technique. Dans ce film en quête de polyphonie, van der Keuken filme la fabrique de saxophones comme le musicien, les bruits de l’atelier se mêlant aux notes de musique. Puis, Ben Webster se saisit d’une caméra et filme lui aussi, en amateur mais aussi

en jazzman, la vie qu'il rencontre dans les rues d'Amsterdam. À la recherche d'impulsions divergentes à la réalité, le cinéaste s'accorde au son mécanique que produit la caméra qui le rend plus sensible aux chaos du réel, en contraste avec l'harmonie de la musique et du cadre qu'il cherche à travers d'autres séquences qui composent le même film, interrogeant un enjeu fondamental de la création documentaire, l'improvisation.

.....
[1] Commentaire du film *Images vivantes*, réalisé par Albert Revel (Telepress-Film/Paillard, 1961).

[2] Voir aussi à ce sujet cette autre publication liée à l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*: [Bricolage et ingénierie dans le cinéma expérimental](#), par Éric Thouvenel, lamelle «Caméras et systèmes de prise de vues», section «Une caméra détournée de son usage standard : Rose Lowder et la Bolex H16».

[3] Cinémathèque suisse, captation de la séance «Rose Lowder : cultiver les films» (présentation des films et discussion avec le public, Cinémathèque suisse, Lausanne, 30 novembre 2018), <https://wp.unil.ch/cinematheque-unil/vitrine/projections/rose-lowder-cultiver-les-films>.

[4] Rose Lowder, «L'enjeu prédominant de la caméra Bolex pour les artistes cinéastes et pour moi-même», dans *Techniques du cinéma amateur: problèmes d'archives, problèmes d'histoire*, dir. Benoît Turquet et Stéphane Tralongo, à paraître.

Uses

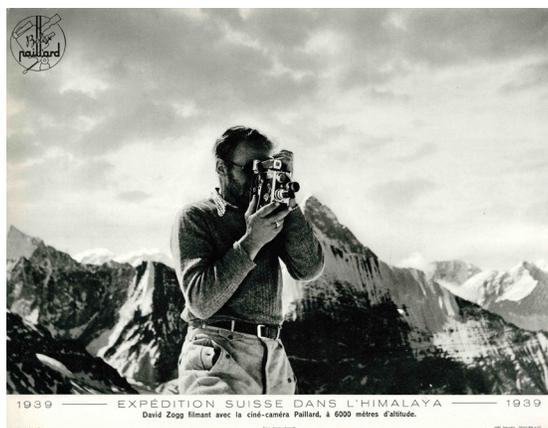
by Nicolas Dulac and Vincent Sorrel

Translation: Timothy Barnard

Exploration

At the summit of the Himalaya mountains, from the smoking crater of the Stromboli volcano or in the frozen expanses of the Arctic, Bolex cameras have visited the most remote and inhospitable corners of the planet. While they are perfectly suited to everyday activities and holiday travels, they were also presented as the ideal accessory of seasoned explorers, following an adventure scenario which associates the camera with ice axes and rifles, sometimes with obvious colonialist hues. Faithful to the ethos of the “professional amateur” imbuing all of Bolex’s product line, the model H camera was described as a veritable tool of scientific research, capable of withstanding the most extreme shooting conditions.

The company’s literature made a great deal of the “torture sessions” to which the equipment was subjected in order to verify its durability: refrigerated rooms and pitting corrosion rooms ensured that Bolex cameras could withstand both the “polar climate” and “the heat of the tropics,” that they could operate “from -50 to +50°.”^[1] Several explorers and scientists, among them a few big names, had the opportunity to put these assertions to the test: the Swiss oceanographer Jacques Piccard, the Polish-born volcanologist and documentarian Haroun Tazieff, the Norwegian ethnographer and adventurer Thor Hyerdahl, etc. Faithful to its mountainous roots, the Bolex was also a favourite of mountain climbers. Beginning with the Swiss expedition in the Himalayas in 1939 led by André Roch, Fritz Steuri and David Zogg, several famous mountain climbers took a Bolex along with them in their packs, including Denis Bertholet, Raymond Lambert, Mike E.B. Banks and Sir Edmund Hillary, the first to reach the summit of Mount Everest.

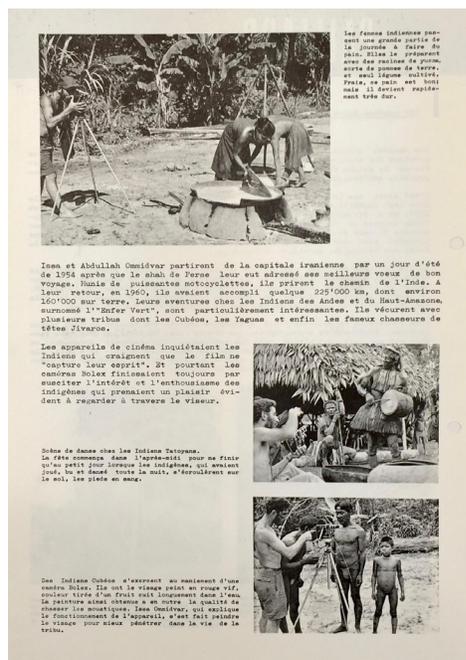
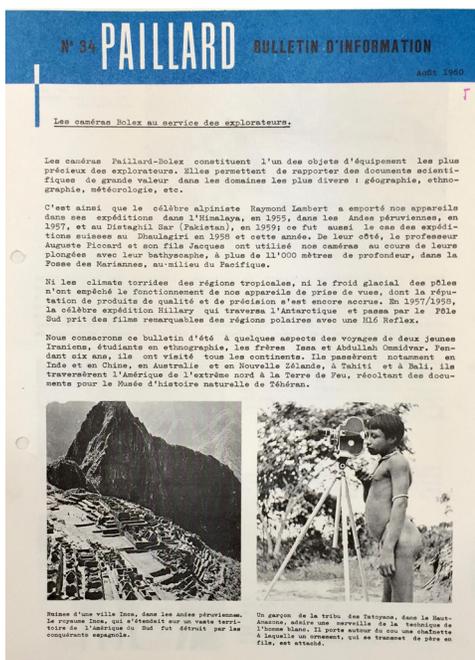


The expedition chief and former alpine skier Davig Zogg on Dunagiri peak in 1939. [See database entry.](#)



Excerpt from the comic book *Dickie Dare*. [See database entry.](#)

The expedition which best embodied the values of reliability and durability claimed by Paillard, however, was undoubtedly that undertaken in 1934 by Issa and Abdullah Omidvar. Equipped with a Bolex H16, these two brothers set off from Tehran by motorcycle, returning only seven years later after visiting the most isolated peoples on the planet. Their 225,000 km expedition led them to India, China, Australia, New Zealand, Tahiti and Bali, and then to the ends of the Americas, from the Arctic Circle to Tierra del Fuego. En route, they lived for several months with the Inuit and among Amazonian tribes, in particular the Yaguas and the Jivaros, the famous “head hunters.” These inexperienced filmmakers brought back exceptional footage which is not only an ethnographic document of incalculable value but also an illustration of the incomparable versatility of Bolex cameras.

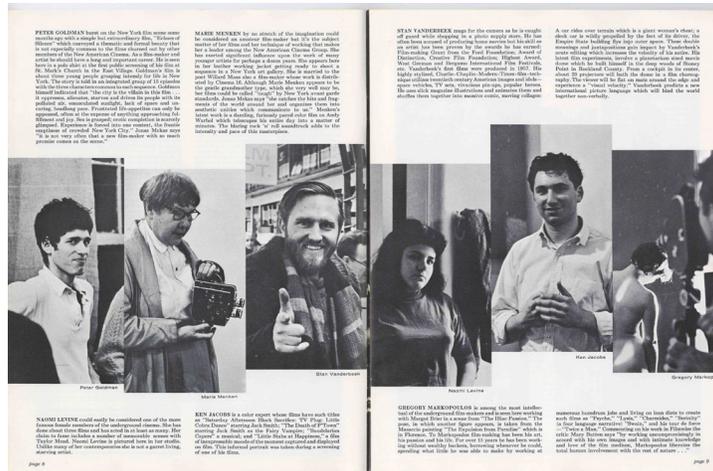


Excerpt from the *Bulletin d'information Paillard* devoted to the expedition of the Omidvar brothers in August 1960. [See database entry.](#)

Experimentation

Known for having the precision and dependability of a Swiss watch, the Bolex camera is nevertheless capable of making time and space run “out of kilter.” The variable shutter, speed adjustment, three-lens turret, backward-crank and frame-by-frame exposure all made it possible to act on the recording and to modify the parameters of filmed reality. Many experimental filmmakers adopted the Bolex camera in order to explore new expressive possibilities in cinema. We find it in the hands of several avant-garde American filmmakers in the 1950s and 60s, including Kenneth Anger, Marie Menken, Gregory Markopoulos and the animator Robert Breer: these filmmakers overturned cinema’s conventions and, in the process, contributed to the camera’s mythical status.

In the 1810s, the artisans in Sainte-Croix, extending the know-how acquired in under-dial work in clock-making, meaning assembling the parts which move a clock’s arms and produce its various sounds, began to specialize in the manufacture of music boxes. Just as these “music



The “New American Cinema Group” featured in the magazine of Paillard’s American branch. [See database entry.](#)

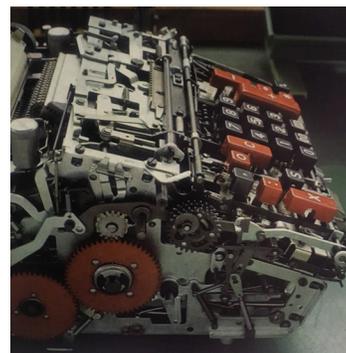
makers” created new melodies by increasing the number of reeds, pins and cylinders in music boxes, the features of the Bolex camera facilitate various subtleties of expression.

An archaeology of the equipment manufactured by Paillard shows a singular family line: from music boxes to typewriters to calculating machines, the ancestors of the modern-day computer, all these devices made possible combinations (of sounds, words or figures) and thus the computational possibilities of these machines in the quest for poetic language. For *Notes on the Circus* (1966), Jonas Mekas literally plays with an instrument which composes and recomposes photograms according to its own mechanical program. Mekas gives us three successive representations of the Ringling Brothers circus, filming different parts of the show each time. Each shot becomes an opportunity to use a different feature of the camera: he modifies the shooting speed, uses the frame-by-frame shooting feature, rewinds the film to create superimpositions, etc. Apart from assembling the reels shot in this manner, the editing was carried out in camera, by the camera, and Mekas could see the result only after having developed the film.

In the booklet accompanying his film *Walden. Diaries, Notes and Sketches* (1968), Mekas relates that *Notes on the Circus* was the favourite film of the children of Stan Brakhage, another experimental American filmmaker. One day, their father took them to the same circus, which

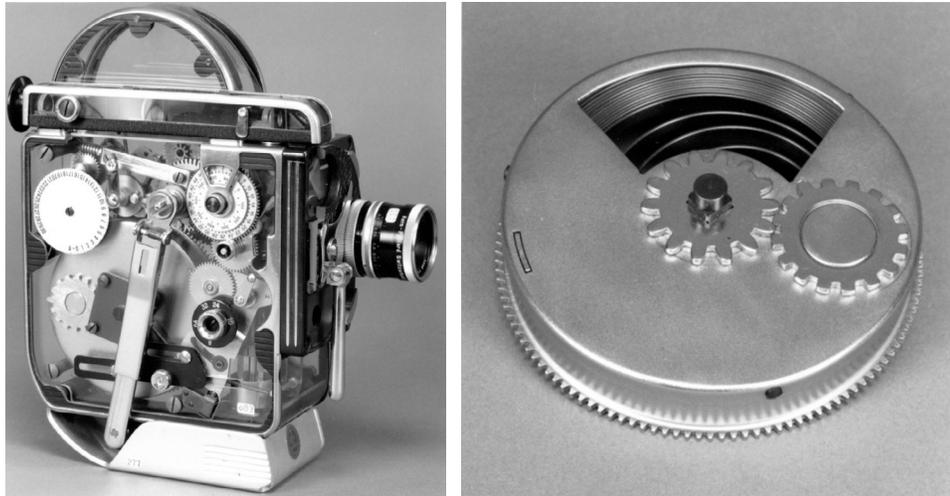


Paillard production in 1962. [See database entry.](#)



Paillard Calculating machine. [See database entry.](#)

they loved so much. They did not recognize it as Mekas' circus, and were so disappointed that they did not want to stay until the end of the show. After the chance superimpositions and juxtapositions of images derived from the machine's rigorous program, capturing the circus' sensations, its headiness, speed and dizzying effect, reality could only disappoint Brakhage's children. In this way, the Bolex creates marvellous effects out of the simplicity of an amateur camera, which is another way of conceiving our connection to reality. This conception is part and parcel of the Paillard tradition, because one could already easily produce small or large symphonies by rewinding the spring of a music box.



Exhibition models of the Bolex H16 and its spring cylinder. [See database entry.](#)

Rose Lowder, whose work is closely connected with manipulation of the Bolex camera,^[2] was inspired by the camera's features to create *Roulement, rouerie, aubage* (1978), believing that there are two realities: the reality one films, and that of the camera. This dialogue with the camera creates the possibility of entering another temporal space, using its mechanical features to fold time and space and slip from the figurative to a more abstract world.^[3] For this film, she used a mechanical Bolex H16 RX, but for many others, shot frame by frame (1,440 frames per film), she used an electric camera, the Bolex EL, and a "remote control unit/timer" which enabled her to verify the preceding and following shot by counting the frames very precisely. In this case the little Bolex took on some of the features of an optical printer, something usually found in a film laboratory but which Lowder could take with her into the field. For *Voiliers et coquelicots* (2001), Lowder shot two frames of poppies in May, when they were in bloom, then left the next photogram unexposed, enabling her in July to film sailboats leaving the port of Marseille, alternating with the flowers. The work of connecting the flowers and boats was done in-camera: there was no editing. Our retina, like the camera, is stimulated intermittently. Lowder uses her understanding of the tool and of human vision to create a perceptual effect. The photograms proceed one after the other on the film stock; there is no superimposition, but on screen the images overlap, and for viewers "on screen, the series of sailboats slips into the field of poppies."^[4] In her *Bouquets* series (1994-95), she shot flowers and landscapes, frame by frame, at different moments or from a different perspective. The editing was carried out entirely in-camera to create a "bouquet of images" out of this



Rose Lowder and her Bolex 16 RX (in her hands) and Bolex 16 EL (on the table). [See database entry.](#)



Photograms from Rose Lowder's film *Bouquet 1: mont Ventoux* (1995). [See database entry.](#)

accumulation of photograms. When the film is screened it shows an interspersion of flowers and weeds, flowering and coming into leaf, as time and space are splintered.

Following Maya Deren, a pioneer of the 1940s, many women filmmakers, such as Barbara Hammer, have developed corporeal techniques based on the manoeuvrability of this camera, which is compact and light enough to be carried about. To start the Bolex one needs only wind the spring, making it possible to shoot in any conditions. At the same time, the spring drive lasts only thirty seconds. This maximum length of a shot makes filming every shot a very intense experience. When he made *Geschichte der Nacht* (1979), the Swiss filmmaker Clemens Klopfenstein filmed European cities at night until the Bolex spring ran down. Every shot has the same duration, determined by the camera, and Klopfenstein relied on the material structure of the H16 to conceive his working method and the film's form. The camera's mechanism is noisy, obliging the person filming to conceive different relations with the sound. In his earliest films, in the 1960s, the Dutch filmmaker Johan van der Keuken tried out other relations with time and synchronism using this rhythm box. In *Beppie* (1963) and *L'esprit du temps* (1968) he used the camera to sculpt time according to the principles of cuts, variation, ruptures and jumps. *Big Ben: Ben Webster in Europe* (1967) is certainly the film which, for van der Keuken, represents the encounter between jazz and filming; in an interesting look back at the origins of this technical object, he viewed the camera as a musical instrument. In this film in search of polyphony, van der Keuken filmed the manufacture of saxophones as well as the musician, the sounds of the workshop merging with the notes of the music. Then Ben Webster grabs a camera and also begins to film the streets of Amsterdam, as an amateur but also as a jazzman. Seeking out diverging impulses of reality, van der Keuken is in tune with the mechanical sound produced by the camera, making him more sensitive to the chaos of reality, in contrast with the harmony of the music or the framing he is looking for through other sequences in the same film, thereby interrogating a fundamental factor in documentary creation: improvisation.

-
- [1] Commentary of the film *Images vivantes*, directed by Albert Revel (Telepress-Film/Paillard, 1961).
 - [2] See also, on this topic, this other publication part of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies: Bricolage and Engineering in Experimental Cinema*, by Éric Thouvenel, section “Cameras and Filming Systems,” subsection “A Film Camera Put to Non-standard Use: Rose Lowder and the Bolex H16.”
 - [3] Cinémathèque suisse, video recording of the session “Rose Lowder: cultiver les films” (presentation of the films and discussion with the public, Cinémathèque suisse, Lausanne, 30 November 2018), <https://wp.unil.ch/cinematheque-unil/vitrine/projections/rose-lowder-cultiver-les-films>.
 - [4] Rose Lowder, “L’enjeu prédominant de la caméra Bolex pour les artistes cinéastes et pour moi-même”, in *Techniques du cinéma amateur: problèmes d’archives, problèmes d’histoire*, eds. Benoît Turquety and Stéphane Tralongo, to be published.