

**Cinéastes rebelles, experts étatiques du cinéma
et la co-construction du « Nouveau cinéma suisse ».
Pour une sociologie de l'art avec des œuvres**

Olivier Moeschler

OSPS – Université de Lausanne

Avec l'entrée en vigueur de la Loi sur le cinéma en 1963, il devient possible en Suisse de demander une contribution financière à l'Etat pour des films ou des projets de films. Cette nouvelle loi arrive à un moment particulier. Les maisons de production établies – situées presque toutes du côté de Zurich – se trouvent en difficulté, entre autres suite à l'arrivée de la télévision. Parallèlement, on observe l'irruption – notamment dans la partie francophone du pays – d'un certain nombre de francs-tireurs (selon l'expression de Becker) qui aspirent, à l'image des jeunes cinéastes de la nouvelle vague en France ou du Free Cinema en Angleterre, à se lancer dans le cinéma.

Pour obtenir une subvention, les candidats doivent soumettre leurs « requêtes » à la Confédération (l'Etat) pour évaluation. Cette procédure d'expertise et les multiples débats qui la caractérisent, se révèlent être des moments privilégiés pour le sociologue de l'art. On y voit les « requérants » – les producteurs traditionnels de films mais aussi les jeunes représentants de ce qu'on allait bientôt appeler le « Nouveau cinéma suisse » – discuter avec les instances étatiques de la qualification, voire parfois des contours à donner à leurs projets cinématographiques.

Cette négociation menée par les acteurs autour de la valeur et de la facture des œuvres peut surprendre, et ce à deux égards¹.

Une « nouvelle vague helvétique »

Elle étonne tout d'abord pour ce qui est de l'histoire du cinéma. Sorte de nouvelle vague helvétique, le « Nouveau cinéma suisse » a, dans les années 1960-1970, fait parler de lui avec des œuvres qui présentaient une image jugée inhabituelle et parfois dérangeante de la Suisse. Les films d'Alain Tanner, de Michel Soutter ou Claude Goretta, primés à Cannes ou à Berlin et à l'affiche dans la plupart des métropoles occidentales, mettaient en scène des protagonistes souvent marginaux aux prises avec une société helvétique étriquée et oppressante, loin du cliché de la patrie du chocolat, du fromage et des Alpes enneigées. L'image de jeunes

¹ Cette contribution est issue d'un travail de doctorat en cours sur le « Nouveau cinéma suisse » et la politique fédérale en matière de cinéma entre 1963 et 1972, mené à l'Université de Lausanne sous la direction de Jean-Yves Pidoux et soutenu par le Fonds national suisse pour la recherche scientifique. Je remercie André Ducret qui a accepté de relire et de commenter ce texte.

cinéastes discutant avec les instances étatiques du sens et de la direction à donner à leurs films, entre en collision avec la dimension critique et anti-establishment accolée au « Nouveau cinéma suisse ».

Elle bat en brèche le mythe qui a été construit par l'histoire classique du cinéma suisse, dont les principaux représentants – eux-mêmes intimement liés à l'objet qu'ils prétendaient décrire : ils étaient critiques de films, directeurs de ciné-club ou de cinémathèque... – n'ont eu de cesse d'exagérer le conflit entre des créateurs idéalisés comme progressistes, non-conformistes et rebelles, et un Etat dénoncé comme bureaucrate, conservateur voire dilettante. Le rapport des films à leur environnement de production était pensé par ces auteurs sur le mode d'une autonomie critique voire d'une extériorité par rapport aux circonstances concrètes de leur réalisation : le « Nouveau cinéma suisse » n'était rien de moins que l'« invention ex nihilo d'un moyen d'expression libre » et jouait le rôle d'une « conscience de la nation » qualifiée de « subversive »². Cette version convenue des faits ne résiste pas, comme on le verra, à l'histoire que l'on peut écrire à partir des documents d'archives.

Mais c'est surtout à un niveau théorique, voire épistémologique, que ces tractations autour des films du « Nouveau cinéma suisse » peuvent interpeller. Elles renvoient à la problématique générale des liens entre les productions artistiques et la société environnante, et au traitement de cette question par les sociologues. L'exemple du cinéma suisse peut à notre avis fournir un terrain de réflexion et d'expérimentation fertile dans ce contexte.

Reflets, réflexions, réfractions

La sociologie de l'art a longtemps ambitionné d'appréhender les œuvres d'art en termes de correspondance totale ou partielle avec la société environnante. Héritiers à la fois du marxisme et de la philosophie³, des auteurs tels que Gyorgy Lukacs, Lucien Goldmann ou Theodor W. Adorno découvraient dans les œuvres un message caché ou chiffré sur la société environnante. Récemment, Pierre Bourdieu a prolongé cette approche en parlant d'« homologie structurale » entre certaines œuvres singulières et leur champ de production⁴. Dans cette perspective, c'était au sociologue ou au philosophe de la société que revenait le privilège de dévoiler le sens des œuvres, pensé comme un donné et comme largement inconnu des acteurs, voire des créateurs eux-mêmes.

² Buache F., *Trente ans de cinéma suisse 1965-1995*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1995, p. 23 (voir aussi du même auteur : *Le cinéma suisse*, Lausanne, Ed. L'Age d'homme, 1998 [1975]) et Schaub M., *Die eigenen Angelegenheiten*, Bâle, Stroemfeld/Roter Stern, 1983, p. 16 et 14.

³ Heinich N., *La sociologie de l'art*, Paris, Ed. La Découverte, 2001.

⁴ Bourdieu P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Ed. du Seuil, 1992. L'analyse de *L'Education sentimentale* de Flaubert contenue dans cet ouvrage est une des rares études d'une œuvre singulière que Pierre Bourdieu a effectuée. Dans un autre texte d'une quarantaine de pages et portant le titre programmatique « Pour une science des œuvres », il n'est question de ces dernières que sur une seule page ! In *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, Paris, 1994, chapitre 3, p. 59-97.

Cette approche a montré ses limites. Au moment de la sortie des *Règles de l'art*, Jean-Louis Fabiani notait que si la « métaphore de la réfraction supplante celle du reflet », elle le fait « sans pour autant être franchement plus opératoire » s'il s'agit de « rendre compte des formes spécifiques que prend la retraduction dans le champ de l'ensemble des contraintes externes »⁵. Quelques années auparavant, au terme du premier grand colloque de sociologie de l'art en France, Jean-Claude Passeron avait même cru pouvoir se féliciter de la fin des approches à l'ambition qu'il appelait « prophétique » ou « holistique » qui visaient à « dire d'un seul coup et lapidièrement le tout du sens et de la structure de l'œuvre », et ce via une « mise en relation cavalière avec les structures macrosociologiques d'une société supposée toute entière présente dans chacun de ses recoins ». Par la même occasion, il avait dénoncé l'« habile tour de passe-passe » auquel ces auteurs étaient souvent forcés de recourir afin de justifier qu'une œuvre contienne ce que seuls eux pouvaient déceler comme sa « teneur optimale en signification sociale »⁶.

De fait, dans ces approches, le lien entre les niveaux macro- et microsociologique n'était pas décrit de manière précise. Les œuvres d'art étaient à la fois sur- et sous-estimées : censées exprimer la société et ses contradictions, elles étaient en même temps coupées des modalités concrètes de leur création. Ce statut ambivalent donné aux œuvres d'art les rapprochait de fait de la conception idéaliste qu'en avait eue l'histoire classique de l'art, contre laquelle ces approches matérialistes s'étaient pourtant érigées. L'artiste, dans cette configuration, avait une position paradoxale : transcripteur inconscient des tendances de la société, il était à la fois génialement clairvoyant et inconscient de son pouvoir : il devait d'une certaine manière laisser aux spécialistes le privilège de découvrir le sens véritable de ses productions.

Des mondes de l'art sans œuvres ?

Après le déclin de ce que d'aucuns ont appelé le « prophétisme marxologique »⁷, la sociologie de l'art a bénéficié d'apports stimulants notamment de l'histoire sociale de l'art, de la sociologie américaine des professions ou encore de l'étude sociologique des sciences et des techniques. Mais la question des œuvres semble avoir été délaissée, voire esquivée.

Il semble à présent largement admis qu'une œuvre est située dans un vaste tissu d'interactions. Selon Howard S. Becker, les multiples acteurs qui participent de près ou de loin à l'élaboration d'une œuvre – du créateur au public en passant par les galeristes, les marchands et critiques d'art, mais aussi les vendeurs de peinture ou de cadres – forment des

⁵ Fabiani J.-L., « Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres », *Genèses*, II, mars 1993, p. 148-167, citation p. 160-161.

⁶ Passeron J.-Cl., « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », in Moulin R. (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation française, 1986, p. 456 et 453.

⁷ Fabiani J.-L., *op. cit.*, p. 149.

« chaînes de coopération » qui, à leur tour agrégées, composent un « monde de l'art »⁸. Au sein de celui-ci, des « conventions » facilitent la coopération entre les nombreux acteurs impliqués dans la production, distribution et réception d'un art donné.

Ceci signifie que pour Becker, les œuvres d'art « ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'artistes qui possèdent un don exceptionnel » ; elles constituent bien plutôt « la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art »⁹. Le statut précis des œuvres et des créateurs dans ces chaînes de coopération et leur interaction avec ces conventions restent toutefois obscurs. Becker se borne à parler du processus de labellisation des œuvres, qui semble d'ailleurs une pure affaire de consensus entre les acteurs¹⁰. L'œuvre est ici d'une certaine manière hors-jeu : elle est un objet aussi indicible que muet, sur lequel on colle une valeur – et Becker de parler explicitement d'« étiquette d'art »¹¹.

En outre, alors même qu'il s'agit d'une perspective interactionniste, l'artiste semble étonnamment seul dans son travail. Les « choix » qu'il opère résultent surtout pour Becker de « l'acceptation des contraintes du monde de l'art », considérées essentiellement comme obstacles à la volonté créatrice ; on retrouve en passant l'argument de l'inconscient puisque selon l'auteur les artistes font « une grande partie des choix de manière inconsciente »¹². Et si ces décisions résultent d'un « dialogue permanent avec le réseau de coopération », il s'agit semblerait-il essentiellement d'un soliloque : selon Becker les artistes « se mettent à la place de chacune des personnes engagées dans le réseau de liens coopératifs où l'œuvre est réalisée », et il va même jusqu'à parler d'un « dialogue intérieur avec le monde de l'art »¹³. Si l'artiste est ici sans doute tombé de son piédestal, par certains aspects on n'est pas loin de la figure classique du créateur solitaire et maudit.

Venant de la sociologie des sciences et des techniques de Bruno Latour, Antoine Hennion a, d'une certaine manière, continué ce travail de décryptage des chaînes dans lesquelles sont inscrites les œuvres d'art. Dans la vaste entreprise de « repeuplement » des mondes de l'art qu'il opère en réaction à ce qu'il appelle « l'alternative du dévoilement ou de la naturalisation », Hennion accorde une place aux objets – et donc, potentiellement, aux œuvres¹⁴. Il va même jusqu'à multiplier les « médiateurs » qui contribuent à l'actualisation

⁸ Becker H. S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (1982).

⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰ *Ibid.*, p. 165. Becker affirme ainsi : « la valeur esthétique naît de la convergence de vue entre les participants à un monde de l'art. [...] Une œuvre a des qualités, et, partant, une valeur, quand l'unanimité se fait sur les critères à retenir pour la juger, et quand on lui a appliqué les principes esthétiques acceptés d'un commun accord ». *Ibid.*, p. 150. Il ne précise toutefois pas sur quoi se fonde ce jugement, ni comment se forme cette convergence de vue.

¹¹ *Ibid.*, p. 165.

¹² *Ibid.*, p. 212 et 213.

¹³ *Ibid.*, p. 214 et 221.

¹⁴ Hennion A., *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Ed. Métailié, 1993, p. 18.

d'une forme artistique en incluant – comme l'avaient fait Callon et Latour dans un autre contexte – tous les « acteurs non-humains » dans ce qu'il nomme les « chaînes de médiation ». En langage hennionien, la musique devient ainsi les « instruments, partitions, scènes, médias, interprètes, professeurs, producteurs, critiques »¹⁵.

En généralisant de la sorte la notion de chaîne, l'approche de Hennion fait « voir » ce qui était invisible avant : l'art n'est pas simplement dans l'œuvre ni seulement dans le réseau de personnes qui collaborent à son existence, mais il s'actualise dans de vastes chaînes qui relient des éléments de nature et de taille fort diverses. Dans cette optique, la solidité ou au contraire la fragilité d'un art sont intimement liées à l'étendue et au degré de cohésion des chaînes de médiation qui le composent.

Dans cette « série des objets », dans cette « procession hétéroclite de médiations »¹⁶, il manque toutefois deux acteurs fondamentaux : l'œuvre d'art et l'artiste ! C'est qu'en optant pour la musique, Hennion a choisi un objet d'étude qui, d'une certaine manière, se passe de ces deux maillons de la chaîne. En musique, qui serait à considérer comme le créateur d'une œuvre : le compositeur, le chef d'orchestre, les interprètes ?... Quant à l'œuvre, en musique elle est un objet « instable », voire « fuyant » : s'agit-il de la partition (mais de quelle édition ?), de l'œuvre jouée devant un public (quelle version ?), de celle enregistrée puis écoutée à la maison ?... L'œuvre, en tant qu'objet, est inexistante en musique – et l'auteur d'en déduire que cette dernière est « orpheline du couple pervers de l'objet et de la critique » qui avait causé tant de fil à retordre à la sociologie de l'art¹⁷.

Mais par ce qui apparaît aussi comme une habile pirouette, on pourrait dire que ce sont les mondes de l'art qui se retrouvent orphelins des œuvres. En définitive, Hennion s'intéresse moins aux œuvres d'art et à leur processus de création qu'à « l'histoire co-construite de l'œuvre » et surtout à l'élaboration d'« une pragmatique des mouvements que les œuvres provoquent chez ceux qui les goûtent »¹⁸.

L'œuvre d'art, cet obscur objet du désir

En 1999, un colloque organisé à Grenoble autour de la possibilité même d'une sociologie des œuvres semble surtout avoir confirmé le « syncrétisme tranquille » voire la « joyeuse

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*, p. 71 et 72-73.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11 et 13. Plus précisément, l'œuvre musicale n'existe autrement que comme travail collectif : « il n'y a pas d'objet musical sans que tout le monde s'y mette pour le faire apparaître ». De fait (et comme pour tous les arts vivants), en musique, « [l]es œuvres sont médiation », n'existent que dans et par leur actualisation : « il n'est d'œuvre qu'en situation, l'œuvre elle-même est médiation » (*ibid.*, p. 383 et 379) – ce qui en fait selon Hennion l'art idéal pour la sociologie. Le sociologue qui s'attaque au cinéma n'a pas cette chance : rappelons que le mot « film » désigne à la fois l'œuvre et son support matériel !

¹⁸ Hennion A., « L'œuvre de Bach : La musicalisation du compositeur en France au 19^{ème} siècle », in Majastre J.-O., Pessin A., *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan (Coll. Logiques sociales), tome II, 2001, p. 15-32, citations p. 23 et 17.

convivialité » entre approches antagonistes que Passeron avait regrettés en 1985¹⁹, qui était cette fois peut-être un peu moins tranquille, ou un peu plus joyeuse²⁰. Récemment, Nathalie Heinich allait jusqu'à proposer de laisser tomber l'analyse des œuvres, notamment parce que selon elle cette visée « continue à fonctionner dans la hiérarchie savante qui veut que l'œuvre soit plus intéressante que la personne de l'artiste ou le vécu des admirateurs »²¹.

Alors, l'œuvre d'art est-elle vouée à rester, pour reprendre un mot de Hennion, le « fruit défendu » de la sociologie, le sempiternel serpent de mer de la sociologie de l'art ? Est-il possible d'envisager une sociologie de l'art ni pour, ni contre, ni sans, mais simplement avec des œuvres d'art ? Tout se passe comme si les nouvelles approches de la discipline, qui se sont constituées en opposition à l'objectivisme déterministe de la sociologie critique, trouvaient là leur point aveugle²².

La question de l'œuvre en sociologie de l'art est sans doute aussi épineuse qu'insoluble. Ce que nous proposons ici, c'est de nous intéresser, en partant du cas précis du cinéma suisse, aux solutions que les acteurs eux-mêmes apportent à cette question. Comment les créateurs construisent-ils une œuvre ? Quels sont les acteurs – humains ou non – qu'ils mobilisent pour leur projet ? Comment font-ils pour tracer la frontière entre le dedans et le dehors d'une œuvre, et imposer cette construction hautement sociale qu'est « l'œuvre elle-même » ?

Des controverses cinématographiques dans les archives

L'étude rapprochée des débats et des interactions entre cinéastes et experts du cinéma en Suisse dans les années 1960-1970 apporte, nous semble-t-il, un terrain stimulant à cet égard. Car le renouvellement de la problématique des liens entre œuvre et société passe probablement par un changement d'échelle. En 1985, Passeron avait également dénoncé ce qu'il appelait « l'inconvénient de la photographie satellitaire » fournie par les approches traditionnelles de l'art, qui étaient en général macrosociologiques : « à cette distance », disait-il, « on ne peut plus discerner de la société et de sa morphologie qu'une cartographie lissée où les reliefs sont trop approximatifs pour risquer d'être jamais pris en défaut flagrant de correspondance ou d'affinité avec la texture des œuvres ». Par là l'auteur enjoignait d'une

¹⁹ Passeron J.-Cl., *op. cit.*, p. 455.

²⁰ Moulin R., « Postface », in Majastre J.-O., Pessin A., *op. cit.*, tome II, p. 465-472, p. 468.

²¹ Matonti F., Simonin A., « Ce que la sociologie fait à l'art contemporain. Entretien avec Nathalie Heinich », in *Sociétés et représentations*, fév. 2001, p. 311-323, citation p. 315.

²² Ainsi, pour Becker, « l'œuvre elle-même » est indicible, voire n'existe tout simplement pas – comme doivent l'indiquer les guillemets dont il entoure cette expression dans sa contribution conclusive au colloque grenoblois : « il est impossible, en théorie, pour les sociologues ou n'importe qui d'autre, de parler de 'l'œuvre elle-même' car une telle chose [sic] n'existe pas » ; Becker H. S., « L'œuvre elle-même », in Majastre J.-O., Pessin A., *op. cit.*, p. 449-463, citation p. 452. Devant cette crainte de tomber dans l'objectivisme, parler de « l'œuvre elle-même » – donc précisément avec des guillemets, comme artefact et comme catégorie résultant d'un travail collectif – semble tabou.

certaine manière à quitter les approches qui n'avaient produit selon lui « au mieux que du sens plausible et incontrôlable » pour aller vers « des démarches empiriquement contrôlables »²³.

Les discussions animées entre cinéastes et experts étatiques du cinéma autour de l'évaluation de leurs films ou projets de films par l'Etat ont laissé de nombreuses traces : lettres, procès-verbaux, certificats, scénarios, budgets, notes manuscrites, rapports, recueils de critiques, décisions officielles... Au travers de l'étude rapprochée de ces documents hétéroclites, c'est non seulement ce que l'on pourrait appeler le chemin des requêtes au sein de l'administration fédérale, mais bien plus la genèse à la fois des œuvres et des discours tenus à leur sujet qui s'offre au regard du sociologue. Car dans ces véritables « controverses cinématographiques » que déclenchent les demandes des cinéastes, on peut suivre de près l'apparition de nouvelles normes artistiques et la formation d'alliances inédites autour des œuvres et à l'intérieur de celles-ci.

Formellement, la procédure d'évaluation des projets de films par l'Etat est très codifiée et simple. Mais la Loi sur le cinéma qui entre en vigueur en 1963 n'est pas très explicite quant aux critères permettant d'évaluer un projet : elle dit simplement que le film envisagé doit être « de valeur artistique, culturelle ou de politique générale »²⁴. Et dans les faits, l'évaluation étatique des projets s'avère aussi controversée que les maigres ressources mises à disposition par la Confédération sont convoitées²⁵.

La loi stipule aussi que chaque demande de subvention doit être dûment justifiée. Au cours des tractations avec les instances étatiques, on peut donc suivre de près les choix opérés par les créateurs qui, d'habitude, restent implicites ou cachés : ils sont rendus visibles, donnés en spectacle dans le cadre des stratégies des requérants pour répondre à ce que l'on pourrait appeler, avec Luc Boltanski, l'« impératif de justification »²⁶ imposé par la loi. On voit donc là au grand jour les opérations ordinaires par lesquelles les acteurs élaborent et valorisent non seulement les œuvres, mais aussi leur statut d'exception. Avec Nathalie Heinich, on pourrait dire qu'on est témoin des « opérations de valorisation et de dévalorisation, d'agrandissement

²³ Passeron J.-Cl., *op. cit.*, p. 453 et 457.

²⁴ Art. 7 de l'Ordonnance d'application I de la Loi sur le cinéma du 28 septembre 1962.

²⁵ On se limitera donc dans le cadre de cet article à l'un des deux volets du soutien étatique au cinéma : l'aide à la production, prévue pour des films non encore réalisés (il existe également une prime fédérale à la qualité, décernée à des films achevés). Les demandes d'aide à un projet de film doivent être envoyées à la Section du cinéma, au Département fédéral de l'intérieur. Celle-ci les soumet à l'examen de deux groupes d'experts : le comité d'experts de la Commission fédérale du cinéma, dont l'avis est déterminant pour ce qui est des aides à la production (et qui représente surtout l'industrie établie du cinéma ainsi que les milieux sociaux intéressés : directeurs cantonaux de l'instruction publique et de la police, organisations féminines...), et le comité d'experts de Pro Helvetia, issu de la fondation de droit public pour la culture du même nom et représentant donc les milieux culturels au sein de l'administration. Ensuite, la Section du cinéma fait parvenir la demande, assortie de l'évaluation des experts et de sa propre appréciation de la situation, au Conseiller fédéral (Ministre) en charge du Département fédéral de l'intérieur qui, formellement, prend la décision.

²⁶ Boltanski L., « Sociologie critique et sociologie de la critique », *Politix*, n. 10-11, 2^e et 3^e trimestre 1990, p. 124-134, citation p. 124.

et de réduction, de particularisation et de généralisation » des acteurs, opérations « dont la tradition sociologiste se faisait l'agent – et non pas l'analyste – tant qu'elle essayait de définir 'objectivement' la nature de l'art »²⁷.

Dans la décennie sous étude, plusieurs centaines de demandes d'aide à la production parviennent aux instances fédérales. Si l'on se propose de suivre de près deux de ces requêtes, c'est que, très contrastées, ces dernières paraissent à la fois idéaltypiques par rapport à notre questionnement théorique et emblématiques de ce qui se passe dans le cinéma suisse dans ces années. La première demande est déposée par un réalisateur-producteur chevronné, qui prévoit de tourner un documentaire à l'ambition mi-critique, mi-hagiographique sur un personnage mythique de l'histoire suisse ; refusé par les instances, ce projet ne sera vraisemblablement jamais réalisé. La seconde requête émane d'un nouveau venu et concerne un documentaire cinéma-vérité sur la vie et les loisirs de jeunes apprentis en Suisse. Grâce au soutien de la Confédération il sera tourné ; par la suite, on le considérera comme l'un des premiers films du « Nouveau cinéma suisse ».

Nous proposons donc une exploration de ce monde étrange et infiniment petit – à la fois trivial et étonnant – des pratiques ordinaires des acteurs consignées dans les sources d'archive²⁸. Ce matériau sera ensuite soumis à une lecture en termes d'acteurs, notamment via certains outils développés par la sociologie des sciences, qui se révèlent de tout premier intérêt pour notre propos. Car alors même qu'un lien entre les deux domaines a été établi, cette ressource n'a été que peu exploitée en sociologie de l'art²⁹.

Un film conventionnel et critique sur Guillaume Tell

Le 2 août 1963, Valérien Schmidely, qui dirige une petite entreprise de production de films à Zurich, écrit à la Section du cinéma. Le grand succès du film qu'il vient de réaliser sur Henri Dunant, le fondateur de la Croix-Rouge, pour lequel il avait d'ailleurs déjà été soutenu par la Confédération, l'encourage à s'attaquer à un nouveau projet. Il s'agit d'un film sur Guillaume Tell, figure mythique de l'histoire suisse, un projet qui suscite d'après lui beaucoup d'intérêt à l'étranger comme en Suisse. Il dit avoir convaincu le Prof. Beck, spécialiste du moyen âge à l'Université de Zurich et « un des meilleurs connaisseurs du sujet », de participer à son projet (ce dernier porte d'ailleurs la signature conjointe de Schmidely et de Beck). Dans sa lettre, le producteur-réalisateur résume également son « idée de base » : « nier Guillaume Tell en tant

²⁷ Heinich N., *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1998, p. 25.

²⁸ Les éléments qui ont permis la reconstruction des deux cas traités ici se trouvent classés aux Archives fédérales suisses sous les cotes suivantes : E 3011 (A), 1979/105, Bd 39 ; 1980/108, Bd 1 ; 1985/200, Bd 56 et Bd 57. Les passages en allemand ont été traduits par nos soins.

²⁹ Nous nous référons ici à un article d'Antoine Hennion et de Bruno Latour, dans lequel ils proposent de « ne plus naturaliser ou dénoncer les objets », que ce soit dans l'analyse de la science ou de l'art, et demandent plus généralement une « réhabilitation » des objets. Hennion A., Latour B., « Objet d'art, objet de science. Notes sur les limites de l'anti-fétichisme », *Sociologie de l'Art*, n. 6, 1993, p. 7-24, citations p. 16 et 17.

que personnage historique sur la base des recherches scientifiques, le réaffirmer par contre comme symbole de la liberté, qui n'appartient aujourd'hui plus seulement à la Suisse mais au monde entier ». En annexe, on trouve un « exposé » de trois pages intitulé *Guillaume Tell, oui ou non ?*, qui décrit dans le détail le film envisagé. La première scène montre le monument de Tell à Altdorf, entouré de touristes et de badauds ; suit un zoom sur la tête de la statue, puis, « du point de vue de Tell », une vue sur des touristes anglaises âgées (avec en surimposition : « Oui... ») puis sur un jeune homme sportif (« ...ou non »). La suite du film envisagé questionne de manière récurrente l'existence de Tell (des expressions comme « soi disant » ou « selon la légende » abondent) ; dans la dernière partie du texte, on évoque l'importance du personnage comme mythe au rayonnement international.

Fin octobre 1963, le premier comité d'experts, celui de la Commission fédérale du cinéma, discute du projet. Selon le procès-verbal, « [l]e thème proposé ici suscite certaines craintes parmi les membres du comité », et l'on « demande que le promoteur de l'idée, M. Schmidely, vienne expliquer la façon dont il entend réaliser le film » ; car, « [d]e l'avis du comité, il y aurait en tout cas lieu de marquer les deux thèses (Tell a-t-il existé ou est-ce une pure légende?) et de laisser toute réponse ouverte ». L'autre instance compétente, le comité d'experts de Pro Helvetia, évalue le projet peu après : on se demande ici « s'il est opportun de tourner un film sous le titre 'Guillaume Tell, oui ou non?' », vu notamment que la question a été tranchée depuis fort longtemps « du point de vue scientifique ». On considère que « le sujet ne devrait pas être traité déjà dans le titre et d'une manière aussi polémique » et qu'« [u]n titre neutre comme 'La légende de Guillaume Tell' » donnerait « un tout autre visage à cette entreprise » ; on doute enfin que le « conseiller scientifique choisi » ait « la distance nécessaire ». Les experts étatiques demandent « un nouveau scénario » avec « le commentaire complet prévu pour le film ». Selon le procès-verbal d'une séance ultérieure, « l'auteur du projet » est venu exposer son idée, les experts lui demandant « un nouvel exposé, assez détaillé cette fois-ci, genre *treatment* (images et textes) ».

Différents échanges et notes manuscrites indiquent que le chef de la Section du cinéma, Oscar Duby, s'est renseigné auprès de spécialistes sur l'état de la recherche sur Tell. On trouve notamment un mémo listant les noms d'autres spécialistes, dont les Prof. Wackernagel, Meyer, Wehrli, enfin le Prof. Bruckner à Bâle, décrit comme un « très bon connaisseur des écrits sur Guillaume Tell ». A la mi-décembre, le réalisateur écrit à nouveau à la Section du cinéma. Il annonce qu'il a eu une « longue entrevue » avec le Prof. de Salis, président de Pro Helvetia, à l'occasion de laquelle celui-ci lui a donné des « indications importantes ». Il lui a notamment « fortement déconseillé de soulever la question de savoir si Tell a vécu ou pas », s'agissant d'un « débat de spécialistes » qui « ne pourrait être traité de manière exhaustive et compréhensible pour un public large dans un documentaire de 15 minutes ». Il est donc en train de « retravailler » son exposé et espère pouvoir présenter pour fin janvier « un scénario qui traite correctement de ce thème beau mais tout de même délicat ».

Début février 1964, Schmidely fait parvenir un « scénario retravaillé » à la Section du cinéma, en indiquant qu'il a « pris en considération les désirs de modification de votre commission ainsi que les propositions faites par le Prof. de Salis ». En annexe, on trouve un document qui porte le titre « Scénario pour un film documentaire sur GUILLAUME TELL », de 6 pages, signé cette fois seulement par Schmidely. La première séquence du film montre toujours la statue de Tell sur la place du marché d'Altdorf avec des touristes et badauds autour (sans texte en surimposition toutefois), avec à nouveau le zoom sur la tête de Tell et le passage à la vue subjective ; mais à présent Tell « voit » des touristes anglaises, un groupe d'élèves qui écoutent leur professeur et un groupe d'Américains qui photographient et filment le monument, une voix off expliquant que Guillaume Tell est « le symbole de la volonté de liberté et d'indépendance qui sommeille dans tout un chacun ». La suite du film raconte la vie de Tell « en suivant la tradition » et en montrant les principaux lieux historiques, pour en venir bientôt – après un tiers du scénario déjà – à une présentation extensive du « Tellen-Mythos » qui s'est répandu partout dans le monde.

Ce que les instances appellent le « nouveau projet » est évalué peu après lors d'une séance extraordinaire du comité d'experts de la Commission fédérale du cinéma, convoquée spécialement pour traiter les cas en suspens. Le procès-verbal garde la trace suivante de l'évaluation du projet remanié de Schmidely : « [Les experts] l'ont étudié, mais ne voient malheureusement pas qu'on puisse, sur cette base, réaliser rien de vivant ni de remarquable en quoi que ce soit ». Quelques jours plus tard, ce sont les experts de Pro Helvetia qui l'étudient. S'ils considèrent le « nouveau scénario soumis par le requérant » comme « considérablement amélioré », on « ne peut s'enthousiasmer ». On a à présent « des doutes si le projet remplit les conditions qui sont nécessaires pour la réalisation d'un document filmique vraiment de valeur » ; d'ailleurs le projet « contient encore quelques lacunes et incohérences ». Ces experts concluent que « [m]algré toute la sympathie pour ce projet, notre comité se voit contraint de proposer son rejet ». Ils joignent à leur décision une note manuscrite avec les remarques « de notre président, le Prof. de Salis » (sous « manquant », il y a quelques références de travaux d'historiens, et sous « désirable », les aspects qu'il y aurait lieu d'intégrer, comme une « plus forte utilisation de l'iconographie de Tell », dont les « représentations populaires »).

En mars, le chef de la Section du cinéma annonce à Schmidely que le « scénario modifié » a été évalué par les deux comités d'experts, mais que leurs prises de position ne sont « pas positives ». On tient pour cette raison à lui parler personnellement : « Il serait important pour nous de vous orienter oralement sur les raisons des commissions et de discuter avec vous de la suite des opérations ». Début avril, Schmidely adresse encore une longue lettre à la Section dans laquelle il tente d'être rassurant : il a réfléchi et entrevoit « une possibilité de rendre [son scénario] plus attrayant ». Il demande à transmettre son « opinion » aux experts : il rappelle qu'un débat agite notamment la rubrique des lettres de lecteurs des grands quotidiens du pays,

qui montre que beaucoup de Suisses considèrent Tell comme dépassé ou inutile – preuve, selon Schmidely, qu'un film sur ce sujet est « plus que jamais nécessaire ». Il se dit prêt à procéder à quelques « modifications et amendements » et notamment à évacuer ce qu'il appelle désormais « la polémique indésirable », même s'il estime entre-temps que ce serait peut-être possible d'en parler et même que ça donnerait un peu de « vie » au film.

Lors de leur réunion suivante, les experts étatiques se disent toujours « peu favorables » au projet. Selon le procès-verbal, le chef de la Section du cinéma « exposera encore une fois au producteur [...] le sentiment du comité d'experts » et « tâchera de [lui] recommander d'abandonner son idée et de retirer son projet ». Peu après, la Section informe Schmidely par lettre que, comme convenu avec lui au téléphone, le projet sera mis « en suspens ». On lui demande par la même occasion d'indiquer s'il insiste pour que l'on traite plus avant sa demande. C'est là le dernier document contenu dans le dossier relatif à cette requête.

Un documentaire cinéma-vérité soutenu par l'establishment

Le 10 juillet 1963, Walter Marti de l'entreprise Teleproduction, à Zurich, dépose une demande d'aide à la production. Le projet porte le titre « 'Les Apprentis' (titre de travail) » et on relève que l'initiative en revient à « M. Alain Tanner, cinéaste à Genève » (le passage a été marqué à la main dans la marge). Le film doit être co-financé par un Groupement pour la Réalisation d'un Film sur l'Apprentissage (GRFA), qui « assume le patronage du film » et dont font partie des représentants des entreprises Bobst, Ebauches et Paillard ainsi que de la Fédération Horlogère, de l'Union des industriels en métallurgie du canton de Genève et de l'Union Centrale des Associations Patronales Suisses. Une souscription a été lancée par le Groupement et un certain nombre de parts ont déjà été achetées (il est question de plusieurs cantons, d'associations économiques et sociales, d'un syndicat et de quelques entreprises). Trois distributeurs se seraient montrés intéressés par ce film, que l'on estime destiné aux parents ainsi qu'aux écoliers de degré moyen (passage marqué à la main dans la marge). Enfin, on relève les compétences de Tanner, qui « a déjà suffisamment fourni la preuve de ses qualités de cinéaste créateur », du caméraman pressenti (présenté comme expérimenté) et de la maison de production, dont on dit qu'elle est spécialisée depuis dix ans dans la production de films d'intérêt pédagogique.

En annexe à la demande, on trouve, outre un budget détaillé, une copie du *treatment* élaboré par Tanner. Le projet est résumé comme suit: c'est une « série de portraits de jeunes gens et de jeunes filles (...) choisis selon leurs aptitudes, leur représentativité, le lieu de leur travail et de leur domicile, leur âge et leur profession ». Les trois thèmes que le réalisateur entend traiter sont : « 1. l'apprentissage, l'affrontement avec la réalité du travail, l'acquisition d'un brevet de liberté et de responsabilité ; 2. l'occupation du temps libre, l'importance de la formation générale dans une société à l'aube d'une deuxième révolution industrielle, d'une civilisation du loisir ; 3. le rôle des adultes, des parents, de la famille ». Il est dit que le

scénario a été élaboré « avec la participation active des apprentis choisis » et que l'on a suivi « certains désirs des jeunes gens eux-mêmes » : à savoir « notamment celui de respecter la réalité, tout en l'interprétant, de manière à la présenter de façon significative, positive et spectaculaire ».

En parlant du « style du film », Tanner explique qu'il entend appliquer « certaines méthodes employées aujourd'hui dans le cinéma moderne et dans ce qu'il est convenu d'appeler le 'cinéma vérité' », ceci « en veillant toutefois constamment à la qualité technique des images et du montage ». Chacun des 14 portraits esquissés ici est suivi d'une « note ». Ainsi au sujet du portrait de Gérard et Marcel, Lausanne, qui ont quitté la campagne : « Note: Problèmes du passage de la campagne à la ville, adaptation grâce à un encadrement adéquat. Possibilités pour un jeune de la campagne dans des métiers nouveaux ». A propos de « Roger, René et quelques camarades » qui se promènent à Genève et rencontrent des jeunes filles: « Réactions des jeunes devant les moyens de divertissement, les sollicitations de la ville. La ville vue par leurs yeux ». Le portrait n. 12, montrant des apprentis dans un foyer qu'ils ont « construit en grande partie eux-mêmes », a pour note: « Une institution indispensable lorsque les jeunes ne sont pas avec leurs familles. Le sens des responsabilités, individuelles et collectives. La valeur de l'argent ». Le film doit se terminer sur un apprenti qui quitte son travail et « enfourche son scooter, retrouve sa fiancée qui monte sur le siège arrière » avec, en voix *off*, l'apprenti qui évoque son avenir, note: « Impression de marche en avant, de dynamisme, d'assurance ». A la fin du document, il est précisé que les séquences « n'apparaîtront pas dans le film aussi distinctement séparées » mais qu'elles seront « imbriquées les unes dans les autres » d'une façon « qui ne pourra être décidée qu'une fois tout le matériel filmé réuni, afin de donner au film un rythme, une unité, une tension interne constante et son aspect spectaculaire qu'il ne doit pas manquer d'avoir ».

Dans ce dossier d'archives, on trouve également le procès-verbal d'une réunion tenue début mars par le Comité du GRFA afin de préciser certains aspects du projet. Tanner n'est pas présent à cette occasion, mais on y retrouve, outre les représentants des différentes entreprises et associations, un dénommé Oscar Duby, qui n'est autre que le chef de la Section du cinéma. Avec force conseils de la part de l'invité, lui-même un ancien producteur, on y discute de la durée du film (Duby expose les voies possibles et leurs implications : complément de programme de 15-20 minutes, assez facile à placer dans le programme d'une salle, ou « film de 60 minutes », mais dont il pense qu'« il n'a guère de chances dans une salle ordinaire », à moins que le film ne soit « d'une qualité exceptionnelle ») ; la question des distributeurs à trouver (le chef de la Section fournit quelques noms et donne des conseils à propos des « conditions financières de la distribution ») ; enfin, la nécessité d'un scénario (« [p]our entamer la discussion avec le distributeur il est nécessaire de disposer du scénario », explique Duby, qui en donne l'évolution en grandes lignes). Il est décidé que le président du

Groupement contacte Tanner pour lui demander un scénario « en deux versions », selon les deux possibilités esquissées.

Dans une lettre envoyée ultérieurement au chef de la Section du cinéma, l'un des membres du comité se réfère à la réunion de mars qui avait été organisée « pour examiner avec vous les modalités de réalisation du film ». On fait part de la décision prise entre-temps – probablement sur la base des propositions de Tanner – de « produire un film de 50 à 60 minutes, afin d'assurer à ce dernier une audience aussi large que possible ». On demande également au chef de la Section un soutien écrit qui serait « extrêmement utile pour engager d'autres entreprises à donner leur soutien » au projet. Duby fournit cette garantie ; il répète ses réticences envers le format long, tout en assurant que « c'est avec sympathie que nous verrions un thème comme celui-là porté à l'écran ».

On tombe ici enfin sur une « Fiche d'information », un dépliant de 4 pages daté d'octobre 1963. Edité par le GRFA et intitulé « Pourquoi un film sur l'apprentissage? », il contient notamment des photos de Tanner en tournage avec ses apprentis dans les quatre coins de la partie francophone du pays. Le point de départ du projet est récapitulé comme suit : « Au cours de l'automne 1962 des représentants d'associations professionnelles et d'entreprises industrielles se sont intéressés à un projet de film traitant de l'apprentissage, présenté par Monsieur Alain Tanner, cinéaste à Genève ». Par la suite, « [l]es premiers entretiens » ont « fait prendre conscience aux initiateurs de l'intérêt qu'il y avait » à mener ce projet « en vue de revaloriser la notion de l'apprentissage dans le grand public ». Le sujet et les « objectifs » du film sont décrits de la manière suivante : « Le film présente la vie d'une douzaine d'apprentis et d'apprenties [...] ; non seulement leur activité professionnelle mais leurs loisirs, leur vie familiale et affective, leurs soucis et leurs aspirations. [...]. Le problème sera donc traité de façon très large en suggérant toutes les implications sociales et humaines qu'il comporte. Il ne s'agira pas d'un film de propagande ni d'un documentaire technique, mais d'une création qui retiendra l'attention d'un large public par ses qualités artistiques ». Il est dit que c'est après une « enquête très poussée » menée « auprès de spécialistes du cinéma » et « plus particulièrement auprès de Monsieur Duby, chef de la section du cinéma au Département fédéral de l'Intérieur », ainsi que suite à « l'argumentation très serrée du réalisateur et du producteur », qu'on a opté pour une « formule prolongée ». Un « contrat » a été établi « en bonne et due forme » avec le producteur « sur la base d'un exposé et du *treatment* du réalisateur ». Le dépliant ne manque pas de mentionner la demande de subvention en cours à la Confédération.

Le 22 octobre 1963, le comité d'experts de la Commission fédérale du cinéma discute, entre autres, de cette requête. Sur la liste des objets à traiter, le projet est résumé comme suit : « film sur les 'Apprentis' à réaliser par Alain Tanner, qui a pris l'initiative sur cette production »; 1800 m, 35 mm, noir et blanc ; un groupement présidé par le directeur de la maison Paillard a réuni une somme importante, et l'on demande un complément à la

Confédération ; « les promoteurs espèrent qu'un distributeur arrivera à l'exploiter dans les cinémas » et « une très large diffusion par les intéressés eux-mêmes (GRFA) » est prévue en 16 mm. Selon le procès-verbal de la séance, les experts estiment que « [l]e thème est intéressant » et que « sa réalisation mérite d'être appuyée ». On précise aussi qu'« [i]l s'agit d'un essai du représentant du 'nouveau cinéma', M. Tanner » et que « [l]e producteur et l'équipe envisagée sont une garantie non négligeable » ; bref, « [a]vec les fonds déjà assurés, cet appui financier de la Confédération doit permettre de réaliser le projet ». Début novembre, le comité d'experts de Pro Helvetia propose lui aussi, sans autres précisions, d'accorder la somme demandée.

Le 10 décembre 1963, la décision positive du Département fédéral de l'intérieur tombe, signée, comme il se doit, par le Conseiller fédéral (Ministre) qui le dirige. Quelques jours plus tard, le directeur de la maison Paillard tient à « remercier sincèrement » au nom du Groupement le chef de la Section du cinéma pour son « aide généreuse ». Le film recevra par la suite une prime à la qualité de la Confédération, les experts parlant à cette occasion d'un « essai remarquable » et « d'un style nouveau » qui « utilise la méthode du cinéma-vérité de manière originale » et qui est « à prendre au sérieux sociologiquement ». Il sera bientôt considéré par les historiens et exégètes du cinéma suisse comme l'un des films fondateurs du « Nouveau cinéma suisse ».

L'art des alliances

Une œuvre n'arrive jamais seule. Ceci est d'autant plus vrai en cinéma, qui nécessite des moyens considérables et la coopération d'une panoplie invraisemblable d'acteurs³⁰. De fait, en mettant sur pied un projet cinématographique – avec un scénario, un budget, une liste des membres envisagés pour l'équipe –, les cinéastes échafaudent des alliances formant une chaîne de coopération plus ou moins vaste et solide autour de leur projet. Le nombre et le type d'acteurs enrôlés³¹ déterminera la solidité non seulement de l'œuvre, mais aussi du dossier soumis aux experts.

Afin d'accroître leurs chances d'obtenir la manne fédérale, les requérants explicitent la configuration d'acteurs – humains ou non humains – dans laquelle s'inscrit leur œuvre. En effet, la Loi sur le cinéma n'est pas très explicite quant aux critères permettant d'établir la valeur d'un projet. Les éléments contextuels fournis par la requête constituent donc pour les cinéastes autant de « preuves » de la valeur de leur texte ou projet ; pour les experts, ils sont

³⁰ On se souvient qu'au début des *Mondes de l'art*, Becker reproduit l'interminable générique d'un film, en guise d'exemple d'une division du travail très poussée dans un monde de l'art. L'auteur se centre par la suite, paradoxalement peut-être, sur les processus de création plus solitaires tels la littérature, la peinture, les installations artistiques, la photographie ou le dessin.

³¹ Callon M., « Eléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs en baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, vol. 36, 1986, p. 168-208, p. 189.

autant d'éléments permettant d'évaluer si le film envisagé répond à un besoin, s'il a des chances d'être réalisé et vu par le public et, donc, s'il mérite d'être soutenu par l'Etat.

Parmi les alliances mises en avant par les requérants, il y a tout d'abord les promoteurs traditionnels d'un projet cinématographique : réalisateur, producteur, caméraman. Le réalisateur, avec son expérience passée et d'éventuels prix ou succès à son actif, est en quelque sorte l'allié le plus précieux d'un projet. Dans les deux cas qui nous occupent, le poids initial de cet acteur central laisse attendre une issue différente de la procédure. Producteur et réalisateur, Valérien Schmidely est un homme du sérail qui est familier de plusieurs des membres des comités d'experts, eux-mêmes souvent issus de la profession³². Il a tout loisir de se référer à son film précédent, sur Dunant – un projet reconnu d'intérêt général dont il relève le succès, certes dans les seuls circuits parallèles – et au fait qu'il a déjà été aidé par la Confédération³³. Alain Tanner par contre est présenté comme un jeune cinéaste qui a certes déjà fourni quelques preuves de son talent (ce dont une partie des experts au moins doit être au courant), mais qui n'a pour l'instant aucun long-métrage à son actif³⁴. C'est sans doute aussi la raison pour laquelle l'expérience de la maison de production et les qualifications du caméraman pressenti sont appuyées ici ; les trois distributeurs déjà trouvés – des alliés capitaux vu qu'à travers eux, c'est potentiellement tout le public qui est rallié – sont également mis en avant par le requérant, qui est d'ailleurs dans le cas présent le producteur³⁵.

Mais ce sont surtout les réseaux d'alliances que les deux auteurs construisent à l'extérieur du milieu cinématographique qui feront la différence, puisqu'ils auront une force de frappe très inégale auprès des instances étatiques. Schmidely mobilise tout d'abord un vague intérêt pour son projet tant à l'étranger qu'en Suisse, mais sans se référer à des distributeurs précis (FIG. 1). C'est un historien, le Prof. Beck, qui est son principal allié « humain » : il est même le co-auteur du premier projet. Une liaison qui s'avère toutefois stratégiquement maladroite : Beck n'est pas un personnage consensuel, et l'évaluation des experts ainsi que la petite enquête menée par le chef de la Section du cinéma invalideront l'alliance avec ce spécialiste dont les

³² Valérien Schmidely, né en 1909, travaille dès les années 1930 dans le cinéma et dirige, depuis une dizaine d'années, sa propre maison, spécialisée dans les bandes publicitaires et reportages. Dumont H., *Histoire du cinéma suisse : films de fiction, 1896-1965*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1987, notice 149, note 2.

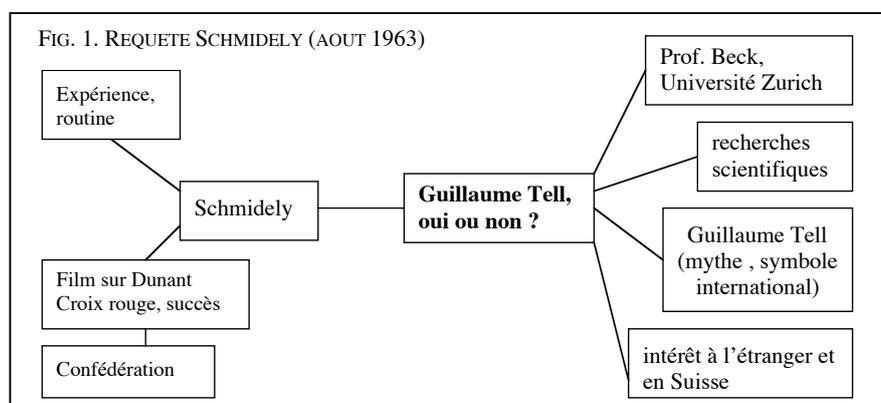
³³ Ce dernier argument perd toutefois une partie de sa force si l'on sait que le soutien en question a été donné *avant* la nouvelle loi et la mise en place toute récente du dispositif étatique d'aide au cinéma, autrement dit sous l'ancien régime d'aide au cinéma qui, très limité, passait par la fondation Pro Helvetia.

³⁴ Alain Tanner est né en 1929 ; il a notamment gagné un prix remarqué pour un court-métrage, *Nice Time*, réalisé en 1957 à Londres avec Claude Goretta. Il a ensuite travaillé pour la BBC, puis à la télévision romande naissante. En 1961, il a tourné une commande pour le pavillon suisse de la Triennale de Milan. Dimitriou Ch., *Alain Tanner*, Paris, Henri Veyrier, 1985, p. 98-99.

³⁵ Le dépôt de la demande par Walter Marti, de la Teleproduction à Zurich, et non pas par le réalisateur, doit en l'occurrence être considéré comme un avantage : les membres du comité d'experts de la Commission fédérale du cinéma sont pour une bonne part issus de l'industrie traditionnelle du cinéma, et le chef de la Section cinéma a lui-même été producteur de films. Le requérant formel relève en même temps à plusieurs reprises que l'initiative du projet revient à Tanner, les annotations des experts sur les documents indiquant que, pour eux également, cet élément est d'importance.

thèses sur Tell irritent apparemment plus d'un. Schmidely a encore un allié, mais plus abstrait et qui s'avérera finalement tout à fait contre-productif : les recherches scientifiques, qui ont prouvé l'inexistence de Tell. Cette caution sera facilement retournée par les experts contre le requérant : vu que la question a été tranchée du point de vue scientifique, à quoi bon en faire un film ?

C'est d'ailleurs aussi cet état de fait qui annulera celui qui aurait dû être l'allié le plus puissant de Schmidely : Guillaume Tell lui-même, figure helvétique mythique ! En choisissant le héros de la nation comme thème, le réalisateur pensait sans doute tenir entre ses mains une valeur sûre, comme dans le cas de Dunant, le fondateur de la Croix Rouge, pour son film précédent. Par le dispositif narratif même du projet, Tell est toutefois réduit à un « mythe », au sens ici moins d'un symbole collectif et puissant que d'une invention sans fondement empirique, mais qui – en tant que symbole précisément – rayonne dans le monde entier. Schmidely tient là un ressort dramaturgique puissant ; mais il perd du même coup celui qui aurait pu le mieux légitimer son projet aux yeux de tous.

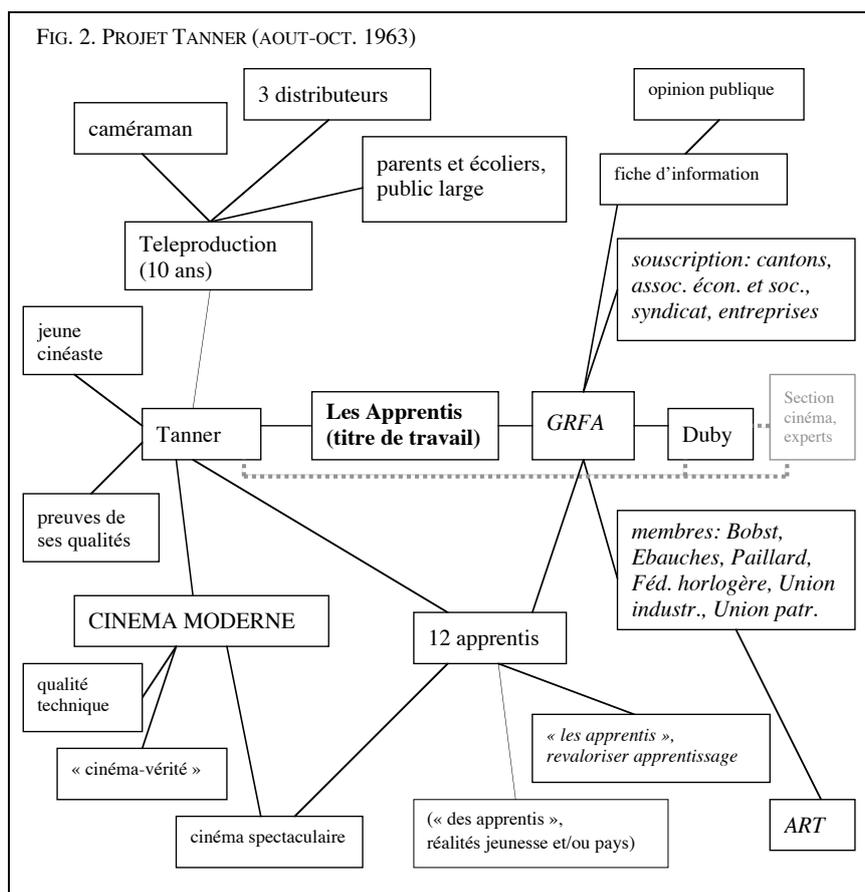


Enfin, le réalisateur-producteur ne peut se prévaloir d'aucun allié pour ce qui est du style qu'il entend appliquer à son œuvre. A aucun moment il ne fait allusion à une école ou à un type de productions, les indications formelles données dans son projet suggérant qu'il affectionne un langage filmique qui, à cette époque déjà, devait apparaître comme désuet ou, du moins, un peu poussiéreux.

Tanner de son côté met sur pied un vaste réseau d'alliances, qui est aussi une chaîne de coopération, de coproduction même (FIG. 2). En proposant tout d'abord son projet à un ensemble d'industriels et d'associations patronales mais aussi syndicales, pour les fédérer dans un groupement dont la seule raison d'être est, comme son nom l'indique, la production de son film. En lançant ensuite via ce groupe une souscription qui va non seulement permettre de lever une partie des fonds nécessaires, mais qui va aussi – c'est au moins aussi important – ancrer son projet encore plus largement dans les forces du pays. Plusieurs cantons,

associations économiques et sociales ainsi que des entreprises sont mentionnés comme ayant acheté une part du futur film, constituant autant de pièces bienvenues du puzzle à construire.

L'allié le plus important dans cette configuration aussi dense que fonctionnelle n'est toutefois autre que Duby lui-même. Sans que l'on sache quel maillon de la chaîne a pris l'initiative (un signe aussi de sa puissance), les promoteurs du projet réussissent le tour de force d'inviter à l'une de leurs séances – et par là d'intégrer à cette vaste structure – le chef de la Section du cinéma en personne. Ancien producteur de films, celui-ci sera flatté de les renseigner sur les possibilités qui s'offrent à une telle entreprise et ira même jusqu'à donner sa caution au projet. Même les apprentis, qui constituent le thème du film mais aussi les principaux protagonistes à l'écran, ont leur place dans ce tableau. A première vue, ils apparaissent comme un allié plutôt timide ; mais à une époque où les autorités commencent à prendre conscience du problème des jeunes dans la société, leur poids en vue de la légitimation de toute l'entreprise ne doit pas être sous-estimé.



Autrement dit, au moment où les experts étatiques ont le dossier sous les yeux, ils ne jugent pas d'un projet, mais de tout un réseau qui est largement ancré dans le tissu économique, social et politique du pays, et dont fait partie l'individu qui détient le poste-clé du dispositif étatique de soutien au cinéma ! Mais l'imbrication du projet avec les instances fédérales est

encore plus poussée. Car le représentant de l'Association suisse des réalisateurs de films – qui vient d'être créée par quelques jeunes cinéastes indépendants – au sein des instances fédérales n'est autre que... Tanner lui-même ! Il existe donc des liens relativement étroits entre celui qui sera considéré comme l'un des pères fondateurs du « Nouveau cinéma suisse », cette « conscience de la nation », et le dispositif étatique d'aide au cinéma, des liens qui ne peuvent en l'occurrence que servir à ce projet.

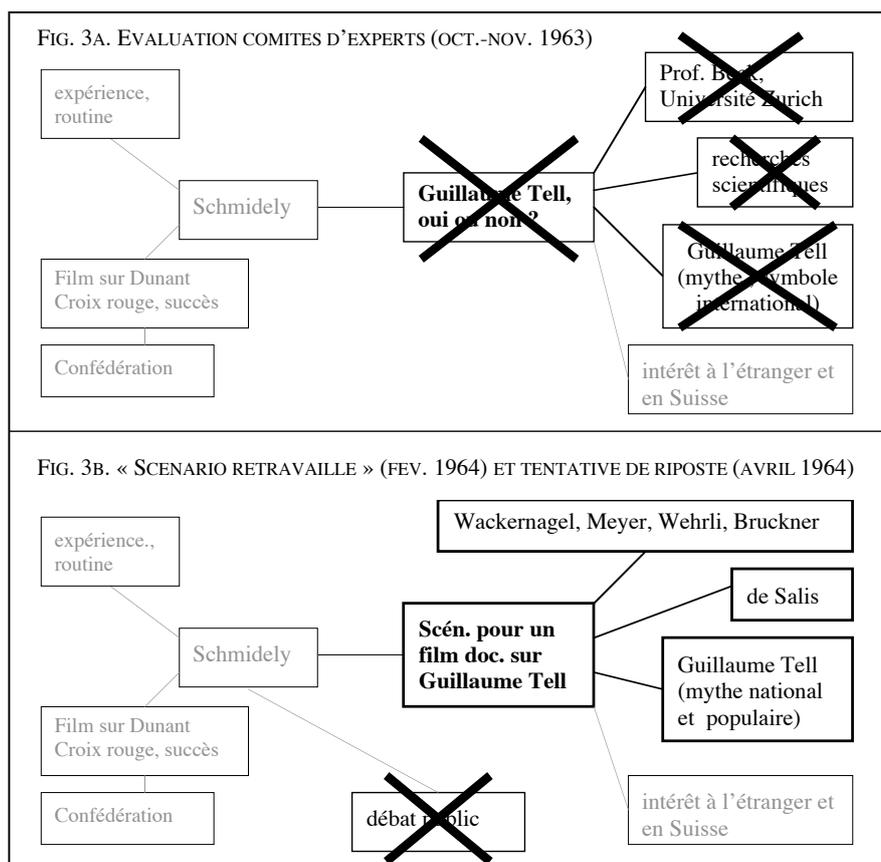
Dans ce jeu d'alliances, les créateurs ne paraissent ni isolés ou inconscients mais bien comme des stratèges – certes plus ou moins habiles – et comme les principaux artisans de leur réseau. Si la chaîne d'acteurs humains et non humains concoctée par Schmidely frappe par sa naïveté et ne résistera pas aux assauts des experts étatiques, Tanner maîtrise à merveille l'art des alliances, construisant un réseau d'une solidité et d'une cohérence – au delà des désaccords internes au moins potentiels – qui le rendront difficilement attaquable. L'artiste a été décrit comme travailleur ou encore comme entrepreneur. Tanner fonde ici avec vigueur une autre figure du créateur : celle de l'artiste-promoteur, dans le double sens de celui qui monte une affaire et qui sait la promouvoir. Le témoignage de Tanner sur la genèse du projet dit d'ailleurs bien la part de naïveté mais aussi de calcul contenus dans sa démarche³⁶.

La frontière des œuvres comme enjeu

Ces alliances multiples ont des influences directes sur les œuvres – si tant est que ces termes aient un sens ici. Car les premières ne se présentent pas sous forme de déterminations obscures voire cachées, qu'il s'agirait de « découvrir ». Elles avancent à visage découvert : directement rattachables aux « déterminations » des différents acteurs impliqués dans l'élaboration et/ou la transformation du projet, elles sont aussi intimement liées à la forme et au contenu de l'œuvre en devenir. C'est que les chaînes de coopération sont aussi des chaînes de médiation qui, en intégrant des acteurs symboliques (visées, objectifs, formes cinématographiques...), font circuler du sens et tirent l'œuvre d'un côté ou de l'autre. Au promoteur du projet il revient la lourde tâche de fixer – contre et avec les autres acteurs qui s'affairent autour de l'œuvre – la frontière entre l'« intérieur » et l'« extérieur » de celle-ci. Surtout, il doit gérer la traduction des éléments « contextuels » dans ce qui sera ensuite le « texte » et qui, coupé de ses conditions précises de production, sera ensuite désigné, précisément, comme l'« œuvre elle-même ».

³⁶ Il suggère aussi au passage, certes une vingtaine d'années plus tard, son ambition moins politique que proprement cinématographique (les « choses ») : « il y avait des projets qui tournaient autour de l'Exposition nationale de Lausanne. Avec Goretta et Henry Brandt, on avait pensé – peut-être naïvement – que ça pourrait être l'occasion rêvée de faire un peu bouger les choses, puisque la nouvelle loi sur le cinéma allait entrer en vigueur. Inspiré du 'Free Cinema' (...), nous avons mis sur pied un projet d'une série de moyens métrages documentaires sur des sujets qui mordaient un peu dans la vie sociale. Moi j'avais un projet sur un groupe d'apprentis en milieu urbain à Genève. On était entré dans les années soixante, les jeunes commençaient à sentir que quelque part le vent allait tourner, il y avait de l'esprit, du punch, de l'humour de classe, tout ce qu'il fallait pour susciter du désir d'images et de filmer ». Dimitriu Ch., *op. cit.*, p. 99.

Dans nos deux exemples, cette opération se fait selon des modalités et des temporalités diamétralement opposées. Valérien Schmidely met les experts étatiques devant le fait accompli : il leur soumet une œuvre fermée, un paquet ficelé, mais qui sera ensuite complètement défilé et refait par les instances selon un plan alternatif. Le dispositif étatique impose au réalisateur toute une série de nouveaux alliés (FIG. 3A et 3B).



Tout d'abord les historiens Wackernagel, Meyer, Wehrli, Bruckner, considérés comme plus fréquentables puisqu'ils défendent une vision plus traditionaliste de Tell. Puis on va même jusqu'à prescrire à Schmidely un nouveau co-auteur, et pas n'importe lequel : le Prof. de Salis, président de Pro Helvetia (dont émane l'un des deux comités d'experts). Cette personnalité reconnue donnera des « indications » qui mèneront de fait à une refonte complète du projet. La plus grande victoire des experts est toutefois celle d'imposer à Schmidely un nouvel allié principal : exit Tell, erreur historique au rayonnement aussi universel que dilué ; entre Tell, mythe bien enraciné dans le peuple de la nation ! Dans un dernier sursaut, Schmidely en appellera à un acteur un peu particulier, l'opinion publique : celle-ci s'avèrera toutefois une alliée aussi vaste que floue et finalement inoffensive aux yeux des instances, qui n'en tiendront tout simplement pas compte.

Le projet de Schmidely ne sortira pas indemne de ces changements d'alliances : de l'exposé de départ intitulé « Guillaume Tell, oui ou non ? » au « scénario retravaillé » confectionné par

le réalisateur suite à la mise au pas des experts, laconiquement intitulé « Scénario pour un film documentaire sur GUILLAUME TELL », le projet est méconnaissable. Il en vient d'ailleurs à ressembler tellement au souhait de modération des instances étatiques qu'il perd tout intérêt même aux yeux de ceux qui avaient demandé les modifications !

A l'inverse, la stratégie d'Alain Tanner consiste à anticiper sur la procédure d'évaluation, et à laisser ouverte la frontière de l'œuvre aussi longtemps que possible et nécessaire. Le jeune cinéaste rallie habilement toute une série d'acteurs dans le financement, mais aussi dans le processus même de création du film. Il part donc d'une œuvre ouverte dans laquelle il emballe petit à petit, en les retraduisant dans des catégories cinématographiques, les desiderata des différents acteurs impliqués : entreprises, associations, syndicats, administrations cantonales, sans oublier les apprentis. La dépliant édité par le Groupement dit bien que ce sont les entretiens avec les initiateurs du projet – dont notamment Tanner – qui ont fait « prendre conscience » aux entreprises et autres associations de « l'intérêt qu'il y avait » à tourner ce film : on se trouve face à un cas d'école d'« intéressement », et on ne pourrait trouver meilleure formule pour renvoyer au concept forgé par Michel Callon³⁷.

Cette synthèse des intérêts a parfois les allures d'un compromis : les objectifs des différents maillons de la chaîne ne coïncident pas forcément. C'est même la force de cet exemple de montrer qu'ils ne doivent pas forcément le faire pour qu'une telle entreprise soit menée à bien. Les multiples acteurs ralliés au projet rattachent le film envisagé à des visées générales différentes et dont on peut parfois craindre qu'elles soient incompatibles.

On observe tout d'abord (FIG. 2) une première grande opposition. D'un côté on a l'« art », revendiqué par les membres du Groupement qui co-produit le film : dans la brochure éditée pour publiciser le projet et favoriser la levée des fonds, il est question d'une « création » qui aura des « qualités artistiques ». Tanner par contre rattache son projet au « cinéma moderne », qui ne se superpose selon toute vraisemblance pas en tous points avec l'art revendiqué par les acteurs économiques³⁸. Puis, à l'intérieur même de cette revendication cinématographique, on observe dans l'argumentaire de Tanner une double ambivalence intéressante. Alors que le réalisateur se réfère à la catégorie du « cinéma-vérité » (tout à fait porteuse et déjà devenue conventionnelle à cette époque), il tient à relever que son documentaire ne dérogera pas aux standards de « qualité technique » que l'on doit pouvoir attendre d'un film. Par là, il compte sans doute rassurer les membres du principal organe d'évaluation, le comité d'experts de la Commission fédérale du cinéma, qui, issus en général de la profession, sont très sourcilleux quant à la maîtrise du métier. Enfin, au sein même de l'allié « cinéma », on trouve encore un

³⁷ Callon M., *op. cit.*, p. 185-189.

³⁸ Élément important, on aura noté au passage que les experts étatiques rattachent le projet à ce qu'ils appellent sobriement le « 'nouveau cinéma' ». En effet, à ce stade, le « Nouveau cinéma suisse » (dont la formule ci-dessus constitue un des embryons) n'est pas encore l'allié puissant qu'il sera par la suite – ni pour le cinéaste, ni pour les experts d'ailleurs.

autre acteur symbolique mobilisé par Tanner : le « cinéma spectaculaire ». La compatibilité de ce dernier avec le « cinéma-vérité » semble moins que jamais donnée d'avance ! Cette référence vise sans doute à rassurer les experts, voire aussi les entreprises co-productrices, pour ce qui est de l'attrait que le film devrait avoir auprès du large public.

Dans cette cacophonie qu'il s'agit de transformer en concert, même les apprentis ont voix au chapitre ; mais leur rôle s'avère très ambigu. Les acteurs économiques y voient surtout un moyen de « revaloriser la notion de l'apprentissage ». Pour Tanner, ces douze apprentis renvoient à la jeunesse suisse, voire par extension aux réalités helvétiques à montrer, pour lui qui ambitionne de tourner, selon un mot devenu fameux, des films « par des Suisses pour des Suisses sur la Suisse » : car pour les jeunes cinéastes regroupés autour de Tanner, le cinéma suisse doit être avant tout le reflet de leur pays. Détail piquant à cet égard : ce sont ceux-là mêmes que le jeune documentariste avait désignés comme les porte-parole de la réalité qui, intégrés au processus d'écriture du film, demandent à ce que l'œuvre ait une dimension de spectacle !

Dans le *treatment* de Tanner, ces tensions se matérialisent dans une certaine hésitation, voire un tiraillement perceptible dans la description des séquences prévues. Celle-ci semble parfois devoir faire le lien entre des points de vue – les alliances symboliques – en partie difficilement conciliables : notamment entre le regard des jeunes d'une part (par exemple dans la séquence prévoyant de montrer la ville moderne « vue par leurs yeux ») et celui des autorités patronales de l'autre (quand le foyer des apprentis est présenté comme « indispensable » puisqu'on y apprend « [l]e sens des responsabilités, individuelles et collectives » et notamment « la valeur de l'argent »). Dans le même sens, la fin très optimiste prévue pour le film peut surprendre. Cette phrase, trouvée dans le *treatment* de Tanner et attribuée à l'un des jeunes apprentis, résume bien la quadrature du cercle qui est demandée au cinéaste dans le cadre de ce projet – et à laquelle seront, d'une certaine manière, confrontés tous les représentants du « Nouveau cinéma suisse » : il y est dit le film devra « respecter la réalité, tout en l'interprétant, de manière à la présenter de façon significative, positive et spectaculaire »³⁹ !

Mais l'œuvre est tournée, grâce aussi à l'aide étatique, puis distribuée en salles – ce qui est l'essentiel pour Tanner à ce stade de sa carrière ; pour ainsi dire sans surprise, elle se verra primée par ces mêmes instances qui avaient contribué à son financement, voire en partie à son

³⁹ Tanner évoque lui-même – à nouveau *ex post*, et sur le mode de l'excuse cette fois – le conflit d'intérêts dans lequel il s'est retrouvé ; il décrit par la même occasion la quasi « matérialité » et le côté contraignant du réseau d'alliances qu'il a échafaudé : « commissions à perte de vue, experts et compagnie, officiels de tous les cantons, etc. L'argent est arrivé mais je me suis retrouvé avec une dizaine d'apprentis sur les bras, dans tous les métiers et tous les coins de Suisse romande pour faire plaisir à tout le monde. Il a fallu tout reprendre à zéro, faire un long métrage (c'était le premier, je croyais que c'était déjà ça de gagné) qui était forcément un peu hybride. J'ai pas été très heureux à l'intérieur de tout cela et j'ai même pensé tout laisser tomber. Mais on y avait passé déjà tellement de temps et on était fauchés, alors... » ; Dimitriu Ch., *op. cit.*, p. 99-100.

élaboration. En construisant cette chaîne de coopération longue et complexe au service de son projet et en tentant d'élaborer une œuvre qui soit à la fois le résultat et le dépassement de toutes ces déterminations, on pourrait presque dire que le jeune cinéaste a fait œuvre de sociologue – ou, du moins, de fin stratège⁴⁰.

Le changement d'échelle est un changement de taille

En modifiant l'échelle des données étudiées, ce n'est pas que la grandeur des phénomènes analysés qui change, mais leur texture même, la nature de ce qu'on observe. A ce niveau, les catégories classiques de la sociologie de l'art – œuvre, société, mode de production, déterminations – semblent à première vue absentes. A y regarder de plus près, elles sont bel et bien là, mais bricolées, en devenir, négociées par les acteurs sous nos yeux. On retrouve en quelque sorte le programme qu'Antoine Hennion avait esquissé pour la musique : « Partant des catégories des acteurs, non pas aller vers plus fermé qu'elles, plus compact, vers la définition d'objets toujours plus lourds, moins faciles à contourner, en face de sujets de mieux en mieux connus et repérés. Mais à l'inverse remonter vers l'amont, quand les problèmes étaient confus et confondus, les pistes incertaines, les distinctions floues et mouvantes entre le social, le musical, le psychologique, le politique, l'affectif »⁴¹. Notre démarche s'inscrit également dans le prolongement de « l'approche génétique » envisagée par Becker en 1999 à Grenoble, que l'auteur décrivait comme « une approche analytique qui pénètre au cœur de ce qu'est une œuvre d'art » et qui « se concentre sur la manière dont une œuvre est créée », notamment « sur le processus par lequel elle prend forme, sur une compréhension étape par étape de la manière dont l'œuvre est parvenue à la forme sous laquelle elle apparaît »⁴².

En définitive, l'œuvre et son rapport à l'environnement apparaissent moins comme les points de départ fiables d'une problématique que comme étant eux-mêmes problématiques. Parmi toutes les catégories de pensée et d'action dont il s'agit plus de retracer la fabrication que de les prendre pour des outils, l'œuvre serait la plus improbable parce que la plus évidente. Comme l'a dit récemment Hennion, « [p]arler d'analyse sociologique des œuvres, c'est déjà trop installer un type de rapport : les œuvres sont là, comme un donné », ce qui équivaut de fait à une « mobilisation spontanée d'un cadre théorique non perçu en tant que tel, considéré

⁴⁰ Ceci même si l'œuvre qui est issue de ce vaste réseau d'alliances constitue aussi un compromis dans lequel plus personne ne prétend se reconnaître. On a vu que Tanner exprimait un certain malaise envers le montage autour du film. Il rapporte d'autre part que les acteurs économiques « se sont désolidarisés du film en publiant même un avis dans ce sens dans la presse lorsque le film est sorti en salle, ce qui prouvait bien qu'il y avait plein de choses dans le film qui ne leur appartenaient plus » (Dimitriu Ch., *op. cit.*, p. 100). Mais à qui appartient donc l'œuvre ? On a envie de répondre : au réseau !

⁴¹ Hennion A., « D'une ethnographie de l'enseignement musical à une sociologie de la médiation », *Recherches sociologiques*, vol. XIX, n. 2/3, 1988, p. 273-293, citation p. 282. Peu après, Hennion et Latour ont proposé de « redescendre des oppositions entre grands principes aux opérations ordinaires des acteurs ». Hennion A., Latour B., *op. cit.*, p. 17.

⁴² Becker H. S., *op. cit.*, 2001, p. 455-456.

comme allant de soi »⁴³. Les deux études de cas ci-dessus ont montré que l'œuvre ne doit être ni construite ni déconstruite par l'analyste : d'une certaine manière, les acteurs s'en chargent, et il a tout loisir de les suivre dans leurs actions.

Le cinéma d'auteur à la conquête de l'Etat

Les deux exemples étudiés ici sont représentatifs de ce qui se passe plus généralement dans le cinéma suisse durant les années 1960 et notamment de la redéfinition des relations des cinéastes indépendants à l'Etat helvétique dans ces années. La Loi sur le cinéma est le résultat d'une négociation menée pendant plus d'une décennie par les instances fédérales avec les représentants traditionnels de la branche : producteurs, distributeurs et propriétaires de salles. Le dispositif confédéral d'aide au cinéma inauguré en 1963 l'est donc par et pour les anciens producteurs et leur cinéma de studio, à un moment où personne en Suisse ne parle ni de nouveaux cinéastes, ni d'un nouveau cinéma suisse.

Ce n'est qu'en 1964, une année après l'entrée en vigueur de la Loi sur le cinéma – et en partie comme conséquence de celle-ci ! – qu'une poignée de jeunes cinéastes indépendants, sentant leur chance venir, fondent l'Association suisse des réalisateurs de films (ASRF), afin de mieux défendre leurs intérêts. Le rôle d'Alain Tanner au sein de la Commission fédérale du cinéma, où il représente l'ASRF, n'est d'ailleurs autre que de tenter de modifier par tous les moyens la loi et la pratique des instances dans le sens voulu par les jeunes réalisateurs.

C'est par leurs œuvres cinématographiques bien sûr, mais aussi au travers des multiples débats et négociations menés et des alliances tissées autour de ces dernières, que les cinéastes indépendants parviendront à intéresser le dispositif confédéral à leurs films et à les imposer comme les porte-parole du cinéma suisse, qui méritent en toute logique d'être soutenus pour cette raison par la Confédération. Ceci au détriment des maisons de production établies : avec leurs films un peu vieillots (ou leurs co-productions internationales coûteuses, et davantage cosmopolites que proprement helvétiques), elles perdront progressivement la confiance des pouvoirs publics.

Efficace, le montage de Tanner autour de son documentaire sur les apprentis est aussi complexe et finalement assez lourd. A terme, une partie des nouveaux cinéastes réussira à remplacer ces alliances multiples et éphémères formées autour de projets singuliers par une alliance plus durable avec l'Etat. Contre un cinéma de producteurs en crise et incapable de se renouveler, ils parviendront à s'imposer et à imposer leur cinéma d'auteur helvétique – qui commence à être primé dans les grands festivals à l'étranger – comme « point de passage obligé »⁴⁴ pour les instances fédérales, soucieuses de soutenir une production véritablement nationale, et qui ne se montrent pas indifférentes au rayonnement international que ces films

⁴³ Hennion A., « Editorial », *Sociologie de l'art*, n. 11, 1998, p. 12.

⁴⁴ Callon M., *op. cit.*, p. 183.

certes un peu critiques, mais surtout jeunes et modernes – et relativement peu coûteux – apportent à la Suisse. Avec ses œuvres souvent considérées comme non conventionnelles, le « Nouveau cinéma suisse » sera la nouvelle « convention », au sens de Becker, d'un monde de l'art inédit que les cinéastes auront, tant bien que mal, co-construit avec l'Etat, et dont celui-ci constituera un maillon central.

Dans nos deux exemples, Schmidely représentait les producteurs traditionnels, tandis que Tanner parlait pour les nouveaux cinéastes : *Les Apprentis*, considéré encore aujourd'hui comme une des œuvres fondatrices du « Nouveau cinéma suisse » pour son style et son sujet réaliste, l'est assurément aussi pour ce qui est de la chaîne de coopération qu'il inaugure avec les instances étatiques. Le conflit entre « art » et « cinéma-vérité » qui a marqué en filigrane la production de ce film n'est d'ailleurs pas anodin : le contrat tacite qui liera les cinéastes à l'Etat dès la fin des années 1960 impliquera aussi qu'ils laissent en partie tomber leurs idéaux d'un cinéma reflet de la réalité pour se diriger davantage vers l'art cinématographique et, donc, vers la fiction.

Le double tâche des acteurs et le rôle du sociologue

Les œuvres d'art font bel et bien partie des chaînes de coopération et de médiation qui se forment autour d'elles ; d'une certaine manière, elles en sont même l'expression. Reliées à des alliés de nature et de taille multiples, elles se trouvent au centre des préoccupations d'acteurs aux visées parfois contradictoires. Cette position n'est pas sans conséquences sur leur contenu – si une telle distinction a un sens. Car, on l'a vu, dans les débats et interactions qui marquent la procédure confédérale d'évaluation des projets de films, c'est bien le statut même de l'œuvre qui est en jeu. Ses contours et ses limites d'avec la société environnante et la retraduction des « déterminations » contextuelles dans le texte font l'objet d'après négociations entre les différents acteurs qui, pour des raisons parfois diamétralement opposées, s'« intéressent » à un projet.

C'est précisément par son inscription dans un réseau d'alliances et de références complexes que l'œuvre peut être élaborée puis considérée comme « œuvre elle-même ». Il n'y a donc pas de séparation ontologique entre l'« œuvre » et la « société », mais bien une construction par les acteurs de cette séparation, laborieuse, parfois victorieuse, jamais définitive. Autrement dit, le « grand partage » (pour reprendre un mot de Bruno Latour) entre l'œuvre et la société doit être remplacé par les multiples « petits partages » qu'opèrent sans cesse les acteurs pour la construire pas à pas et l'imposer comme un donné.

Ceci signifierait que la « double tâche » proposée par Jean-Claude Passeron à la sociologie de l'art doit prendre une forme un peu différente. A la fin de son intervention, il insistait sur la nécessité pour cette « sociologie des valeurs » particulière qu'est la sociologie de l'art de décrire ce qu'il appelait « deux processus distincts ». D'une part, il s'agit d'analyser « la production d'une valeur plus ou moins élevée accordée à un objet ou à un symbole » ; mais

d'autre part, il faut aussi rendre justice à la spécificité de l'art et décrire « la production de valeurs singulières de type différent, socialement interprétées comme distinctes ou incommensurables et traitées différemment dans les comportements qui s'y réfèrent », cette deuxième tâche étant « à la fois sociologique et sémiologique »⁴⁵. Les exemples étudiés ici suggèrent que si cette double tâche existe, elle se pose avant tout aux acteurs eux-mêmes. Au sociologue, il revient le privilège – car c'en est un – de décrire les opérations ordinaires par lesquelles les acteurs s'efforcent de produire des œuvres et des significations extraordinaires.

⁴⁵ Passeron J.-Cl., *op. cit.*, p. 454 et 458-459.