Das Wissen der Hände

Die Filme der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 1960–1990

Pierrine Saini
Thomas Schärer

Gestes d'artisans

Les films de la Société suisse des traditions populaires 1960–1990

WAXMANN / SGV

culture
[kylty:r]
Schweizer Beiträge
zur Kulturwissenschaft
Band 8

Im Auftrag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde
herausgegeben von Walter Leimgruber und Sabine Eggmann

Pierrine Saini, Thomas Schärer

Das Wissen der Hände
Die Filme der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde
1960–1990

Gestes d'artisans
Les films de la Société suisse des traditions populaires
1960–1990

SGV
Schweizerische Gesellschaft
für Volkskunde / Basel

Waxmann
Münster / New York

Die vorliegende Arbeit von Pierrine Saini und Thomas Schärer wurde im Januar 2015 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel als Dissertation angenommen.

Recherchen und die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Verlag und Autoren danken zudem folgenden Institutionen:
Freiwillige Akademische Gesellschaft, Basel (Unterstützung der Fertigstellung des Manuskriptes, deutscher Teil)
Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel (Bild- und Filmrechte)
Digital Humanties Lab, Basel (Online-Filmhosting)
Max-Geldner-Fonds, Basel (Druckkostenzuschuss)

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Print-ISBN 978-3-8309-3929-0
E-Book-ISBN 978-3-8309-8929-5
doi: https://doi.org/10.31244/book.3929

CC BY-NC-SA 4.0

© Waxmann Verlag GmbH, 2019
www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Anne Breitenbach nach dem Reihelayout von Esther Rieser
Umschlagbild: Walter Wachter den Radmacher Gottlieb Hilti in Schaan (FL) filmend 1979. © Walter Wachter
Korrektorat, Lektorat: Marielle Larré, Ulrike Frank, Tobias Hoffmann
Satz: Roger Stoddart, Münster

« Un film tourné dans l'Athènes du Ve siècle modifierait de fond en comble la vision que nous en donnent les historiens. »

Claude Lévi-Strauss[1]

1 Claude Lévi-Strauss ; Eribon, Didier, De près et de loin. Entretiens avec Claude Lévi-Strauss. Paris 1988, p. 169.

Inhalt

Einleitung / Introduction 17

Erkenntnisinteressen 19
Die historische Dimension des Gegenwärtigen 20
Voraussetzungen und Beschränkungen 21
Form, Wissen und Haltung 22
Zeitliche und thematische Eingrenzung und Aufteilung der Arbeit 23
Aufbau 23
Dank 24

Erster Teil / Première partie :
Kontexte. Die Filmproduktion der SGV zwischen Wissenschaft und Kino /
Contexte. La production filmique de la SSTP, entre science et cinéma 25

1. Science et cinéma : contexte historique des disciplines /
Fachhistorischer Kontext **26**

1.1 Film ethnographique : entre source, archive et présentation publique 26

Sur l'usage de l'image en ethnologie et l'interdisciplinarité 27
Terminologie 29
Démarcation du champ et critères de scientificité 31
Film de recherche non autonome versus documentaire public autonome 33
Archives 35
Prégnance du mythe de l'objectivité de la caméra : films positivistes « appliqués » 36
Représentation et réflexivité 37
Peur et fascination de l'image 38
Perspectives. L'image comme source de connaissance 39

1.2 Ethnologie régionale, ethnographie et culture matérielle 42

Terminologie 43
Les origines : collecter et sauvegarder les vestiges de la culture matérielle populaire 44
Mise en valeur de la culture matérielle et nouvelle catégorie de l'art populaire 48
« Umbruch » dans la discipline 50
Retour sur quelques concepts centraux pour penser les films de la SSTP 55

1.3 Artisanat, gestes techniques et image 61

Recherches sur l'artisanat 61
Définitions 61
Contributions de Paul Hugger 64
Contributions de Bernard Crettaz et du Musée d'ethnographie de Genève 67
Présentation de quelques concepts et théories utiles pour penser le fait technique 68
Image, gestes techniques et culture matérielle 71

2. Geschichte(n) und Film: Filmhistorische Kontextualisierung /
Histoire(s) et cinéma : contexte historique des films 77

2.1 Vorgeschichte: Gründung der Abteilung Film der SGV 77

Lebendiges Archiv und Lehrmittel 77
Eduard Hoffmann-Krayer und die „Volkskunde-Ausstellung" 78
Die Gründung der Abteilung Film der SGV und die geistige Landesverteidigung 81
Technik, Geld, Probefilme und die Geburt eines Paradigmas 83
Auf der Suche nach Produktionsstrukturen 84
Sammeln und Bewahren 86

2.2 Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen bis 1960 88
Expeditionen im Namen der Wissenschaft 89
René Gardi: Zwischen persönlichem Arkadien und wissenschaftlichem Anspruch 94
Ethnografisches Interesse und Formwillen: Henry Brandt 97
Exkurs: Schaulust, Exotismus und Kommerzialisierung 100
„Reisen ins Landesinnere“ 103
Kulturfilme: Feste, Bräuche und Handwerke 104
Lehrfilme im Parallelverleih 105
Die Schweizer Filmwochenschau 106
Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde 107
„Die eigenen Angelegenheiten“: Henry Brandts Blick auf das Lokale 109

2.3 Le cinéma documentaire et ethnographique international : relations et influences sur le cinéma suisse 110
Des innovations technologiques importantes 111
Une révolution à plusieurs visages 121
Des Suisses à l’étranger et des étrangers en Suisse 124

Zweiter Teil / Deuxième partie : Der Paradigmenwechsel in der Filmproduktion der SGV anhand exemplarischer Filmanalysen / Changements de paradigmes dans la production filmique de la SSTP. Analyse de films 137

3. Methodische Vorbemerkungen / Remarques méthodologiques préliminaires 138
Erinnerungen, Artefakte und Archiv 139
Das soziale Feld 140
Form und Gehalt 142
Zum Aufbau der Analysen 142

4. Collecte et sauvegarde, rigueur et ouverture : l’ère Paul Hugger (1961–1979) / Sammeln und Bewahren, Systematik und Offenheit: Die Ära Paul Hugger (1961–1979) 146
Ethnologie d’urgence et projet d’une encyclopédie des vieux métiers 148
Évolution du projet : ouverture et libération 151
Suivre son chemin envers et contre tout (tous). Un projet anachronique ou à la mode ? 152
Un travail presque bénévole. Enseignant et chercheur avant tout 153
Un homme de contact et d’intuition 156
Photographie, cinéma et sensibilité esthétique 157

4.1 Die Sammlung *Sterbendes/Altes Handwerk*: Ethnologie der Dringlichkeit und Notfilmungen / La collection *Vieux métiers (Sterbendes/ Altes Handwerk*). Ethnologie d’urgence et Notfilmungen. 161

4.1.1 Notfilmung und „Not“ beim Filmen: *Beim Holzschuhmacher* (Heinrich H. Heer, 1962) 161
Recherchen 165
Dreharbeiten 166
Filmstruktur 167
Mise en scène 167
Mise en scène: Lichtführung 171
Mise en scène: Cadrage 171
Montage 172
Montage: Einstellungsdauer 175

Ton/Information 178
Gesamtbetrachtung 179
Rezeption 180
Nach dem Film 181

4.1.2 Die SGV und das Fernsehen: *Ein Messer wird geschmiedet* (Valery Blickenstorfer, 1965) 183

Recherchen 187
Dreharbeiten 189
Filmstruktur 190
Mise en scène 192
Mise en scène: Lichtführung 193
Mise en scène: Cadrage 193
Montage 194
Montage: Einstellungsdauer 195
Ton/Information 196
Gesamtbetrachtung 199
Rezeption 200
Nach dem Film 200
Das Schweizer Fernsehen und volkskundliche Filme 203

4.1.3 Walter Wachter, der ambitionierte Fotograf, und sein Assistent Yves Yersin: *Von Hufeisen und Hufbeschlag* (Walter Wachter / Yves Yersin, 1966) 205

Recherchen 207
Dreharbeiten 208
Filmstruktur 209
Mise en scène: räumliches und und zeitliches Arrangement vor der Kamera 211
Mise en scène: Lichtführung 212
Mise en scène: Cadrage 213
Montage 213
Montage: Einstellungsdauer 214
Ton/Information 215
Gesamtbetrachtung 216
Nach dem Film 217
Gesamtbeurteilung der Filme im Rheintal 219

4.2 Auf dem Weg zur filmischen Autorenschaft / Vers un cinéma d'auteur 220

4.2.1 Le premier film d'Yves Yersin : *Les cloches de vaches* (Yves Yersin, 1966) 220

Recherches 223
Tournage 225
Structure du film 227
Mise en scène 230
Mise en scène : lumière 231
Mise en scène : cadrage et mouvements de caméra 233
Montage 234
Montage : durée des plans 237
Son et informations contenues dans le fascicule 237
Évaluation générale 239
Diffusion et réception 240
Après-film 241

4.2.2 La magie d'un lieu : *La Tannerie de La Sarraz* (Yves Yersin, 1967) 244

Recherches 246
Tournage 247
Structure du film 250
Mise en scène 255
Mise en scène : lumière 256
Mise en scène : cadrage et mouvements de caméra 257
Montage 260

Montage : durée des plans 262
Son et informations contenues dans le fascicule 263
Évaluation générale 263
Diffusion et réception 265
Après-film 267

4.2.3 Des dimensions nouvelles : langage, narration et son : *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (Claude Champion, 1971) 269

Recherches 273
Tournage 277
Structure du film 281
Mise en scène 286
Mise en scène : lumière 287
Mise en scène : cadrage et mouvements de caméra 287
Montage et narration 288
Montage : durée des plans 289
Son 291
Évaluation générale 292
Diffusion et réception 297
Après-film 303

4.2.4 Die Ausweitung eines Auftrags: Yves Yersins *Heimposamenterei* (1972/73) und *Die letzten Heimposamenter* (Yves Yersin und Eduard Winiger, 1973) 306

Heimposamenterei, 1973; Die letzten Heimposamenter, 1973 307
Recherchen 309
Dreharbeiten 313
Filmstruktur 321
Mise en scène 325
Mise en scène: Lichtführung 329
Cadrage (Kamerabewegungen) 329
Montage 330
Montage: Einstellungsdauer 334
Ton/Information 335
Vergleich der Versionen 336
Gesamtbetrachtung 337
Rezeption 339
Nach dem Film 348

4.2.5 Nouvel intérêt pour le monde industriel et observation participante : *Les Mineurs de la Presta* (Groupe de Tannen, 1974) 350

Naissance du projet et recherches 353
Tournage : liberté des réalisateurs 357
Tournage : une observation participante et une relation longue avec les mineurs 358
Situation de la mine en 1973 360
Structure du film 362
Mise en scène 367
Mise en scène : lumière 370
Mise en scène : cadrage et mouvements de caméra 371
Montage 372
Montage : durée des plans 373
Son et informations contenues dans le fascicule 374
Évaluation générale 377
Diffusion et réception 379
Après-film 385

5. L'intermède André Jeanneret (1979–1980) / Das Zwischenspiel André Jeanneret (1979–1980) 390

6. Umbrüche: Die Ära Hans-Ulrich Schlumpf (1980–2015) / Umbrüche: l'ère Hans-Ulrich Schlumpf (1980–2015) 391

6.1 Technisiertes Handwerk im Zeitalter der Automatisation 396

6.1.1 Auslöser einer grundsätzlichen Debatte: *Guber – Arbeit im Stein* (Hans-Ulrich Schlumpf, 1979) und das Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) 400

Recherchen 400
Dreharbeiten 402
Filmstruktur 403
Mise en scène 406
Mise en scène: Lichtgestaltung 408
Mise en scène: Cadrage 408
Montage 410
Montage: Einstellungsdauer 411
Ton/Information 412
Gesamtbetrachtung 415
Rezeption 417
Nach dem Film 1: Der Steinbruch Guber 419
Nach dem Film 2: Guber – Arbeit im Stein und das Institut für den Wissenschaftlichen Film 420

6.1.2 Mehr Wandel als Kontinuität: *Umbruch* (Hans-Ulrich Schlumpf, 1987) 434

Recherchen 434
Dreharbeit 435
Filmstruktur 436
Mise en scène 440
Mise en scène: Lichtführung 441
Mise en scène: Cadrage 442
Montage 443
Montage: Einstellungsdauer 445
Ton/Informationsvermittlung 445
Gesamtbetrachtung 448
Rezeption 451
Nach dem Film 454

7. Ausblick: Die Abteilung Film der SGV nach 1990 / Perspectives actuelles : la Section film de la SSTP après 1990 455

8. Typologie des films et profils des cinéastes / Typologie der Filme und Cineasten 462

Documentations filmiques non autonomes versus œuvres autonomes 462
Notfilmung 464
Reportage télévisuel populaire et *Notfilmung* 465
Des *Notfilmungen* aux films d'auteur 466
Profils des cinéastes 467

Dritter Teil / Troisième partie:
Analyse der Filme
Analyse générale du corpus de films 473

9. Formale Analyse / Analyse formelle 474

9.1 Repräsentation und Inszenierung 474

Die Repräsentation durch die Filmschaffenden 477
Subjekt, Objekt, Bedeutung und Zeichen 478
Dokumentarische Praxis und Krise der Repräsentation 480
Inszenierung und Komplexität: Abläufe, Handwerk und Brauchtum 483
Inszenierung in SGV-Filmen 485
Eingriffe in die Zeitlichkeit I: Unterbrechung und Wiederholung von Arbeitsgängen und Handgriffen 487
Eingriffe in die Zeitlichkeit II: Rhythmus der Arbeit 489
Räumliche Eingriffe (Verschiebung von Arbeitsabläufen wegen fehlendem Platz für die Kamera oder sehr ungünstigen Lichtverhältnissen) 490
Befragung von Protagonisten (Interviews) 490
Eingriffe in die vorfilmische Realität I: Demonstration von Arbeitsschritten, die bei den Aufnahmen nicht mehr geläufig waren 494
Eingriffe in die vorfilmische Realität II: Wiederaufleben lassen von Tätigkeiten und Vorgängen, die integral eingestellt waren 495
Nachinszenierung von historischen Begebenheiten 499
Eingriffe in der Postproduktion: Musik, Kommentar, Zwischentitel, Zeitraffer 501
Inszenierung und Transparenz 501

9.2 Espace, temps et montage 504

Défis des films de la SSTP 505
Temps réel et temps du film 507
Espace réel et espace filmique 509
Champ et hors-champ 510
Lois du soulignement et de l'encombrement 512
Chronologie, continuité et illusion 513
Rythme, répétition et durée 517
Points de vue et espace 520
Ellipses spatiales et temporelles 521
D'une unité à une multiplicité spatio-temporelle 522

9.3 Narration und Dramaturgie 523

Narration und Dokumentarfilm 524
Deskription und Narration 526
Erzählerische Muster im nichtfiktionalen Film 527
Lineare Bilderzählungen 529
Narration und Imagination 529
Parallele und antagonistische Narration, Zäsuren 530
Narration und Evokation 531
Schweizer Dokumentarfilmstil: epische Narration 531
Drei filmische Repräsentationen einer Manufaktur 533
1. Lineare Bild- und Spracherzählung: Schweizer Filmwochenschau 533
2. Zwei parallele Erzählstränge in einer Bilderzählung: Kammacherei im Mümliswil (SGV) 535
3. Multiperspektivische Sprach- und Bilderzählung: Fernsehreportage 537
Narration, Sinnhaftigkeit und Verständlichkeit 539
Dysfunktionale Narration 539

9.4 Relation texte–image–son 542
Livrets : un texte informatif ou subjectif 543
Livrets : abondance des images 550
Intertitres : un texte précisant les images, mais parfois tautologique et intrusif 553
Des films muets non autonomes ? 558
Son : commentaire extradiégétique ou diégétique, texte dénotatif ou connotatif 559
Dialectique texte-image : perspectives 564

10. Thematische Analyse / Analyse thématique 566

10.1 Choix thématiques 566
Classification des sujets 567
Géographie des films 571
Politique d'achat 573
Une dure émancipation des thèmes traditionnels de l'ethnologie 575
Idéologie et mythologie. L'artisan comme emblème 576
La légende dorée de l'artisanat 579
Une fascination pour « ce que sait la main » 583
Séduction et idéalisation de l'artisanat 584
Alain Cavalier : une vision opposée sur l'artisanat 586
Projets non réalisés et refus 587
Une évolution des thématiques des films ou comment nuancer notre démonstration 590
Patrimoine culturel immatériel et patrimonialisation des savoir-faire artisanaux 591

10.2 Kontinuität und Wandel 596
Die Verweigerung der Gleichzeitigkeit 597
Perspektivenwechsel: Wandel und historisches Bewusstsein 601
Von der Kontinuität zum Wandel 606
Projektionsfläche Kontinuität 607
Zwei zeitliche Versionen einer Handwerksrepräsentation 608

10.3 Relation filmeurs–filmés 611
Institution du rapport : un contrat moral 614
Institution du rapport : stratégies de mise en confiance et consentement informé 615
Situations de tournage : intervention versus captation 620
Situations de tournage : une rencontre de deux artisanats 622
Situations de tournage : auto-mise en scène et profilmie 624
Personnage et acteur 626
Relation après le tournage : montage 629
Relation après le tournage : rétribution financière et échanges 630
Une relation biaisée ou toutes les limites du rapport 633
L'Homme au centre du film et transparence de la situation de tournage 635
De la séparation à la collaboration et la réflexivité 636
Performativité et fiction 640

10.4 Diffusion et réception 643
Des films « non commerciaux », pour quel public ? 644
Prêt des films 646
Films suisses et films documentaires : prédominance des circuits de diffusion parallèles et associatifs 647
Un public de musées et de sociétés 650
Des films comme supports pour l'enseignement 653
Un cinéma local et itinérant 654
Vers une visibilité grandissante : projections dans les manifestations cinématographiques, les cinémas et diffusions à la télévision 656
Circonstances et facteurs d'une diffusion plus large 659
Réception des films : critères d'évaluation et de sélection 662
Contextes de réception : dépendance versus autonomie du film 667
Diffusion aujourd'hui 669

10.5 La Section film comme moment de formation au cinéma 670
Le règne de l'apprentissage autodidacte 670
Des années d'apprentissage entre liberté et contrainte 674
Un moment décisif de formation au cinéma 676
Influence des films sur la carrière des cinéastes mandatés 679
Le cas Yersin 680

Vierter Teil / Quatrième partie:
Synthesen und Wertungen
Synthèse et appréciation 687

11. Film und Wissenschaft 688
Wissenschaft als soziale Praxis und angewandte Technik: Die Verwendung des Wissenschaftsbegriffes bei der SGV 688
Wissenschaftliche Berater 690
Gehalt und Strategie: Wissenschaft als Etikett 693
Aufnahme im Kreis der Wissenschaft: Finanzierung der Reihe Sterbendes Handwerk durch den Nationalfonds 694
Zwischen Nationalfonds und Fernsehen 696
Intervention beim Bundesrat 697
Die wissenschaftliche Kommission der SGV 699
Wissenschaft als eine Anzahl anerkannter theoretischer und experimenteller Ideen: Anthropologie/Volkskunde und Film 701
Theorie und Praxis 705
Wissenschaft als geistige Anstrengung, die auf ein rationales Verständnis der Welt abzielt: Filme und wissenschaftlicher Anspruch 708
Auf der Suche nach Kriterien: Wissenschaftlichkeit und Film 709
Fazit: Gebrauch und Instrumentalisierung des Wissenschaftsbegriffs 715

12. Die Filme der SGV als Teil des Schweizer Films 719
Verhältnisse und Voraussetzungen: Handlungsspielräume vor 1970 719
Cinéma Direct und Cinéma Copain 721
Die Konsolidierung der Filmlandschaft 1970–1990 724
Die SGV und der neue Schweizer Film 725
Beziehungen 726
Institutionen und Produktionsgruppen 728
Schweizer Filmschaffen mit Affinität zum Ethnografischen 1960–1990 730
Filmschaffen innerhalb und ausserhalb der SGV: Gemeinsamkeiten und Unterschiede 741
Autorenfilme 743
Kulturgrenzen 746

13. Filme, Paradigmen und Erkenntnis(theorie): „Notfilmung" und Autorenfilm 749
Deskriptives Wissen in positivistischen Filmdokumentationen, unhinterfragte Repräsentation: Sammeln, Bewahren, vordidaktischer Gestus des Zeigens, Konzentration auf Arbeitsprozesse und Werkzeuge, Vermittlung von Handlungswissen 751
Deskriptives, strukturelles und erklärendes Wissen, reflektierte Repräsentationen: Unterscheidung von Darstellung und Dargestelltem, etische Sicht, Gestus des Erklärens 753
Deskriptives, strukturelles und affektives Wissen, reflektierte Repräsentation: Transparente Begegnungen zwischen Filmenden und Gefilmten, emische und etische Sicht, Dialog, Polyphonie, Ambivalenzen 754
Deskriptives, strukturelles, erklärendes und affektives Wissen: Soziale und ökonomische Kontextualisierung, Ton und Begegnungswissen 756
Deskriptives, strukturelles und affektives Wissen. Von Zuständen zu Prozessen: Historisches und ahistorisches Verständnis von Kulturzusammenhängen 758

Auf der Suche nach den Ursachen der Paradigmenwechsel 760
Individuelle Praxis, geteilte Dispositionen 760
Disziplin und Praxis: epistemologische Parallelen 762
Diversität und Subsidiarität – das Modell der Abteilung Film 764

Conclusion / Fazit 767

Motivations et thématiques des films 767
Pragmatisme et engagement 769
Entre statuts scientifique et populaire. Ethnographes, amateurs et professionnels 769
Sensibilité ethnographique des cinéastes – ouverture cinématographique de la Section film 770
Glissements : de l'ethnographie au cinéma 772
Conditions (économiques, techniques et personnelles) de la production : contraintes et possibilités 772
Représentations et réflexivités 773
Réception : acteurs, usages et discours 774
Contradictions, coexistence, asynchronisme et avant-garde 775
Similitudes 777
Film et connaissance 777
Oscillation et réconciliation entre plusieurs champs : questions de méthode et de sources 778
Actualité et perspectives 779

Bibliographie 781

Filmographie 810
Interviews/entretiens 812
Fotonachweise / Crédits images 816

Anhang / Annexes 821

1. Ligne du temps des films de la SSTP 1960 – 1990 825
2. Liste des films de la SSTP et des fascicules associés 829
3. Découpage par plan et planches contact des films analysés 839
4. Entretiens en ligne / Interviews online 973
5. Artisanat et Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO 974

Einleitung / Introduction

Schmiede im Freilichtmuseum Ballenberg in Hofstetten bei Brienz.

Die junge Frau im Overall führt den schweren Schmiedehammer noch unsicher. Aber das Zusammentreffen von Hammer, Hufeisen und Amboss ist Musik, die weitum Schaulustige anlockt. Schweisströpfchen an der Stirn verbinden sich von Zeit zu Zeit zu einem Rinnsal, das sich die Frau mit ihrem verrussten Handrücken abwischt. Der Meister ermuntert sie wortlos. In der rauchgeschwängerten, halb offenen Werkstatt, die von einer Traube Neugieriger umringt ist, riecht es nach Kohle. Die Faszination steht den meisten ins Gesicht geschrieben an diesem strahlend schönen Maitag auf dem Ballenberg.

Die schwitzende Frau ist Kursteilnehmerin und Darstellerin in einem riesigen Freilufttheater. Hier wird eine vergangene Welt zelebriert, deren Anziehungskraft ungebrochen ist. Beim Staunen über diese „Living History", beim Schlendern auf den häuschenübersäten Wiesen, vorbei an Bratwurstdüften und Kinderlachen überkommen mich Glücksgefühle. Diese kleinteilige Idylle hat es in sich, lässt mich an Robert Walser denken.

Beim Hutmacher stehen wenige, sein stilles Handwerk ist unspektakulärer. Er hat sein Handwerk bei einem Hutmacher aus Brienz gelernt, in seinen Worten „nur das Nötigste", die komplizierten Dinge mache er nicht. Vor ihm liegt eine kleine Broschüre zum Verkauf: *Hutmacherinnen im Lötschental (Wallis)*[1]. Den zur dieser Editionsreihe dazugehörenden Film *Der Strohhut. Vom Werkstagshut zum Festtagshut* hat der Hutmacher

1 Marcus Seeberger, Altes Handwerk, Heft 56 Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel 1987.

vom Ballenberg noch nie gesehen. Er bezweifelt, dass er seine Fertigkeit beim wiederholten Studium des Films oder dessen Begleithefts gelernt hätte. Das wäre der Anspruch dieser Reihe: handwerkliches Wissen für folgende Generationen zu konservieren. Beim Weitergehen nehmen wir uns vor, den stummen Kurzfilm von Yves Yersin aus dem Jahre 1970 als Nächstes zu sehen.

> „It is time to lay aside the old debate about visual anthropology failing or succeeding in the quest for full-fledged disciplinary status, or about film finally becoming worthy of scientific anthropological inquiry. It is time to begin analysing and interpreting films.“ Ákos Östör[2]

Dieses Statement von Ákos Östör aus dem Jahr 1990 ist leider immer noch aktuell. Die vorliegende Arbeit geht auf die Forderung, Filme genau anzusehen ein und basiert im Wesentlichen auf deren Analyse. Zudem haben wir in Archiven recherchiert sowie Interviews geführt und diese drei Ebenen zusammengebracht und ausgewertet.

Die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde (SGV) ist die wichtigste Produzentin von ethnografischen Filmen in der Schweiz. Seit 1942 realisiert sie filmische Dokumente. Dieser in ethnografischer, soziologischer, filmwissenschaftlicher und historischer Hinsicht reiche Fundus wurde bisher nie systematisch ausgewertet. Unser Ziel ist es, die Filme, welche die SGV zwischen 1960 und 1990 produzierte, zu analysieren und sie thematisch, formal und historisch zu situieren. So wollen wir dazu beitragen, dass dieser reiche Bestand bekannter und zugänglicher wird.

Erkenntnisinteressen

Unser Hauptanliegen ist die Darstellung der thematischen, formalen, personellen, methodischen und epistemologischen Entwicklungslinien und Paradigmenwechsel in der filmischen Arbeit der SGV: Wie und mit welchen Motivationen entstehen die Filme, wer steht dahinter? Warum und wie werden Themen lanciert? Werden Menschen, ihre berufliche Tätigkeit und ihr Umfeld dargestellt? Was wird ausgeblendet? Unter welchen ökonomischen, technischen und personellen Möglichkeiten und Begrenzungen wurde gedreht? In welchem Grad beruhen die Filme auf kulturanthropologischem Wissen und befördern oder erzeugen sie dieses? Inwiefern manifestieren sich in den Filmen ethnografisches Wissen und ein Bewusstsein für die filmische Repräsentation – also für die Konstruktion von Raum und Text, für die Begegnung von Filmenden und Gefilmten, für Kontinuitäten und/oder Brüche, für Aspekte der Inszenierung und Narration, für die Beziehung zwischen Text und Bild, generell gesagt für den epistemologischen Status der Artefakte zwischen Dokument (audiovisuellen Notizen) und Kunstwerk (Autorenfilm)? Wie wurden und werden Filme wahrgenommen, welche weiterführenden Fragen und Diskussionen lösten sie aus? In welchem disziplinär-akademischen, museologischen und filmpraktischen Umfeld geschah dies? Welche allfälligen Interdependenzen und Verlagerungen zwischen diesen oft getrennten und getrennt betrachteten Bereichen existierten? Wie und warum ändern sich all diese Aspekte zwischen 1960 und 1990?

Die Bandbreite der Fragen macht klar, dass wir Antworten nur geben können, wenn wir die technischen, formalen, biografischen, epistemologischen und fachgeschichtlichen Wechselwirkungen zwischen Theorie und Praxis an Einzelfällen (Case Studies) auf-

2 Ákos Östör, Whither Ethnographic Film?. In: American Anthropologist, 92 (3) 1990, S. 715–722, hier S. 772.

schlüsseln. Die exemplarische Analyse einzelner Filme unternehmen wir aus kultur- und filmwissenschaftlicher sowie historischer Perspektive.

Die Untersuchung von Wechselwirkungen (oder deren Fehlen) zwischen der filmischen Praxis der SGV und dem wissenschaftlichen Diskurs in der Volkskunde, der Ethnografie der materiellen Kultur und der visuellen Anthropologie verortet die Filme in einem weiteren fachlichen, filmhistorischen und gesellschaftlichen Umfeld. Dies scheint uns zwingend, denn die Filme der SGV entstanden am Rande von Disziplin- und Praxisgrenzen: Sie oszillieren zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen dem Status autonomer Artefakten (Kino) und kommentierungsbedürftiger Dokumenten (Ethnografie), zwischen quellenschaffendem Archiv (Notfilmung) und Vermittlung (Lehrfilm) und verlagern ihr Gravitationszentrum je nach Perspektive der Betrachtung.

Im Laufe der Recherchen ist uns bewusst geworden, wie personenabhängig Handlungen und Haltungen letztlich waren, die gegen aussen als intrinsisch sachlich-thematisch motiviert dargestellt wurden, Es waren einzelne Persönlichkeiten, die Haltungen prägten, Strukturen (mit)schufen, Definitions- und Deutungsmacht entwickelten. Deshalb ist es wichtig, historische Voraussetzungen und die Handlungsspielräume der Untersuchungsperiode zu kennen.

Die historische Dimension des Gegenwärtigen

Da wir am Gegenwärtigen der Geschichte wie am Gewordenen der Gegenwart interessiert sind, also sozusagen mit Pierre Bourdieu und Jens Witschorke[3] versuchen, Gegenwart und Geschichte zusammen zu denken, setzen wir in den einführenden Kapiteln vor unserem eigentlichen Untersuchungszeitrum ein. Wir gehen auf die Entwicklung des im weiteren Sinne ethnografischen Films auf internationaler und nationaler Ebene ein und stellen die Entstehung der Abteilung Film dar. In der Gemengelage von individuellen Interessen, dem Aufbau und Eigenleben von Institutionen, dem Nachdenken über Film innerhalb und ausserhalb universitärer Zusammenhänge, vor allem aber auch in den filmischen Praxen entwickeln sich thematische und formale Zugriffe auf ein riesiges Feld des Möglichen, das im weitesten Sinne als „Volkskultur“ umschrieben werden kann, das bis Ende der sechziger Jahre des 20. Jahrhundert prägend war. Dieser Zugriff weist, wie zu zeigen sein wird, Parallelen und Abweichungen in Bezug auf das Programm der Disziplin Volkskunde auf.

Fragen nach thematischen Fokussierungen, der Perspektive sowie der persönlichen Haltung stellen sich seit jeher denjenigen, die menschliche Aktivitäten im selbst geschaffenen Netz der Bedeutung festhielten. Diese Fragen stellten sich immer wieder ähnlich und wurden orts- und zeitspezifisch unterschiedlich beantwortet. Dagegen stehen Aspekte, die zeitlich und örtlich begrenzt relevant oder wirksam sind.
Welche Motivationen auch immer hinter der Entstehung von Filmen standen: Die bewegten Bilder überdauern im Archiv und können heute auch zu Dingen befragt werden, die nicht im Erkenntnis- und Erwartungshorizont der Entstehungszeit standen. Was

3 Jens Witschorke, Bourdieu und der Raum der Geschichte. Zur Historizität in der kulturanthropologischen Forschung. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 109, 2013, S. 149–166.

früher als Beleg für eine Selbstverständlichkeit wahrgenommen wurde, kann heute als offene Frage da stehen. Uns interessieren überdies Phänomene der Ungleichzeitigkeit, also filmische Praxen, die gleichzeitig existierten, die aber unterschiedlichen historischen Prägungszeiten entstammen – sei es, weil die Filmschaffenden unterschiedlichen Generationen angehörten oder weil sie in ihrem Schaffen in einer anderen Zeitebene sozialisiert wurden.

Voraussetzungen und Beschränkungen

Wie alle Artefakte entstehen Filme nicht in einem luftleeren Raum. Dahinter stehen Personen, soziale Beziehungen, persönliche, formale und materielle Beschränkungen und Möglichkeiten, mitunter auch Zufälle. Filmemachen bedeutet materiellen Aufwand und ist deshalb in vielerlei Hinsicht bedingt. James Clifford und Georg Marcus identifizierten in ihrem einflussreichen Sammelband *Writing Culture* sechs Determinationsarten des ethnografischen Schreibens, die alle auch auf das Filmen bezogen werden können:

> „1 contextuextually (it draws from and creates meanigful social milieux); 2 rethorically (it uses and is used by expressive conventions); 3 institutionally (one writes within, an against, specific traditions, disciplines, audiencies) 4 generically (an ethnography is usually distinguishable from a novel or a travel account); 5 politically (the authority to represent cultural realities is unequally shared and at times contested); 6 historically (all the above conventions and constraints are changing).“[4]

Hinzuzufügen wäre als siebter Punkt die Technik, die durch ihre Möglichkeiten und Beschränkungen einen Film wesentlich prägt. Weiter ist zu erwähnen, dass Filme im Gegensatz zu Texten fast immer in Teamarbeit entstehen.

Die Rezeptionsforschung in der Literatur- und Filmwissenschaft hat ausserdem aufgezeigt, wie stark schliesslich literarische oder filmische Artefakte erst durch ihre Wirkung bei den Empfängern[5] Bedeutung erlangen.[6] Deswegen genügt es nicht, Filme bloss werkimmanent zu analysieren. Zu einer umfassenden Betrachtung ist der Einbezug von Ideenfindung, Recherche/Feldaufenthalt, Dreharbeiten und Rezeption unabdingbar.

Die Entstehungsumstände und die Rezeption vieler Filme der SGV, vor allem der sechziger und frühen siebziger Jahre, sind kaum bekannt. Deshalb ist die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichten eine wichtige Vorausaussetzung für eine umfassende Analyse der Filme. Neben der Auswertung von schriftlichen und fotografischen Quellen greifen wir auf qualitative Interviews mit ehemaligen Beteiligten (Produzenten, Autoren, Techniker, wissenschaftliche Berater, Ethnologen, Handwerker) zurück. In frei geführten, audiovisuell aufgezeichneten Gesprächen haben wir persönliche, technische und fachliche

4 James Clifford und Georg Marcus (Hg.), Writing culture: the poetics and politics of ethnography: a School of American Research Advanced Seminar / ed. by Berkeley, CA : University of California Press, 1986.

5 Im Folgenden verzichten wir aus Gründen der Lesbarkeit darauf, die weibliche Form auszuschreiben, sie ist immer mitgemeint.

6 Spezifisch zum ethnografischen Film: Hans J. Wulff, Rezeption ethnographischer Filme. In: Edmund Ballhaus und Beate Engelbrecht (Hg.), Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, S. 269–288.

Voraussetzungen sowie insbesondere konkrete Arbeitserfahrungen erfragt. Im Fokus unseres Erkenntnisinteresses stand dabei vor allem der Wandel der filmischen Arbeit im Rahmen der SGV Ende der sechziger Jahre, als eine neue Generation von Filmschaffenden – auch dank neuer Synchrontontechnik – alte Prämissen negierte und neue schuf.

Form, Wissen und Haltung

Die wenigen publizierten Filmanalysen von ethnografischen Filmen[7] bleiben, wie Birgit Maier[8] aufzeigte, meist im Inhaltlichen gefangen. Die Autoren interessieren sich dafür, welche Informationen Filme vermitteln und reduzieren damit ihre Filmanalysen auf Sinn- und Bedeutungspotentiale oder auf eine Authentizitätsdiskussion. Walter Dehnert[9] untersuchte beispielsweise die Darstellung von Volksbräuchen in Filmen und beurteilte die Filme vor allem danach, ob sie einen Brauch ganzheitlich repräsentieren oder nicht.

Wir hingegen versuchen die Frage nach der Repräsentation[10] ausgehend von filmischen Strukturen und Darstellungsmodi und deren Entwicklung zu erörtern. So wie sich der Inhalt von Texten, insbesondere von Erzählungen, wesentlich auch durch ihre Form konstituiert, ist ein Film ohne Form schwer denkbar – sogar ungeschnittenes filmisches Rohmaterial resultiert aus konzeptionellen und ästhetischen Entscheiden. Die Summe dieser Entscheide schafft die filmische Form, die spezifische Arten von Wissen repräsentieren und generieren kann: Handlungswissen, das etwa in handwerklichen Gesten und Verfahren liegt – Bernard Crettaz spricht davon, dass sich Wissen und Können in den Körper einschreiben können[11] – (→ Kapitel „Ethnologie régionale, ethnographie et culture materérielle“) aber auch Wissen, das in der und durch die Begegnung von Filmenden und Gefilmten entsteht. Dieses Handlungs- oder Begegnungswissen ist in den meisten ethnografischen Texten verborgen, in Filmen kann es manifest werden. Zudem schafft die filmische Form eine Atmosphäre, die sich aus dem konkreten Reichtum des Gezeigten und der Art des Zeigens nährt. Auch diese weichen „subjektiven“ Eindrücke, vermitteln (latentes) Wissen oder Informationen. Die filmische Aussage sowie die zugrunde liegende Haltung des und der Filmschaffenden kommen – vergleichbar einer mündlichen Präsentation – wesentlich durch das Wie, durch die formale Gestaltung zum Ausdruck.

---

7 Walter Dehnert, Volkskundlicher Film und Filmanalyse. Ansätze zur Annäherung. In: Rolf Husmann (Hg.): Mit der Kamera in fremde Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde. Emsdetten 1987; Ákos Östör, 1990; Edmund Ballhaus, Ein Thema. Unterschiedliche Sichtweisen. Zur Dokumentation eines Junggesellenbrauches im wissenschaftlichen Film und im Fernsehen. In: ders. (Hg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit, Münster. New York u. a. 2001, S. 171–198.

8 Birgit Maier, Zur Methodik der Filmanalyse von ethnographischen Filmen. In: Edmund Ballhaus und Beate Engelbrecht (Hg.), Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995.

9 Walter Dehnert, Fest und Brauch im Film. Der volkskundliche Film als wissenschaftliches Dokumentationsmittel. Eine Analyse. Marburg/Lahn 1992.

10 Wir halten uns an die einflussreiche Prägung des Begriffes durch Stuart Hall: „Representation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to refer to either the ‚real‘ world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events.“ Stuart Hall, The Work of Representation. In: Ders. (Hg.), Representation. Cultural Representation and Signifying Practices. London 1997, S. 13–74, hier S. 17.

11 Bernard Crettaz, Fer, cheval et maréchal. Introduction, textes explicatifs, documents. Musée d’ethnographie, Genève, 1979–1980. Genève 1979, S. 3 und S. 8–10.

Zeitliche und thematische Eingrenzung und Aufteilung der Arbeit

Die Konzentration auf die Zeit zwischen 1960 und 1990 ergab sich vor allem aus dem Umstand, dass sich in dieser Phase die Filme der SGV grundlegend änderten, während die Zeit von 1942 bis 1962 im Wesentlichen durch Konstanz geprägt war: Das Paradigma des volkskundlichen Verfahrens des Sammelns und Bewahrens – das auch anderen Bereichen wie Volkslieder- und Sprichwörterinventaren, Sprachatlanten oder dem Erfassen von Bauernhäusern zugrunde lag – war in dieser Phase unbestritten.[12] Die damals für die SGV tätigen Amateur-Filmschaffenden entwickelten keine Initiative, das Muster des auf eine Tätigkeit konzentrierten Kurzfilms zu durchbrechen. Uns hingegen interessieren Paradigmenwechsel einer vielgestaltigen Filmproduktion, die sich thematisch grösstenteils auf die Darstellung von handwerklich geprägten Arbeitswelten konzentrierte. Sie unterlag vielfältigen filmischen, fachlichen, gesellschaftlichen und technischen Einflüssen. Die Untersuchungsperiode erlaubt es überdies wie erwähnt, Erinnerungen von ehemaligen Beteiligten einzubringen. Um die Fülle von Material zu bewältigen, aber auch weil vier Augen mehr sehen als zwei, weil so Grenzen (disziplinäre und kulturelle) überwindbarer werden und ein konstanter Dialog möglich und fruchtbar war, haben wir die Arbeit zu Zweit verfasst. Pierrine Saini aus Genf, ausgebildete Ethnologin, behandelt schwergewichtig die Filme aus der Westschweiz, Thomas Schärer aus Zürich, ausgebildeter Historiker und Filmwissenschaftler, jene aus der Deutschschweiz.

Aufbau

Der Text besteht aus vier Teilen. Im Ersten diskutieren wir relevante Literatur aus der visuellen Anthropologie und der Kulturanthropologie, führen zentrale Begriffe ein und stellen für unsere Erkenntnisinteressen wesentliche Kontexte und Voraussetzungen vor: Relevante Forschungsanlagen in der Volkskunde (ethnologie régionale), insbesondere zur materiellen Kultur und des Handwerks, das Verhältnis zwischen schrift- und filmbasierter Forschung, Entwicklungen des internationalen und nationalen ethnografischen Films sowie die Geschichte der Abteilung Film SGV von 1942–1960.

Im zweiten Teil versuchen wir anhand von elf exemplarischen Filmanalysen folgende Aspekte herauszuarbeiten: Die Voraussetzungen, die Entstehungsgeschichte, die filmische Form und Struktur, die jeweiligen Beziehungen zwischen Filmenden und Gefilmten, die Darstellungsmodi und ihre Einflüsse und schliesslich die Rezeption der Filme. Anhand dieser vergleichbaren Einzelstudien sollen die Paradigmenwechsel und Entwicklungslinien sowie die Wirkung der Produktion der SGV von 1960 bis 1990 mit einem Ausblick bis in die Gegenwart dargelegt werden.

Durch die Einbindung aller wichtigen Akteure, die bei der Entstehung und Rezeption der Filme beteiligt waren, soll auch eine Institutionsgeschichte der Abteilung Film der SGV (und ein Stück weit der SGV als solche) entstehen. Wir versuchen ausserdem Bezüge zu anderen filmethnografischen Arbeiten – oder aber auch der Abwesenheit von

12 Auch heute noch weist die SGV auf ihrer Webseite als wesentlichen Teil ihrer Tätigkeit den Bereich „Archive und Sammlungen" aus. Dort finden sich die Kategorien Bauernhausforschung, Volksliederarchiv, Foto- und Filmsammlung, volkskundlicher Dokumentarfilm und Bauernhausforschung. http://www.volkskunde.ch/sgv/archive-sammlungen.html, Zugriff, 20.8.2018.

Austausch oder Einflüssen – zwischen der SGV-Produktion, nationalen wie internationalen Filmen aufzuzeigen.

Formale (Der Umgang mit Raum und Zeit, Repräsentation, Narration, das Verhältnis zwischen Bild, Text und Ton) und thematische Analysen (Themenwahl, Menschenbild, Diffusion-Rezeption, Auswirkungen) des gesamten SGV-Filmkorpus zwischen 1960 und 1990 stehen im Zentrum des dritten Teils. Synthesen, Wertungen und Situierungen im Bezug auf Fragen von Wandel und Kontinuität, Film und Wissenschaft, SGV-Produktionen und Schweizer Film bestimmen den vierten Teil unserer Arbeit, die ein Fazit sowie ein Anhang mit filmografischen Angaben und Bild-für-Bild-Protokollen der elf Schlüsselfilme beschliesst (www.waxmann.com/buch3929).

Diese elf ausführlich besprochenen Filme (und einige mehr) sind unter archiv.sgv-sstp.ch/collection/sgv_01 frei zugänglich. Das gilt auch für sieben der zahlreichen Interviews, die wir mit Filmschaffenden geführt haben. Zitate von mehr als drei Zeilen Länge aus diesen Interviews sind durch Links und Timecodes mit den entsprechenden Videodateien verbunden.

Dank

Für Informationen, Diskussionen, Anregungen und kritische Feedbacks auf unsere Arbeit bedanken wir uns bei Silke Andris, Edmund Ballhaus, Pierre Barde, Eugen Brigati, Freddy Buache, Roland Cosandey, Bernard Crettaz, Christine Detraz, Janine Frick, Majan Garlinski, Julian Genner, Marc-Olivier Gonseth, Philippe Grand, Eric Jeanneret, Lucienne Lanaz, Ulrike Langbein, Marielle Larré, Fabienne Lavenex, Walter Leimgruber, Irène Loew, Eva Lüthi, Grégoire Mayor, Guy Milliard, Mathias Montavon, Gianna Paltenghi, Felix Rauh, Pascal Saini, Maud Saini, Hans-Ulrich Schlumpf und Eduard Winiger. Zugang zu Material gegeben haben uns Rosmarie Anzensberger und Ernst Huber (SGV), Jürg Huth (Fernsehen SRF), Doris Kähli und Samuel Bachmann (Museum der Kulturen Basel), François Borel et Grégoire Mayor (Musée d'ethnographie de Neuchâtel), Beate Engelbrecht (Institut für den Wissenschaftlichen Film), André Chevailler und Michel Dind (Cinémathèque suisse). Das Digital Humanties Lab der Universität Basel (André Kirchenmann) sorgte mit grossem Einsatz dafür, dass alle Film- und Interviewdaten langfristig gesichert und zugänglich sind und die SGV (Stephan Graf) ermöglichte die leichte Abrufbarkeit dieser Dokumente über das reichhaltige Online-Archiv der SGV (archiv.sgv-sstp.ch). Zu besonderem Dank verpflichtet sind wir unseren Interviewpartnerinnen und -partnern, die uns mir ihren heutigen Erinnerungen wertvolle Einblicke in ihr damaliges Erleben und Tun gegeben haben. Zwei die SGV prägende Persönlichkeiten sind inzwischen gestorben: Paul Hugger (2016) und Yves Yersin (2018).

Dankbar sind wir Walter Leimgruber und Hans-Ulrich Schlumpf, welche uns auf unserem langen Weg unterstützend und inspirierend begleitet haben.

Hans-Ulrich Schlumpf war Mitbegutachter dieser Dissertation, gleichzeitig war er als ehemaliger Leiter der Abteilung Film der SGV und als Filmautor auch Untersuchungsgegenstand. Das barg neben Chancen eine gewisse Problematik, der wir mit Selbstreflexion und Transparenz zu begegnen suchten.

Erster Teil / Première partie :

Kontexte.
Die Filmproduktion der SGV zwischen Wissenschaft und Kino /

Contexte.
La production filmique de la SSTP, entre science et cinéma

Les transformations thématiques et formelles de la production filmique de la Société suisse des traditions populaires (SSTP)[1] advenues entre 1960 et 1990 se comprennent autant au regard de l'évolution de la pratique du cinéma ethnographique et documentaire qu'en lien avec les discussions théoriques propres aux disciplines scientifiques dans lesquelles les films sont réalisés. La première partie de notre travail a pour objectif d'esquisser le contexte scientifique et cinématographique dans lequel prend naissance et se développe la production filmique de la SSTP. Premièrement, nous présenterons de manière ciblée les champs du film ethnographique, de l'ethnologie régionale suisse et des recherches sur l'artisanat pour terminer par une présentation des films ethnographiques centrés sur les gestes et la culture matérielle. Pour chacun de ces domaines, nous esquisserons les lignes de développement centrales en mettant en évidence les changements paradigmatiques advenus. Nous avons choisi pour chaque champ quelques concepts fondamentaux qui serviront d'outils théoriques et de grille de lecture pour notre analyse future des films de la SSTP. Dans un second temps, nous aborderons plus directement la préhistoire de la Section film de la SSTP, avant 1960, et l'ancienne « affinité ethnographique » du cinéma suisse. Nous conclurons cette première partie par une présentation des liens et des influences directes entre le cinéma documentaire et ethnographique international et le cinéma suisse. Le cinéma suisse est un petit monde dont les cinéastes mandatés par la SSTP font partie. Les relations esquissées sont donc fondamentales pour appréhender les films produits par la SSTP.

1 Dès lors, nous utiliserons l'abréviation SSTP en français et SGV en allemand pour parler de la Société suisse des traditions populaires / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde.

1. Science et cinéma : contexte historique des disciplines / Fachhistorischer Kontext

1.1 Film ethnographique : entre source, archive et présentation publique

> « Ich hatte immer das Gefühl, dass es zwei parallele Geschehen gab – einerseits der Volkskundler oder Ethnologe, der auch seinen Text und seine Publikation machen wird und dann andererseits der Filmemacher, der seinen eigenen inneren Gesetzmässigkeiten folgen muss, damit das, was entsteht, einen Eigenwert hat. Der Film also als Eigenwert und nicht alleine als Hilfsmittel für die Volkskunde oder die Ethnologie. » (Paul Hugger, 2009, chapitre 35, 02:20:32, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)[2]

La production filmique de la SSTP naît de la rencontre de deux domaines, l'un artistique, le cinéma, et l'autre scientifique, l'ethnographie et l'ethnologie régionale (→ chapitre Ethnologie européenne, ethnographie et culture matérielle). Le mariage entre ces deux champs est loin d'être évident et a été à la source de nombreuses discussions. Les exigences de l'art cinématographique et celles de la recherche ethnographique semblent parfois bien éloignées les unes des autres et leur harmonisation ne coule pas de source (→ chapitre Film und Wissenschaft, pour une présentation plus détaillée des relations entre les films et les disciplines scientifiques).

Le film ethnographique oscille entre plusieurs modèles. Cette ambivalence se résume dans diverses fonctions attribuées de manière variable au film : *source* pour la recherche (le film ethnographique est conçu comme « un instrument documentaire auxiliaire, un outil de relevé dont la validité est mesurable au degré d'adéquation entre ses propriétés formelles et les aspects de la réalité observée »[3]), *outil pédagogique*, *archive* et enfin *film documentaire public*. Dans ce dernier cas, le film se donne pour une œuvre de cinéma qui se veut autosuffisante. Ce modèle est « plus fondamentalement discuté, plus malaisé à saisir, en raison de la variété de ses destinataires et de ses producteurs », constate Roland Cosandey :

> « Cette autonomie [entraîne] […] des problèmes fondamentaux de niveau de savoir, de généralisation et de totalisation des informations. […] Ce ‹ modèle ›, qui représente un éventail de production allant de l'ethnographie visuelle aux séries documentaires télévisuelles, constitue le lieu où ethnologie et ethnographie sortent de leur contexte savant pour se confronter à des publics et à des demandes d'un autre ordre. »[4]

La période considérée, de 1960 à 1990, correspond à un moment riche en développements techniques, publications et débats pour l'anthropologie visuelle et le film ethno-

2 Toutes les citations tirées des entretiens que nous avons réalisés et retranscrits se terminent ainsi : (nom, date de l'entretien), par exemple (Paul Hugger, 2009). → annexe pour la liste des entretiens réalisés.

3 Roland Cosandey, [Compte-rendu de] Daniel Dall'Agnolo, Barbara Etterich, Marc-Olivier Gonseth (éd.) : Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews. Catalogue, réflexions, entretiens (Ethnologica Helvetica, 15, 1991, Société suisse d'ethnologie). In : Equinoxe 7, 1992, pp. 167–169, ici p. 169.

4 Cosandey 1992, *op. cit.*, p. 169.

graphique. Nombreux sont ceux qui considèrent que la période 1950–1970 exerce une influence déterminante sur le film ethnographique, comme l'anthropologue et cinéaste allemande Beate Engelbrecht[5], ou encore Marc-Henri Piault[6] qui parle d'une véritable révolution épistémologique du cinéma documentaire et ethnographique, liée à l'apparition des caméras portatives, des magasins de grande capacité, des techniques d'enregistrement en son synchrone, puis avec la vidéographie dès les années 1970. Durant cette période de tâtonnements, les anthropologues visuels bricolent des théories inspirées des questions que la pratique cinématographique pose. La théorie en tant que telle ne vient que plus tard, dans les années 1990.

Nous nous sommes questionnés sur le bien-fondé d'une présentation de ces réflexions théoriques, sachant que la plupart des réalisateurs et producteurs ayant œuvré au sein de la SSTP ont surtout agi pragmatiquement et ont presque tous ignoré ces débats, exception faite de Hans-Ulrich Schlumpf qui y a activement participé dès les années 1980. Les acteurs de la Section film de la SSTP ne sont pas des théoriciens, à commencer par Paul Hugger. Cependant, malgré l'autarcie apparente de la production de la Section film, certaines affinités se dessinent et leur exposé fournira une grille de lecture pour nos analyses futures. Ce chapitre a pour objectif de présenter des définitions et des outils théoriques qui nous permettront d'aborder les transformations paradigmatiques de la production filmique de la SSTP. Après une introduction démontrant le lien ancien à l'image que manifestent l'anthropologie, en général, et l'ethnologie régionale suisse, en particulier, quelques clarifications terminologiques et essais de démarcation du champ du film ethnographique seront exposés. Nous présenterons ensuite les diverses fonctions attribuées au film ethnographique au cours de l'histoire et la tension constante s'observant entre films de recherche, documents d'archives et documentaires destinés à un public plus large. Nous esquisserons brièvement les changements paradigmatiques du film ethnographique qui peuvent se résumer par le passage d'une certaine tradition positiviste croyant en l'objectivité de la caméra à des recherches critiques et réflexives. Nous évoquerons encore les raisons de la méfiance que les anthropologues manifestent face au visuel pour terminer par une réflexion sur le potentiel de connaissance que le film peut transmettre ou générer.

Sur l'usage de l'image en ethnologie et l'interdisciplinarité

Le discours dominant des anthropologues visuels[7] exprime souvent la marginalisation et la dévalorisation du visuel (et de l'anthropologie visuelle) dans la discipline de l'ethnologie/anthropologie. Ce postulat nécessite d'être relativisé. Le visuel n'est pas forcément le parent pauvre de l'ethnologie si nous nous penchons sur le passé de la discipline. La méthode ethnographique centrale est basée sur l'observation et la perception visuelle. Michael Oppitz explique que durant des siècles, le visuel et le textuel ont été pensés comme partenaires égaux et complémentaires dans l'établissement d'une ethnographie

5 Beate Engelbrecht, Memories of the Origins of Ethnographic Film. Frankfurt a. Main 2007, p. VIX.
6 Marc-Henri Piault, Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image. Paris 2000.
7 Nous utilisons le terme *anthropologues visuels* pour définir des ethnologues qui produisent des images ou réfléchissent sur les images, donc autant les praticiens que les théoriciens du film ethnographique.

descriptive.[8] David MacDougall note à ce propos que dans les premiers textes ethnologiques, les descriptions étaient clairement visuelles et les premières monographies ethnologiques étaient remplies d'illustrations, de dessins et de gravures. Du point de vue de cet auteur, dès les années 1930, exception faite de la recherche photographique menée à Bali par Gregory Bateson et Margaret Mead[9], l'usage de la photographie dans la discipline disparaît progressivement.[10]

En nous penchant sur le passé proche, nous constatons que certains ethnographes suisses du début du XXe siècle, souvent amateurs et autodidactes, marquent une sensibilité certaine pour l'image et les descriptions riches et imagées. L'agronome Friedrich Gottlied Stebler (1852–1936) construit ainsi une œuvre ethnographique sur le Haut-Valais riche en descriptions, illustrations et photographies. L'image sert à relever des données et elle est considérée comme un véritable instrument d'observation. Pareillement, l'historienne bernoise Hedwig Anneler (1888–1969) pratique très tôt l'observation participante. Elle présente ses recherches sur les habitants du Lötschental dans un style littéraire et personnel et les illustre de dessins et de photographies réalisées par son frère.[11] Certains des anciens collaborateurs de la Section film marquent également un intérêt important pour l'image et la photographie. La thèse de Christian Lorez (1911–1997), consacrée aux méthodes de travail des paysans grisons (*Bauernarbeit im Rheinwald*. Basel 1943) compte ainsi un grand nombre de photographies (120 pages) et le chercheur réalise par ailleurs de nombreux clichés sur la vie paysanne et les outils agricoles dans les années 1940. David Mac-Dougall est peut-être un peu trop catégorique lorsqu'il affirme que l'image est en déclin. Certaines exceptions se manifestent si nous considérons des époques plus récentes et la pratique de Paul Hugger en premier. L'ethnologue a en effet toujours utilisé avec sensibilité les images dans ses publications (→ chapitre Collecte et sauvegarde, rigueur et ouverture : l'ère Paul Hugger). Notons aussi que dès les années 1930 se développe en Suisse une riche tradition d'une photographie attachée au quotidien des petites gens (Paul Senn, Hans Staub, Theo Frey, Jakob Tuggener, Emil Brunner, Peter Ammon → chapitre Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen bis 1960). À l'échelle internationale, les années 1960 représentent la haute époque d'un photojournalisme sensible à l'ethnographie (avec Henri Cartier-Bresson, Raymond Depardon, Sebastião Salgado, Gisèle Freund ou les Suisses Werner Bischof, Nicolas Bouvier, Robert Frank, René Burri, René Gardi) et du reportage photographique (magazines *Life*, *Paris Match* ou en Suisse, *Die Woche, DU*).

Le champ du film ethnographique est avant tout marqué par l'interdisciplinarité. Ethnologues, cinéastes, artistes ont souvent collaboré et, d'une manière générale, les non-eth-

8 Michael Oppitz, Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie. München 1989, pp. 11–36.

9 Gregory Bateson ; Mead, Margaret, Balinese Character. A Photographic Analysis. New York 1942 (Special Publications of the New York Academy of Sciences).

10 David MacDougall, L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir. In : Journal des anthropologues [en ligne] 98–99, 2004, mis en ligne le 22 décembre 2010. URL : http://jda.revues.org/1751 Consulté le 12 avril 2014. En Allemagne, cette disparition des images est fortement liée au discrédit de la *Volkskunde*, associée au national-socialisme (→ chapitre Ethnologie régionale, ethnographie et culture matérielle).

11 Friedrich Gottlied Stebler, Das Goms und die Gomser. Visp 1903 ; Hedwig Anneler, Lötschen. Landes- und Volkskunde des Lötschentales. Bern 1917. Voir : Thomas Antonietti (dir.), Si loin et si proche. Un siècle d'ethnologie en Valais. Baden 2013 (Cahiers du Musée d'histoire du Valais).

nologues dominent le film ethnographique, et ce pour diverses raisons — raisons institutionnelles, manque de ressources et d'entraînement technique des ethnologues, suspicion envers le médium film au sein de l'ethnologie orthodoxe. Aussi, les cloisonnements originels entre ethnologie, sociologie et autres sciences humaines ne sont plus d'actualité. Nous verrons au cours de notre travail que cette pluridisciplinarité, dans le cadre particulier de la production cinématographique de la SSTP, a grandement participé à l'émergence de nouveaux regards et réflexions sur la représentation par l'image. Chick Strand (1931–2009), une cinéaste expérimentale américaine qui a souvent brouillé les frontières entre le cinéma ethnographique et expérimental dans ses films, s'exprime ainsi :

> « When there is a choice in ethnographic filmmaking between ethnographicness and artfulness many anthropologists feel that ethnographic consideration must come first and art must be sacrificed. I can't imagine a situation where one must make a choice. It is always possible to present material artfully. »[12]

Terminologie

Dans ces premières pages, nous avons parlé de *film ethnographique*. Mais outre ce terme, l'éventail des dénominations possibles pour ce type de cinéma « spécialisé » est large : *anthropologie visuelle*[13], *anthropologie filmique*[14], *film de recherche*[15], *volkskundlicher Film*,

12 Chick Strand, Notes on Ethnographic Film by a Film Artist. In : Wide Angle 2 (3), 1978, pp. 44–51, ici pp. 48–50.

13 Selon Michael Oppitz, l'*anthropologie visuelle* ne se limite pas à la photographie, aux films et aux vidéos : « Es schliesst alle Medien der Gegenwart und der Vergangenheit ein, die über menschlische Gesellschaften bildliche Informationen liefern. » En s'appuyant sur diverses représentations visuelles de peuples étrangers datant du XVIe siècle, Michael Oppitz postule que l'anthropologie visuelle existe depuis longtemps (Oppitz 1989, p. 13). Selon les termes de Jay Ruby, l'*anthropologie visuelle* est comprise largement comme un « umbrella concept that encompasses all aspects of visible and pictorial culture, with ethnographic film as merely one part of a larger whole ». Matthew Durington et Jay Ruby, Ethnographic Film. In : Marcus Banks ; Ruby, Jay (éd.), Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology. Chicago 2011, pp. 190–208, ici p. 190. Du point de vue de David MacDougall, la notion d'*anthropologie visuelle* peut, selon des intérêts différents, représenter une technique de recherche, un champ d'études, un outil d'enseignement, un mode de publication, ou encore une nouvelle approche de la connaissance anthropologique. MacDougall 2010. En 1988, Jean-Paul Colleyn remarque que l'*anthropologie visuelle* n'a « cessé de naître pendant au moins une trentaine d'années, mais elle arrive tout de même aujourd'hui à une sorte d'âge adulte. Elle est devenue un champ d'activité avec ses préoccupations, ses enjeux, ses institutions. » Il n'en reste pas moins que la discipline, jeune et éclatée, a pris le caractère propre des sciences sociales et humaines des pays dans lesquels elle existe. Jean-Paul Colleyn, Anthropologie visuelle et études africaines. In : Cahiers d'études africaines 28 (111), 1988, pp. 513–526, ici p. 516.

14 Un courant important de l'anthropologie visuelle française, centré autour de Claudine de France et de ses élèves à l'Université de Nanterre, voit surtout le film comme un processus, une méthode de recherche et prône l'émergence d'une nouvelle discipline, l'*anthropologie filmique* : l'image animée, en tant qu'instrument d'investigation, amène un meilleur usage de l'observation et de la description ethnographiques et modifie « profondément l'ensemble du rapport entre observation immédiate, observation différée et langage. » Claudine de France, Cinéma et anthropologie. Paris 1982, p. 7.

15 Fadwa El Guindi définit l'expression *film de recherche* ainsi : « a category associated with a systematic, methodical mode of visual inquiry. » Fadwa El Guindi, Visual Anthropology. Essential Method and Theory. Walnut Creek 2004, p. 154. Les chercheurs anglo-saxons parlent généralement plutôt de *research films* que de *films scientifiques*. C'est principalement au sein de l'Institut für den Wissenschatlichen Film de Göttingen qu'une définition et des critères très rigoureux du *film scientifique* ont été développés (→ chapitre Film und Wissenschaft).

völkerkundlicher Film, (*kultur)wissenschaftlicher Film*[16], *anthropology intended film*[17], *cinéma anthropologique*[18], etc. À chaque époque, des définitions ont été élaborées et presque tous les théoriciens et praticiens, institutions et auteurs ont développé une vision terminologique propre, découlant d'un point de vue théorique particulier, de références culturelles et de traditions scientifiques locales. Au sein de la Section film de la SSTP également, les dénominations des films produits ne font pas consensus. Paul Hugger parle généralement de *Forschungsfilm* alors qu'Hans-Ulrich Schlumpf utilise de préférence le terme de *film ethnographique*.

Pour notre part, nous avons décidé de nous positionner de la façon suivante dans ce travail. D'une manière générale, nous parlons de *film* tout court, et ce indépendamment du format (16 mm, 35 mm, vidéo, etc.). Dans certains cas, nous utiliserons de préférence les termes larges de *cinéma documentaire* ou *ethnographique* ou encore de films à l'*affinité ethnographique* (→ chapitre Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen bis 1960), termes permettant une appréhension globale des *films qui transmettent des informations (audio-)visuelles sur les sociétés humaines et leurs cultures*. Dans d'autres cas, nous emploierons des expressions plus spécialisées ou situées historiquement et culturellement (*film scientifique*, *volkskundlicher Film*, *Kulturfilm*[19], etc.). Nous nous efforcerons de nous référer, pour chaque usage différent, au contexte historique et particulier d'énonciation des termes. Cette *approche située*, nous la devons à des auteurs tels que Sarah Pink qui ont soulevé le caractère fondamentalement variable et contextualisé de l'évaluation du caractère ethnographique (*ethnographicness*) ou scientifique d'une œuvre :

16 Dans le monde germanophone, la tendance actuelle semble aller aux vocables de *film ethnographique* et *kulturwissenschaftlich* (qu'il s'agisse de *volks-* ou de *völkerkundlicher Film*, soit lié à l'ethnologie européenne, soit à l'ethnologie extraeuropéenne), tendance révélatrice du désir de se détacher de l'image poussiéreuse souvent accolée au *volkskundlicher Film* ou au *wissenschaftlicher Film* (Frauke Paech, « Solange der Michel steht ». Lebensgeschichtliche Erzählungen als Thema für den volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Film. In : Vokus 11 (2), 2001, pp. 4–43, ici p. 14. Cité par Lisa Röösli : Lisa Röösli ; Risi, Marius, Lebensbilder – Bilderwandel. Zwei ethnographische Filmprojekte im Alpenraum. Basel 2010, p. 51). Il s'agit aussi de se distancier de la compréhension unidimensionnelle du terme, en tant que « reiner Dokumentation z.B. einzelner handwerklicher Vorgänge mit Reliktcharakter » – une forme et une conception du film surtout marquées par la pratique au sein de l'IWF. Janina Kriszio ; Stephan, Esther, Zur Situation des volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Films. In : Janina Kriszio ; von Wichert, Gülna (éd.), Dokumentarfilm und Volkskunde. Hamburg 2002, pp. 8–15, ici p. 8 [Vokus 12].

17 Jay Ruby propose d'abandonner l'appellation galvaudée de *film ethnographique*, utilisée à tout-va dans le langage populaire, et de décrire les travaux cinématographiques produits par les anthropologues par une expression plus précise, celle de « films avec une intention anthropologique » (*anthropologically intended films*). Jay Ruby, The Death of Ethnographic Film [Paper presented at the American Anthropological Association meetings, Temple University, Philadelphia, December 2, 1998], 2 décembre 1998. URL : https://www.researchgate.net/publication/265025213_The_Death_of_Ethnographic_Film Consulté le 16 août 2018.

18 Jean-Paul Colleyn plaide pour un « *cinéma anthropologique*, dans la mesure où, sans préjuger du caractère plus ou moins moderne du phénomène envisagé, cinéastes et chercheurs associés travailleraient en fonction des mêmes attendus théoriques que l'ethnologue sur son terrain et sans négliger l'analyse sociologique ». Il s'agit donc de décloisonner le film ethnographique, en un champ qui comprendrait les notes de terrain audiovisuelles, les archives, les publications audiovisuelles « grises » et un cinéma documentaire associant les qualifications des chercheurs et les talents de cinéastes professionnels. Jean-Paul Colleyn, Manières et matières du cinéma anthropologique. In : Cahiers d'études africaines 30 (117), 1990, pp. 101–116, ici p. 101, p. 113.

19 Le *Kulturfilm* est un genre développé entre 1930 et le début des années 1970 dans le monde germanophone (→ chapitre Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen vor 1960).

> « Any experience, action, artefact, image or idea is never definitively just one thing but may be redefined differently in different situations, by different individuals and in terms of different discourses. It is impossible to measure the ‹ ethnographicness › of an image in terms of its form, content or potential as an observational document, visual record or piece of ‹ data ›. Instead, the ‹ ethnographicness › of any image or representation is contingent on how it is situated, interpreted and used to invoke meanings and knowledge that are of ethnographic interest. »[20]

Nous utiliserons également des vocables plus personnels, utilisés aujourd'hui pour définir les diverses formes de films en présence. Dans ce cas, les films sont surtout différenciés en fonction de leur *forme* (film d'auteur, film construit, film complexe, documentation filmique non autonome), de leur *intention* (*Notfilmung* ou *film d'auteur*, par exemple) et de leur *usage* (source, archive, documentaire public, film de recherche, outil pédagogique) (→ chapitre Typologie des films et profils des cinéastes). Nous parlerons encore de *point de vue*, d'*approche* ou de *Haltung* d'un auteur pour définir ce que le film dévoile et montre explicitement de la vision personnelle du cinéaste. Plus précisément, cette *posture filmique* ou *filmische Haltung* se définiti par l'exigence croisée d'éléments humains (sensibilité, ouverture, exigence d'une éthique de la rencontre et de la relation avec les protagonistes), de contenu (approche holistique et personnelle d'un thème sous plusieurs perspectives) et de forme (signature personnelle, compétence audiovisuelle et sensibilité de l'auteur).

Démarcation du champ et critères de scientificité

Les essais de démarcation du champ du film ethnographique (ou *volkskundlich*, *wissenschaftlich*, etc.) sont innombrables. Le flou terminologique constaté révèle la difficulté de trouver une définition unique, arrêtée et satisfaisante de ce genre de cinéma. La diversité formelle et méthodologique des réalisations de notre corpus ne facilite pas les choses. La majorité des réalisateurs mandatés par la SSTP ne sont pas ethnologues et certains ne sont pas des cinéastes professionnels. Karl G. Heider observe, déjà en 1976, les difficultés à délimiter le film ethnographique. Dans *Ethnogaphic Film*, ouvrage assez hétéroclite et fait de théories bricolées, il constate que, dans un sens, tout film peut être « ethnographique » s'il parle des hommes et exprime certains traits de la culture de son réalisateur.[21] Karl G. Heider préfère alors parler de caractère ethnographique ou de l'« ethnographicité » d'un film (*ethnographicness*), entendu comme une propriété variable, présente à différents degrés dans les films. Le film est ainsi jugé en relation avec

20 Sarah Pink, Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research. London 2001, p. 19.

21 « In some sense one could argue that all films are ‹ ethnographic › : they are about people. Even films that show only clouds or lizards have been made by people and therefore say something about the culture of the individuals who made them and who use them. » Karl G. Heider, Ethnographic Film. Revised Edition. Austin 2006 [1re édition 1976], p. 4. Karl G. Heider ajoute : « To define ‹ ethnographic film › requires either one sentence or an entire book. The sentence is ‹ Ethnographic film is film that reflects ethnographic understanding ›. […] Whatever it is, it is more than the simple sum of ethnography plus film. » Heider 2006, *op. cit.*, p. 7.

l'entreprise scientifique qu'est l'ethnographie.[22] L'auteur propose une quinzaine de traits (*attributes*) permettant d'évaluer la plus grande valeur ethnographique d'une œuvre, le principal étant l'exigence d'un savoir ethnographique préalable. Un film d'une grande valeur ethnographique devrait respecter certaines règles fondamentales telles que filmer le corps en entier (*whole bodies*), l'action dans son déroulement complet (*whole acts*), contextualiser les personnes et filmer des individus d'une manière non anonyme (*whole people*).

En 1975, dans un article qui fait date, Jay Ruby estime que, pour être ethnographique, un film doit s'appuyer sur une théorie de la culture.[23] Le texte constitue une étape importante en postulant que le film « peut jouer, dans le champ de l'anthropologie, un rôle analogue à celui de l'écrit ethnographique, mais dans des termes filmiques ».[24] Vingt-cinq ans plus tard, Jay Ruby estime que l'expression *ethnographique* devrait dans tous les cas se limiter à certaines œuvres réalisées par un réalisateur ayant une formation en ethnographie, visant à produire un travail ethnographique, employant des techniques propres à un terrain ethnographique et recherchant la validation auprès de personnes compétentes à juger le film « as an ethnography ».[25] Du point de vue de cet auteur, l'approche inclusive – tout film peut être ethnographique – est toujours la plus courante aujourd'hui. Par exemple, l'analyse des sélections de films opérées dans les festivals, catalogues et revues scientifiques révèle que la majorité considère le film ethnographique de manière superficielle, comme un sous-genre du cinéma documentaire explorant un aspect d'une culture le plus souvent non occidentale ou « exotique ». Cet usage large du terme est, selon l'auteur, dissuasif pour le développement du film *as ethnography*. Jay Ruby constate encore que la majorité des films habituellement étiquetés d'ethnographiques est réalisée par des personnes peu formées à l'anthropologie et « sans intérêt apparent à se fonder sur une théorie anthropologique ».[26] Ce point de vue démontre que les films de cinéastes n'ayant pas suivi de formation en ethnologie sont souvent vus avec suspicion par les ethnologues et sont évalués comme manquant de scientificité. La peur de ne pas travailler scientifiquement ou ethnographiquement explique en partie « l'évolution inhibée » du film ethnographique en Allemagne, estiment pour leur part Janina Kriszio et Esther Stephan (→ chapitre Film und Wissenschaft, pour un développement de la question des critères de scientificité du film) :

22 Selon Karl G. Heider, l'*ethnographie* se définit par quelques caractéristiques centrales, notamment : elle se base sur une description détaillée et une analyse du comportement humain fondées sur une étude de longue durée ; elle nécessite une approche holistique, c'est-à-dire que les choses et évènements doivent être compris dans leur contexte social et culturel. Heider 2006, *op. cit.,* pp. 2–6.

23 Jay Ruby, Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? In : Studies in the Anthropology of Visual Communication 2 (2), 1975, pp. 104–111.

24 MacDougall 2004, p. 12.

25 Jay Ruby, Picturing culture. Chicago ; London 2000, p. 6. Notons que Jack Rollwagen énonce des idées très similaires à celles de Jay Ruby. Jack Rollwagen, The Role of Anthropological Theory in ‹ ethnographic › filmmaking. In : Jack R. Rollwagen (éd.), Anthropological Filmmaking. Anthropological Perspectives on the Production of Film and Video for General Public Audiences. Chur ; New York 1990, pp. 287–315. → chapitre Film und Wissenschaft.

26 Ruby 1998, *op. cit.*, s.p. Jay Ruby ajoute: « While an ethnography is a study of culture, it is a very particular variety – with specific intentions, purposes, techniques, practices and, at least, in written form, a distinctive presentational form that clearly separates it from other forms of inquiry and dissemination. In other words, while all ethnographies are cultural studies, all cultural studies are not ethnographies. » Ruby 1998, s.p.

> « Die dadurch immer wiederkehrende Diskussion über Kriterien für die Wissenschaftlichkeit des volkskundlichen Films hemmt seine Entwicklung enorm, da man doch immer wieder zu den Grundsätzlichkeiten zurückkehrt, ohne dem Film die Möglichkeit zu geben, seine eigene Art der Wissenschaftlichkeit zu entwickeln. »[27]

Film de recherche non autonome versus documentaire public autonome

L'oscillation entre un usage purement scientifique des documents visuels produits, en tant qu'instrument et source pour la recherche – qu'il soit question de carnet de notes filmé pour la collecte de données ou d'illustration d'une pratique sociale ou culturelle pour l'enseignement[28] – et la nécessité de la réalisation de films plus construits et « artistiques » destinés à une présentation autonome de la recherche à un public large accompagne l'histoire du cinéma ethnographique. Exemplifions cet « éternel dilemme entre document pur et son élaboration ».[29] Jusque dans les années 1950, l'image animée reste le plus souvent limitée à un moyen de collecte de données ethnographiques, sorte de carnet de notes de terrain, ou à une fonction d'illustration pour l'enseignement. L'utilisation du film comme moyen d'investigation scientifique propre est loin d'être acquise lorsqu'André Leroi-Gourhan (1911–1986) organise en 1947 le premier Congrès international du film d'ethnologie et de géographie humaine au Musée de l'Homme à Paris. Suite à cet événement, l'ethnologue et préhistorien français publie un article qui fera date, « Le cinéma ethnologique existe-t-il ? ». L'auteur distingue, parmi les films pouvant être considérés comme « ethnographiques », le *film de milieu* du *film de recherche*. Réalisé « sans intention scientifique », le *film de milieu* « prend une valeur ethnologique par exportation ». Cette « ethnographie spontanée recèle inconsciemment des valeurs scientifiques ».[30] Quant à lui, le *film de recherche* se subdivise en deux catégories, les *notes cinématographiques* (sorte de bloc-notes de terrain pour l'observation et l'analyse) et « le *film organisé*, préparé comme une publication, qui exige un métier cinématographique suffisant ».[31] Par son souci de ne pas enfermer le film ethnographique dans une définition étroite, André Leroi-Gourhan se pose en précurseur, à l'instar de Marcel Griaule (1898–1956)[32] qui cite en 1957 le cinéma parmi les techniques de l'ethnographie. Marcel

27 Janina Kriszio et Esther Stephan, Zur Situation des volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Films. In : Janina Kriszio et Gülna von Wichert (éd.), Dokumentarfilm und Volkskunde. Hamburg 2002, pp. 8–15, ici pp. 14–15 (Vokus 12).

28 Notons au passage que l'idée d'enseignement est en soi contenue dans le terme *documentaire* puisqu'il vient du mot latin *documentum* qui signifie « ce qui sert à instruire ». Un documentum signifie à la fois un exemple, un modèle, une leçon, une preuve, une démonstration et un enseignement. John Grierson popularise le terme documentaire à la fin des années 1920.

29 Luc de Heusch, Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. Brève histoire du Comité international du film ethnographique. In : L'Homme 4 (180), 2006, pp. 43–71, ici p. 46.

30 André Leroi-Gourhan cite, comme exemplaire, le documentaire *Farrebique,* réalisé en 1946 par Georges Rouquier.

31 Précieux instrument d'enseignement, le film organisé est susceptible d'intéresser un public plus large. André Leroi-Gourhan, Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il ? In : Revue de géographie humaine et d'ethnologie 3, 1948, pp. 42–50.

32 Dans les années 1930, Marcel Griaule intègre la production de films dans sa célèbre expédition « Dakar-Djibouti » (1931–1933) et réalise en 1938 la première thèse de doctorat accompagnée par un document audiovisuel, consacrée aux masques dogons. Les films réalisés lors de l'expédition [*Au Pays des Dogons* (1935) ; *Sous les Masques Noirs* (1938)] sont projetés dans les salles de cinéma de l'époque. Emilie de Brigard soulève qu'à l'époque, pour Marcel Griaule, « le film était une simple illustration. Ne faisant pas

Griaule estime particulièrement « sa valeur d'archive à laquelle on se réfère comme à une fiche ou à un objet ». Il distingue le film à l'état *brut*, envisagé en tant qu'enregistrement pour l'analyse scientifique, et le film *monté*, destiné à l'enseignement et au public. Il soulève ainsi l'union possible de critères scientifiques et artistiques.[33]

Cette ouverture n'est néanmoins pas partagée par tous les scientifiques de l'époque. En 1957, le Comité du film ethnographique définit de manière limitative deux utilisations scientifiques du film : la *recherche* et *l'enseignement*.[34] C'est sans doute au sein de l'Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) à Göttingen qu'une des conceptions méthodologiques les plus rigides et normatives du film ethnographique est développée. Dans le cadre des archives de films scientifiques de l'encyclopædia Cinematographica (EC)[35], Günther Spannaus, ancien responsable du secteur Ethnologie à l'IWF, envisage le film du point de vue de la *recherche* stricte. Il limite presque entièrement l'étude au domaine de la technologie et développe des règles de réalisation très rigoureuses.[36] L'enregistrement cinématographique systématique doit permettre de comparer et d'analyser les résultats de la recherche tout en corrigeant les fautes ou les insuffisances de l'observation visuelle. Dans le domaine de l'ethnographie comparée, le film rend encore possibles le rapprochement et la comparaison de traits techniques de cultures éloignées les unes des autres. Pour sa part, Gotthard Wolf, éditeur et fondateur de l'eC en 1952, distingue le *film scientifique* du « *populärwissenschaftlicher Kulturfilm* » : alors que le premier se destine à la science, le second traite de sujets scientifiques dans l'objectif d'atteindre un public plus large[37] (→ chapitre Film und Wissenschaft).

---

partie intégrante de la recherche, il n'aidait en rien la compréhension dans la publication. Dans cette optique, le format en 35 mm, et si possible la présence d'un opérateur professionnel, garantissaient la qualité du film.» Emilie de Brigard, Historique du film ethnographique. In : Claudine de France (éd.), Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles. Paris ; La Haye ; New York 1979, pp. 21–52, ici p. 34.

33 Marcel Griaule, Méthode de l'ethnographie. Paris 1957, p. 85. In : Alice Gallois, Le cinéma ethnographique en France. Le Comité du Film Ethnographique, instrument de son institutionnalisation ? (1950–1970). In : 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma 58 , 2009, pp. 80–109, ici p. 82. Marcel Griaule, élève de Marcel Mauss note encore : « La présentation d'un documentaire public donne une idée plus juste de l'objet à traiter que le film à l'état brut. C'est là le rôle intéressant de l'art en ce domaine. Il restitue une réalité exacte. Autrement dit, le détail judicieusement choisi et encadré est plus évocateur de l'atmosphère réelle que le document pur et simple, avec ses longueurs inévitables qui noient l'atmosphère. » (Griaule, *op. cit.*, p. 88).

34 Luc de Heusch, Cinéma et sciences sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique. Paris 1962, p. 19 (Rapports et documents de sciences sociales 16).

35 Désormais, nous utiliserons les abréviations IWF et EC.

36 Günther Spannaus, Der Film als Mittel völkerkundlicher Forschung. In : Research Film 2 (4), décembre 1956, pp. 159–163. Günther Spannaus, Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation. In : Research Film 3 (4), 1959, pp. 234–240.

37 « Da darüber, was man unter einem wissenschaftlichen Film versteht, noch gelegentlich Unklarheiten bestehen, darf den folgenden Ausführungen eine kurze Definition vorangestellt werden: Ähnlich wie eine wissenschaftliche Zeitschrift oder ein wissenschaftliches Buch, so ist auch ein wissenschaftlicher Film ein Film für die Wissenschaft. Ein Film, der über ein wissenschaftliches Thema für das breitere Publikum hergestellt wird, ist demnach kein wissenschaftlicher Film, sondern ein populärwissenschaftlicher Kulturfilm. » Gotthard Wolf, Der wissenschaftliche Film. Methoden – Probleme – Aufgabe. In : Die Naturwissenschaften 44, 1957, p. 39.

Dans l'anthropologie visuelle des années 1970, deux tendances ou approches semblent se dessiner.[38] Alors que certains considèrent le film comme méthode pour obtenir des données pour la recherche (E. Richard Sorenson, Timothy Asch, Alisson Jablonko, Jean-Dominique Lajoux, Alan Lomax)[39], d'autres le considèrent comme moyen d'expression permettant de générer de nouvelles formes de connaissance anthropologique (Jean Rouch, David MacDougall).[40] Les premiers estiment le film ethnographique comme un outil complémentaire aux recherches écrites, une activité subsidiaire à utiliser pour la collecte de données, la documentation, l'enseignement et la popularisation de la discipline. Cette conception instrumentale illustre le point de vue dominant qui voit le film comme une sorte de prise de notes anthropologiques servant à illustrer une recherche et des connaissances existantes. Les seconds considèrent l'anthropologie visuelle comme une autre manière d'approcher les sociétés et de produire de la connaissance anthropologique et comme un médium d'enquête anthropologique qui a ses propres méthodologies et objectifs pouvant servir l'anthropologie. Dans cette perspective, le film est plus qu'un complément de l'écrit et il sert à construire et exprimer des arguments théoriques et à générer de nouvelles formes de connaissance anthropologique. Nous y reviendrons dans la dernière partie de ce chapitre (*Perspectives. Le film comme source de connaissance*). Nous retrouvons finalement dans cette opposition schématique et simplificatrice l'ambivalence ancienne entre *films de recherche non autonome*s et *documentaires autonome*s.

Archives

Qu'il s'agisse de Marcel Griaule ou des auteurs de l'IWF, ces scientifiques sont très tôt convaincus que le développement d'*archives* est essentiel pour la collecte de comportements en voie de disparition et l'accessibilité de documents susceptibles d'être étudiés ultérieurement. Le monde germanophone est pionnier dans le domaine. L'archive visuelle la plus ancienne, la plus large et la plus systématique est sans doute l'eC de l'IWF où des films sont produits dans plusieurs domaines, dont l'ethnologie. L'institution, fondée en 1952 et liquidée en 2010, fait suite à une production de films initiée en 1937.[41] Elle n'a pas seulement construit des archives de recherche, mais a aussi permis à ses employés d'aller sur le terrain pour obtenir de nouveaux matériaux. Outre les archives de l'IWF, plusieurs archives se sont constituées dans le monde germanophone, telles que l'amt für Rheinische Landeskunde, l'Österreichische Bundesinstitut für den wissenschaftlischen

38 Paul Hockings publie *Principles of Visual Anthropology* en 1975 à la suite de la Conférence internationale d'anthropologie visuelle à Chicago en 1973, événement souvent considéré comme l'acte fondateur de l'anthropologie visuelle. Premier livre majeur sur le film ethnographique et Bible pour plus d'un anthropologue visuel, il résume la pensée des années 1970 et le moment de transition que vit alors la discipline.

39 Voir entre autres : Margaret Mead, Visual Anthropology in a Discipline of Words. In : Paul Hockings (éd.), Principles of Visual Anthropology. La Hague ; Paris ; Chicago 1975, pp. 3–10 ; Jean-Dominique Lajoux, Le film ethnographique. In : Robert Cresswell ; Godelier, Maurice (éd.), Outils d'enquête et d'analyse anthropologiques. Paris 1976, pp. 105–131 ; Timothy Asch, New Methods for Making and Using Ethnographic Films. In : George Deaborn Spindler (éd.), Education and Cultural Process. Toward an Anthropology of Education. New York ; Chicago 1974, pp. 463–490.

40 Voir entre autres : Jean Rouch, La caméra et les hommes. In : France 1979, pp. 53–71; Ruby 1975 ; Ruby 1998 ; David MacDougall, Transcultural Cinema. Princeton 1998.

41 La Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU), renommée Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU) dès 1940, est fondée en 1934 à Berlin. En 1953, la Section Forschungsfilm de la RWU, est rebaptisée Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF).

Film (ÖWF) en Autriche, toutes deux surtout dévolues aux films sur les coutumes et l'artisanat. La Smithsonian's Human Studies Film Archive, fondée en 1975 à Washington, occupe la même fonction que l'IWF, sans agir aussi normativement, et se pose comme la première archive de films consacrée au film ethnographique aux États-Unis.[42] La production filmique de la SSTP est à situer, globalement et à certains égards, dans ces diverses entreprises de documentation et de conservation. L'institution allemande et son EC seront tout particulièrement évoqués à de nombreuses reprises dans notre travail, comme point de comparaison avec la pratique de la SSTP (→ chapitre Film und Wissenschaft). L'ancienne constitution d'archives de films comme celles de la SSTP, de l'IWF ou de la Smithsonian's Human Studies Film Archive révèle finalement que le film n'est pas si dévalorisé qu'on le prétend dans la discipline de l'ethnologie.

Prégnance du mythe de l'objectivité de la caméra : films positivistes « appliqués »[43]

Depuis l'invention des technologies permettant l'enregistrement des images, la croyance en la possibilité d'obtenir des données objectives pour l'analyse se fait tenace, au début avec la photographie, puis avec l'image animée. En 1957, les membres du Comité du film ethnographique estiment ainsi la caméra capable de noter « plus complètement, plus rapidement et plus fidèlement » que l'ethnographe ne peut le faire. Les auteurs ajoutent avec justesse que « le cinéma permet d'enregistrer ce qui échappe à toute autre forme de notation : le monde des gestes (gestes artisanaux, techniques, artistiques, attitudes, jeux de physionomie, manières d'être, expressions, etc.) ».[44] À la même époque, le film ethnographique typique réalisé au sein de l'IWF suit des convictions similaires et s'inspire fortement des documents filmiques réalisés dans les sciences naturelles.

La croyance en l'objectivité de la caméra « implique que le chercheur attend de l'expérience cinématographique une révélation » et qu' « il substitue à son propre regard un œil perfectionné » qui « enregistre sur le vif », constate Luc de Heusch en 1962. L'ethnologue belge conclut qu' « il faudrait que les ethnographes prennent connaissance des théories filmologiques contemporaines et cessent de se persuader que le cinéma montre la réalité purement et simplement ».[45] Pareillement, Jay Ruby remarque que le concept de *film de recherche* est souvent basé sur une notion positiviste : le film étant capable d'enregistrer objectivement les comportements humains, cela permettrait d'atteindre l'objectif historique de l'anthropologie, l'étude objective de l'humanité.[46] Notons néanmoins que sous plusieurs points de vue, la vision positiviste est intéressante et passionnante. À ses débuts, le programme de la Section film de la SSTP se situe dans une grande mesure dans cette catégorie tout en engendrant de nombreux films de valeur. Nous ne voulons donc pas dévaloriser cette conception objectiviste, mais montrer ses limites et surtout les débats qu'elle a générés.

42 URL : http://www.anthropology.si.edu/naa/home/hsfahistory.html Consulté le 4 août 2014.
43 En allemand : *Positivistische Gebrauchsfilme*.
44 Heusch 1962, p. 19.
45 Heusch 1962, p. 21, p. 22, p. 25.
46 Durington ; Ruby 2011, p. 194.

Représentation et réflexivité

Jusqu'en 1965 environ, le film ethnographique idéal reste, majoritairement, un documentaire descriptif non autonome, utilisé comme complément pour les cours et conférences, un « sous-produit » du travail de terrain. Les aspects matériels, technologiques et rituels sont au centre de l'attention. Avec l'avènement du son synchrone, l'orientation du film ethnographique change massivement. La parole et les hommes, leurs émotions et les événements deviennent le centre des intérêts. L'attitude et le regard du réalisateur s'en trouvent radicalement modifiés (→ chapitre Le cinéma documentaire et ethnographique international). Nous observons que les débats et pratiques propres au milieu du film ethnographique ont souvent largement anticipé les questions théoriques et épistémologiques de la représentation et de la réflexivité qui occupent l'anthropologie écrite depuis le milieu des années 1980 (moment souvent défini de *crise de la représentation*). Ainsi, dès le début des années 1970, des anthropologues visuels et ethno-cinéastes questionnent la recherche d'une objectivité et d'une reproduction de la réalité non biaisée par le film que plusieurs auteurs du *Cinéma direct* ont prôné.[47] À un « cinéma d'observation » fondé sur la distance, le désir d'invisibilité du cinéaste et de non-perturbation sur le déroulement de l'action, plusieurs ethno-cinéastes opposent un « cinéma de participation » basé sur l'échange et le dialogue.[48]

Qu'il soit question de réflexions sur l'écriture, les conventions narratives, l'autorité de l'auteur, les relations politiques et morales des auteurs aux sujets, le souci du partage, la réflexivité, l'intersubjectivité, dans tous ces domaines, les anthropologues visuels se sont montrés précurseurs.[49] Cette situation est certainement due en partie au fait que les anthropologues visuels sont confrontés directement et concrètement à la pratique. L'image dévoile plus facilement ce que la littérature mystifie souvent. Le cinéaste est inévitablement confronté, dans sa pratique, aux questions de la perspective et de la relation aux sujets filmés. Les relations entre parties impliquées dans la « rencontre anthropologique » sont plus évidemment problématiques, les rapports d'autorité et l'interaction avec le sujet sont plus manifestes (→ chapitre Relation filmeurs-filmés). Dans le domaine de l'anthropologie visuelle, l'apport de David MacDougall — à la fois penseur et praticien, ethnologue, ethnographe, cinéaste et théoricien du cinéma — est fondamental.[50]

---

47 Lors d'un congrès de cinéastes et d'anthropologues organisé à l'Université de Californie (UCLA) à Los Angeles en 1968, les discussions autour de la prétendue objectivité du film sont vives et la question est approfondie lors du IXe Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques tenu à Chicago en 1973. À propos du Congrès de 1968, Colin Young écrit : « Nous avons décidé qu'un des points à examiner était que le film n'est pas objectif ». Colin Young, Le cinéma d'observation. In : France 1979, pp. 73–88, ici p. 74. Voir aussi la sélection de textes ayant servi de documents de travail à la session préalable du Congrès de 1973 réunie dans : France 1979, *op. cit*.

48 David MacDougall, Au-delà du cinéma d'observation. In : France 1979, *op. cit.*, pp. 89–104, ici p. 92.

49 Outre tous les auteurs importants déjà cités, tels que David MacDougall ou Jay Ruby, l'article suivant d'elizabeth Mermin résume bien les enjeux d'un cinéma ethnographique réflexif : Elizabeth Mermin, Being Where? Experiencing Narratives of Ethnographic Film. In : Visual Anthropology Review 13 (1), 1997, pp. 40–51.

50 David MacDougall commence son activité de cinéaste à la fin des années 1960. Plusieurs de ses films sont primés, tels que *Live With Herds* (1968/72), *Lorang's Way* (1974/79) et *The Wedding Camels* (1974/77) de la trilogie *The Turkana Conversations*, dédiée à des éleveurs de dromadaires semi-nomades du nord-ouest du Kenya, et plus récemment, *SchoolScapes* (2005/07) et *Gandhi's Children* (2005/08). Il travaille souvent avec sa femme, Judith MacDougall. Il a réalisé plusieurs films en Australie sur les Aborigènes

Sa pensée réflexive se fonde sur sa pratique personnelle du cinéma. L'union, en une personne, d'un théoricien et d'un praticien est rare.[51] Hans-Ulrich Schlumpf partage ces mêmes qualités. Il est certainement l'acteur de notre corpus de films qui a le plus explicitement réfléchi au sujet de la reconstruction inévitable de la réalité dans le film.

Peur et fascination de l'image

L'ethnologie est avant tout une science orientée vers l'écrit et, malgré l'essor actuel des recherches autour et sur les images, elle reste souvent encore sceptique envers les images.[52] David MacDougall constate ainsi que « depuis le début, le visuel a tout à la fois fasciné et troublé les anthropologues, comme un cheval à la fois beau et indomptable ».[53] Le visuel fascine parce qu'il représente un potentiel de reproduction fidèle et non biaisée de la réalité observée. Mais l'image fait peur par son ambiguïté intrinsèque : elle engage « l'intellect et l'imagination sur des voies à la fois contrôlées et incontrôlables » et manipule l'appréhension de la réalité. L'image est polysémique et naturellement ouverte à de multiples significations et interprétations. Une pensée basée sur les images doit s'accommoder plus que l'écrit de l'indétermination, de la distance entre la production d'un signe et sa réception, la signification qu'il prend pour l'observateur. Il y a certainement plus d'imprévus dans l'image que dans un texte. Ce qu'on capte est toujours circonstanciel, il y a à la fois manque et excès de sens. David MacDougall remarque encore que « le visuel a souvent été rendu invisible et transparent à l'anthropologie […] précisément parce qu'il constituait une menace de changements trop importants pour ses paradigmes. »[54]

Les critiques adressées au cinéma ethnographique ont surtout porté sur le manque de rigueur scientifique et ses détracteurs se sont enfermés dans des oppositions telles que science/art, objectivité (exactitude, scientificité)/subjectivité artistique. Nombreux sont les ethnologues travaillant avec l'image à trouver ces débats finalement vains. Ainsi Jean-Paul Colleyn estime que la méfiance manifestée par de nombreux chercheurs envers l'image et sa force de manipulation de la réalité n'est pas sans naïveté puisque « quel que soit son moyen d'expression, écriture ou film, l'observateur qu'il ait ou non des préoccupations théoriques travaille toujours sur une représentation du réel. »[55] La méfiance que les scientifiques témoignent à l'image est finalement souvent liée à un certain « analphabétisme » en matière de visuel et de film.

---

australiens ainsi qu'en Inde et en Sardaigne. Voir notamment ses ouvrages suivants : The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses. Princeton 2006 ; Transcultural Cinema. Princeton 1998 [L'ouvrage rassemble plus de vingt ans de réflexions de l'auteur qui soutient que dans le « tournant visuel » de l'anthropologie, le film doit être vu comme un moyen d'étude et de connaissance.].

51 Il est rare que les théoriciens soient des praticiens. Bill Nichols, grand théoricien du cinéma documentaire, n'a par exemple jamais réalisé de films. Mais par ailleurs, il est rare que des cinéastes-ethnologues produisent des écrits théoriques sur le film ethnographique.

52 De nombreux anthropologues visuels ont d'ailleurs réfléchi tout particulièrement à la relation entre l'image et le texte. Voir notamment : Mead 1975 ; Kirsten Hastrup, Anthropological Visions. Some Notes on Visual and Textual Authority. In : Peter Ian Crawford ; Turton, David (éd.), Film as Ethnography. Manchester 1992, pp. 8–25 ; MacDougall 1998 → chapitre Relation texte-image-son.

53 MacDougall 2004, p. 4.

54 MacDougall 2004, p. 4.

55 Colleyn 1988, p. 514, p. 515.

Perspectives. L'image comme source de connaissance

> « Tout est arbitraire, tout est aléatoire, tout est culturellement défini. Il ne nous reste donc pas grand-chose. Le cinéma ethnographique ne peut pas être objectif. Il y a seulement des degrés de subjectivité. […] Il n'est pas question de remplacer ou de se substituer à l'ethnographie écrite. Le cinéma ethnographique est un moyen d'obtenir d'autres perspectives sur une culture, d'aller à sa rencontre, et de s'identifier aux autres en tant que semblables. » (Chick Strand)[56]

Les anthropologues visuels anglo-saxons ont beaucoup débattu et débattent encore sur la connaissance anthropologique spécifique qu'un film peut transmettre ou générer.[57] Jay Ruby estime que le film ethnographique, s'il veut contribuer de manière significative au discours anthropologique sur l'Homme, doit réfléchir aux moyens de transmettre par l'image une connaissance ethnographique. Pour cela, l'anthropologue doit prendre connaissance des réflexions développées sur le visuel et l'image dans et hors du champ de l'anthropologie.[58]

La tendance actuelle à la diffusion de la méthode ethnographique en dehors de la discipline et dans d'autres domaines (l'*ethnographic turn*)[59] a profondément modifié l'appréciation de la relation entre le mot et l'image, entre le code verbal et le code visuel. Si le verbal s'est souvent approprié le monde des images, la représentation visuelle propose aussi des modèles pour l'écriture ethnographique. Les techniques d'écriture cinématographique se sont en effet avérées des sources d'inspiration lorsque les anthropologues de l'écrit ont voulu rechercher de nouveaux modes de représentation et surmonter le biais logocentrique de la production de la connaissance anthropologique — qu'il s'agisse du traditionnel règne de l'explication (qui s'appuie sur la description) ou encore des stratégies rhétoriques autoritaires de l'effacement de l'auteur, de son expérience et du contexte

56 Chick Strand, Woman as Ethnographic Filmmaker. In : Journal of the University Film Association 21 (1/2), 1974, p. 16. La cinéaste Chick Strand a suivi une formation en anthropologie à l'Université de Berkeley et a enseigné le cinéma durant 25 ans à l'Occidental College. Ses films s'emparent parfois du *found footage* et posent explicitement la question de la représentation des femmes.

57 Par exemple, Leslie Devereaux et Roger Hillman lient directement l'anthropologie visuelle au débat sur la crise de la représentation en sciences sociales et humaines et, dans une perspective interdisciplinaire, ils démontrent les possibilités du film pour de nouvelles formes de représentation et de production de la connaissance anthropologiques. Leslie Devereaux ; Hillman, Roger (éd.), Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography. Berkeley ; Los Angeles ; London 1995. Suivant les nouvelles tendances de l'anthropologie visuelle, les textes de David MacDougall ou de Sarah Pink réfléchissent aux usages des images animées dans les nouveaux médias et aux moyens de joindre le texte à l'image comme deux sources de connaissances complémentaires. Voir : David MacDougall, The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses. Princeton 2006 ; Sarah Pink ; Kürti, László ; Afonso, Ana Isabel (éd.), Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography. London ; New York 2004 ; Sarah Pink, The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses. London ; New York 2006.

58 Jay Ruby parle à ce propos de la création d'une théorie et d'une pratique du « *film as ethnography* ». Ruby 1998.

59 Kathrin Oester, « Le tournant ethnographique ». La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique. In : Ethnologie française 32 (2), 2002, pp. 345–355.

d'interaction.[60] David MacDougall remarque les affinités étroites existant entre le cinéma et certaines tendances de l'écriture anthropologique récente, par exemple les exigences d'implication de l'anthropologue par le biais de l'expérience de terrain et la prise en compte du public et de son expérience dans la production du travail. Aux traditionnelles connaissances *descriptives* (les faits), *structurelles* (les relations) et *explicatives* (la théorie) composant le savoir anthropologique, l'idée est d'ajouter à cette liste la connaissance *affective* et directe qui a souvent été ignorée, celle générée par l'*expérience*.[61] Les films, en privilégiant naturellement une compréhension des choses à partir de l'expérience, peuvent inspirer l'anthropologie écrite quant aux possibilités de la représentation et à l'évocation de l'expérience vécue. Selon Jean-Pierre Olivier de Sardan, parce que le film met en évidence des faits que l'observation directe et le langage ne peuvent établir ou dont ils ne peuvent rendre compte, l'image animée génère une véritable anthropologie du sensible et une nouvelle forme d'observation.[62] David MacDougall est, quant à lui, convaincu de la nécessité d'apprendre aujourd'hui à faire des *films anthropologiques* plutôt que des films *sur* l'anthropologie.

Le *film anthropologique*[63] ne se limite pas à rendre compte d'un savoir existant, mais « tente de couvrir un nouveau terrain par le biais de l'exploration intégrale des données » en s'appuyant sur « un véritable processus d'enquête » : il développe « une compréhension progressivement et révèlent l'évolution du rapport entre le réalisateur, le sujet et le public » et apporte « une forme de connaissance qui émerge de l'essence même de la réalisation. »[64] Pour cela, les réalisateurs doivent adopter une pensée anthropologique spécifique basée sur l'image.[65] L'anthropologie visuelle doit donc se définir comme une alternative à l'anthropologie écrite et cesser de se définir selon les termes de la discipline écrite. Sans développer la question ici, il est nécessaire de revenir sur quelques propriétés

60 Georges Marcus, figure de proue de la critique postmoderne et de la critique « Writing Culture » exprime cela très explicitement lorsqu'il rédige son article prônant une adoption de la pensée cinématographique basée sur l'image-séquence par l'ethnographie écrite. Cependant, George Marcus n'est pas un grand connaisseur du film ethnographique et son analogie avec le cinéma reste limitée. George E. Marcus, The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. In : Visual Anthropology Review 6 (1), 1990, pp. 2–12, p. 21, p. 44. Voir entre autres, l'ouvrage de référence : James Clifford et George E. Marcus, Writing culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley 1986. Mais aussi, pour une analyse des enjeux du courant postmoderne et réflexif en anthropologie : Christian Ghasarian, De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux. Paris 2002. Christian Ghasarian, À propos des épistémologies postmodernes. In : Ethnologie française 28, 1998, pp. 563–577.

61 MacDougall, 2004, p. 16, p. 17.

62 Jean-Pierre Olivier de Sardan, Production écrite et production audiovisuelle. In : Bernard Koechlin *et al.* (éd.), Anthropologie de la gestuelle, anthropologie de l'image. Paris 1982, pp. 129–143 (Geste et image. Première revue française d'anthropologie de la gestuelle). L'auteur montre que la production audiovisuelle doit devenir par elle-même un outil d'investigation et un processus de connaissance.

63 Le *film anthropologique* défini par David MacDougall reste encore, de notre point de vue, quelque chose de très rare.

64 MacDougall 2004, p. 13.

65 Cette idée est bien en phase avec le *pictorial turn* (ou *iconic turn*) de l'anthropologie et des sciences humaines en général qui se dessine depuis les années 1990. Jay Ruby et Marcus Banks, se référant à l'inventeur du terme, William Mitchell [William J. T. Mitchell, Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago ; London 1994, pp. 11–34], définissent ainsi les trois préoccupations de cette nouvelle tendance : « boundary crossing and collaboration; the use of (new) digital media ; and a regognition of the full sensorium ». Marcus Banks ; Ruby, jay (éd.), Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology. Chicago 2011, p. 14.

de l'image afin de comprendre ce que les propositions de ces auteurs impliquent. Michael Oppitz soulève le caractère simultané, synoptique, précis et explicite des images :

> « Während das Bild alle Ebenen synoptisch erfasst, muss die Wortbeschreibung zuerst, aufgrund der Verlaufsform der Sprache, jede einzelne Ebene in Sequenzen darstellen und anschliessend wie ein überführter Lügner beteuern, dass sie eigentlich alle gleichzeitig ablaufen. […] In mancherlei Hinsicht befinden sich Bilder gegenüber Wörtern offenkundig in einer privilegierten Position. Sie sind Dingen, die sie abbilden, näher als Wörter, die sie umschreiben. […] Die Bilder sind leichter herzustellen, als lange und schwerfällige Wortketten. […] Vielfach sind sie eindeutiger als die verbale Äusserung. Darüber hinaus schaffen die Bilder für alles, was in ihrem Blickfeld liegt, einen simultanen Eindruck, sie erlauben einen unmittelbaren Gesamtblick auf das, was sie abbilden […]. Aufgrund ihrer Disposition, die verschiedenen Schichten einer Szene simultan wiederzugeben, gewinnen Bilder mitunter eine Dichte der Information, die man erst im Vorgang der Auslegung, Lage um Lage, Detail um Detail, abbaut und entziffert. »[66]

Un média basé sur l'image s'appuie sur la découverte et l'exploration de relations et résonances entre les images, principe très différent de l'enchaînement des idées propre à l'écriture démonstrative. David MacDougall postule ainsi que « le film offre à l'anthropologie, à côté du texte écrit, un mélange d'enchaînements exprimé, synesthétique, narratif et métaphorique. » Aussi, « l'écriture anthropologique est efficace pour parler des cultures humaines en général », alors que le film, « comme les arts fondés sur l'imagination, peut dire beaucoup au sujet de la façon dont les individus vivent dans (et transmettent) une ‹ culture ›. Il peut définir les phénomènes culturels qui existent d'abord en termes de relation à soi… ».[67]

Ces quelques considérations soulignent le potentiel de l'image et du visuel comme moyen d'expression dans la production d'un savoir anthropologique d'une nouvelle forme. Nous observons que la relation texte–image n'est pas une simple dichotomie, chaque médium apporte une connaissance anthropologique d'une autre nature (→ chapitre Relation texte–image–son). Le visuel et l'écrit sont en ce sens complémentaires et selon les objectifs poursuivis, l'un peut parfois être mieux positionné que l'autre, d'où la nécessité pour l'ethnologue, l'ethnographe ou le cinéaste de toujours se poser la question de savoir quel est le meilleur média pour construire et transmettre son intention.

66 Michael Oppitz, Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie. München 1989, pp. 27–28.
67 MacDougall 2004, p. 16, p. 18.

1.2 Ethnologie régionale, ethnographie et culture matérielle

Les films de la SSTP s'insèrent dans une large mesure dans la tradition d'une *ethnologie régionale de la Suisse* et d'une *ethnographie* attachée à la *culture matérielle*.[68] Les thématiques présentées ici sont liées directement aux films : collecte, tradition, continuité, changement, modernité, culture matérielle, artisanat et art populaire. Il s'agit de termes qui serviront de fils conducteurs à notre réflexion et d'outils théoriques à nos analyses futures. L'analyse de l'évolution du regard porté par les cinéastes sur l'artisanat et le monde du travail est au centre de notre travail. De nombreuses correspondances se constatent entre l'évolution de l'ethnologie régionale et celle de l'approche des réalisateurs. L'objectif initial des films est d'enregistrer sur la pellicule des activités et des techniques artisanales traditionnelles – tout du moins comprises comme telles – avant qu'elles ne disparaissent. Centrés sur les *gestes* des travailleurs, les outils et les *objets* fabriqués, les premiers films masquent la plupart du temps presque totalement les transformations socioculturelles de l'environnement et les manifestations de la modernité. Après avoir passé sous silence le cadre social du travail, celui-ci devient progressivement manifeste, puis le contexte fait de mutations sociales, économiques et culturelles sera au centre des œuvres (→ chapitre Choix thémathiques et chapitre Kontinuität und Wandel).

Nous esquissons ici les critiques épistémologiques et les changements d'approche qui en résultent, advenus dans les disciplines de l'*ethnologie régionale* et de l'*ethnographie* s'intéressant à la *culture matérielle*. Les assertions des divers courants d'ethnologie présentées ici sont toujours à situer dans leurs contextes sociaux, historiques et politiques. Elles sont, en suivant les réflexions de James Clifford[69], des vérités inévitablement négociées et contingentes. Les objets et champs de la discipline sont sans cesse redéfinis en fonction de ce contexte et des confrontations avec divers acteurs, que ceux-ci soient les informateurs (qui aujourd'hui deviennent des lecteurs potentiels des œuvres des ethnologues et se réapproprient leur discours), les collègues scientifiques, les artistes ou les politiques.

68 Nous entendons l'*ethnographie* comme la première phase du travail anthropologique, une phase concrète de collecte de documents et de données, de leur inventaire et de leur première description. Elle correspond donc à la recherche de terrain à proprement parler (le domaine des faits) et se pose comme un travail pratique d'initiation. L'*ethnologie*, dans cette perspective, est une phase plus abstraite et généralisante où le chercheur analyse, synthétise et interprète les observations récoltées sur une culture donnée. Cette seconde phase correspond donc à l'analyse et à la comparaison des données (le domaine des relations). Alors que l'ethnographe *crée des sources* et travaille avec elles, l'ethnologue travaille avec des sources, mais ne les produit jamais. Pour sa part, l'*anthropologie* se pose comme un projet philosophique destiné à « comprendre les problèmes généraux de la vie sociale » (le domaine de la théorie). Ces phases schématiquement divisées sont souvent intrinsèquement liées dans la pratique. Nous les séparons ici afin de souligner l'angle surtout concret et pratique de l'approche scientifique que les chercheurs et cinéastes liés à la SSTP adoptent. David MacDougall, L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir. In : Journal des anthropologues [en ligne] 98–99, 2004, mis en ligne le 22 décembre 2010. URL : http://jda.revues.org/1751 Consulté le 12 avril 2014 ; Mondher Kilani, Introduction à l'anthropologie. Lausanne 2001, p. 168. Voir plus loin dans le chapitre pour une définition de l'*ethnologie régionale* et de la *culture matérielle*.

69 James Clifford, Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle. Paris 1996.

Terminologie

Considérer la discipline de l'ethnologie en Suisse soulève déjà une difficulté relative à la définition du champ couvert, comme le notent Barbara Waldis et Thierry Wendling.[70] En Suisse romande, celle-ci est qualifiée d'*ethnologie* ou d'*anthropologie* (sociale ou culturelle), selon les modèles français ou anglo-saxon, alors qu'en Suisse alémanique, l'opposition ou le fossé classique et propre aux pays germanophones entre *Volkskunde* (souvent traduit par *folklore*, *ethnologie régionale* ou *ethnologie européenne*) et *Völkerkunde* (ethnologie des cultures non européennes) est toujours d'actualité. Cela même si aujourd'hui la tendance est de parler davantage d'*europäische Ethnologie* que de *Volkskunde*.[71] En suivant Arnold Van Gennep[72], l'auteur du *Manuel de folklore français contemporain* (1937–1958), Arnold Niederer propose de traduire *Volkskunde* en français par le terme de *folklore*, « dans le sens d'étude, connaissance et science du peuple ».[73] Du point de vue d'Ueli Gyr, l'*ethnologie régionale* (ou *ethnologie européenne*), en tant que discipline, est une « science empirique et comparative qui étudie la culture quotidienne, ancrée dans la tradition, par l'examen de modes de comportement, d'objets matériels, d'opinions, de valeurs, de symboles significatifs […]. La discipline peut se présenter comme une synthèse entre l'ethnologie, la sociologie et l'histoire de la vie quotidienne, comme une histoire sociale régionale ou encore une ethnographie régionale. Les méthodes d'approche privilégiant des milieux sociaux restreints (famille, voisinage, associations, groupes pro-

70 Barbara Waldis ; Wendling, Thierry, La Suisse, ses ethnologies et ses ethnologues. In : Ethnologie française 32 (2), 2002, pp. 197–207.

71 À simple titre d'exemple, le *Seminar für Volkskunde und Europäische Ethnologie* de l'Université de Bâle est renommé en 2005 *Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie*. Walter Leimgruber et ses collaborateurs expliquent la raison de ce changement : « Es ging bei diesen Fachdiskussionen aber nicht nur um eine äussere Hülle, sondern auch um eine inhaltliche, vor allem methodisch-theoretische Neuorientierung. Man verabschiedete sich von mythologisierenden Konzepten, die in oft wenig quellenkritischer Weise Materialien über grosse historische Zeiträume hinweg verknüpft hatten. Der Weg führte zu einer empirischen Arbeitsweise, die sich stark an sozialwissenschaftlichen Methoden orientierte, und stützte sich vermehrt auf Gesellschaftstheorien, die den Wandel, die soziale Schichtung und die Konflikte und weniger die Tradition, das Verbindende und unveränderlich Erscheinende betonten. Industrialisierungs-, Modernisierungs- und Urbanisierungsprozesse standen immer stärker im Fokus der Forschung. Das Fach begann auch stärker gegenwartsorientiert zu forschen. » La préférence pour le terme *Europäische Ethnologie* repose également sur le désir d'adopter une nouvelle perspective européenne. Walter Leimgruber ; Bischoff, Christine ; Andris, Silke ; Œhme-Jüngling, Karoline, Von der Volkskunde zur Kulturwissenschaft. In : Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires 107 (1), 2011, pp. 77–88, ici p. 78. Hermann Bausinger estime, quant à lui, que « la *Volkskunde* a fait un grand pas en avant » en adoptant « le discours d'une science culturelle (*Kulturwissenschaft*) ouverte sur l'extérieur et sur les possibles échanges ». Hermann Bausinger, La Volkskunde en Allemagne depuis 1945. In : Ethnologie Française 27, 1997, pp. 457–464, ici p. 463.

72 Arnold Van Gennep (1873–1957), surtout connu pour son ouvrage *Les rites de passage* (1909), enseigne brièvement à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel entre 1912 et 1915. Il n'a jamais eu de poste d'enseignement dans une université française. Pionnier dans bien des domaines, mais peu reconnu de ses pairs car anticonformiste, il est souvent en rupture avec les différentes doctrines de l'époque, épistémologiques, idéologiques et institutionnelles. Arnold van Gennep est notamment en profond désaccord théorique avec les tenants du folklore à l'ancienne et ne partage pas leur goût pour les archaïsmes et les survivances.

73 Arnold Niederer, Tendances de la recherche folklorique dans les pays de langue allemande. In : Isac Chiva ; Jeggle, Utz (éd.), Ethnologies en miroir. La France et les pays de langue allemande. Paris 1987, pp. 201–221, ici p. 202.

fessionnels, commune, quartier, région) contribuent à édifier une science autonome, qui met l'accent sur les structures symboliques et la communication. »[74]

Pour notre part, nous utilisons de préférence la notion d'*ethnologie régionale* pour parler de l'ethnologie s'intéressant à « la culture populaire, à la vie quotidienne ou encore, dans le vocabulaire de l'époque, au folklore et aux arts et traditions populaires ».[75] L'appellation comprend donc autant les études folkloristiques que la *Volkskunde* et l'ethnologie européenne. Cette ethnologie régionale est au centre de nos considérations puisque les films nous intéressant se concentrent entièrement sur la Suisse. Nous employons également le terme d'*ethnographie intéressée à la culture matérielle*, lequel recoupe les recherches ethnographiques attachées plus précisément aux techniques, aux objets et à la culture matérielle, autant de sujets centraux de notre corpus de films. Nous utilisons le terme d'*ethnographie* afin de souligner l'angle surtout concret et pratique de l'approche scientifique que les chercheurs et cinéastes liés à la SSTP manifestent. Losque nous parlons d'*ethnologie*, le terme englobe ceux d'ethnologie européenne (*Volkskunde*) et d'ethnologie extra-européenne (*Völkerkunde*). Nous présentons principalement les réflexions développées dans le milieu germanophone, la SSTP étant tournée davantage vers l'allemagne que vers la France ou le monde anglo-saxon.

Les origines : collecter et sauvegarder les vestiges de la culture matérielle populaire

> « La spécificité de la Suisse et le repli culturel devant une menace totalitaire extérieure firent que l'ethnologie suisse des années 1930 et 1940 concentra son intérêt surtout sur le mode de vie alpin, essentiellement sur les sociétés pastorales. Pour beaucoup d'observateurs de cette époque, on y trouvait l'essence de la spécificité suisse ; un mode de pensée, de travail et de vie présumé archaïque fascinait. » (Paul Hugger[76])

Aux premières heures de l'ethnologie régionale suisse, les chercheurs s'intéressent surtout à collecter les traditions orales, les coutumes et les témoignages de la culture matérielle. Ils s'efforcent « de recueillir et de classer récits et chansons, proverbes et devinettes, coutumes et rituels, modes d'expression de la foi et croyances, coutumes et parures, meubles et instruments » en ne se posant « que très timidement la question de leur fonction et de leur insertion dans la vie sociale. »[77] Cette *collecte* ne se limite pas à rassembler des biens : il s'agit de classer, systématiser, comparer et analyser les données

74 L'auteur ajoute encore que « les approches herméneutiques sont d'une importance capitale » et « alors que les enquêtes actuelles sur le terrain privilégient les méthodes qualitatives (observation participante, interview), le folklore historique procède à des analyses de sources, d'objets et d'images. » Ueli Gyr, Folklore. URL : http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F24477.php Consulté le 12 avril 2014. Voir aussi : Ueli Gyr, Europäische Ethnologie aus der Sicht der Schweizerischen Volkskunde. In : Christian Giordano ; Rolshoven, Johanna (éd.), Europäische Ethnologie, Ethnologie Europas = Ethnologie européenne, ethnologie de l'europe. Fribourg 1999, pp. 45–62.

75 Thomas Antonietti, Préface. In : Thomas Antonietti (dir.), Si loin et si proche. Un siècle d'ethnologie en Valais. Baden 2013 (Cahiers du Musée d'histoire du Valais 12), p. 7.

76 Paul Hugger, Histoire et situation actuelle de l'ethnologie de la Suisse. In : Terrain 15, 1990, pp. 125–134, ici p. 126.

77 Bausinger 1997, p. 462.

récoltées.[78] L'activité vise autant à sauvegarder les traditions menacées de disparition qu'À chercher les origines et l'essence de la culture populaire, la *Volksseele* ou le *vulgus in populo* d'eduard Hoffmann-Krayer.

> « Recueillir les témoignages de la culture populaire trouvait un sens et prenait une signification, si l'on considérait leur caractère de ‹ vestiges › ; finalement, le sens du présent se définissait à partir d'une vision du monde archaïque, qui présupposait naïvement une continuité à travers les siècles. » (Paul Hugger[79])

Le fondateur de l'ethnologie régionale suisse et de la SSTP, Eduard Hoffmann-Krayer (1864–1936), professeur de philologie allemande avant d'être ethnologue, donne ses assises scientifiques à la discipline en proposant un véritable programme et une liste de sujets à traiter qui guideront longtemps la pratique de collecte et de recherche en Suisse : observations anthropologiques ; habitat et culture paysanne ; alimentation ; costumes ; activités domestiques et art populaire ; mœurs, coutumes et fêtes ; mentalités et croyances ; droit coutumier ; littérature populaire ; jeux ; danse et musique ; humour ; dictons ; noms propres et surnoms ; vocabulaire.[80] Hermann Bausinger souligne l'exclusion proclamée des phénomènes liés à la modernité en tant qu'objets d'étude dans l'approche d'eduard Hoffmann-Krayer, vision qui domine presque toute l'ethnologie régionale suisse jusqu'au milieu du XXe siècle :

> « La critique épistémologique avait montré que la *Volkskunde* – à quelques exceptions près – s'était toujours limitée à certains fragments de la vie socioculturelle : elle privilégiait la vie des paysans par rapport à celle des bourgeois ou des prolétaires, elle préférait les villages aux villes, examinant les formes archaïques de la pensée et du travail, esquivant leur éventuelle rationalisation. Le fondateur de la revue d'ethnologie suisse, Eduard Hoffmann-Krayer, brossa dans son premier numéro (1897) une fresque étonnamment complète de la discipline ; mais il mettait explicitement en garde contre la tentation de choisir les ‹ machines et autres intrus modernes › comme objet de recherche. Pendant longtemps, la *Volkskunde* fut régie par le dogme suivant : éviter à tout prix ce qui pouvait avoir un caractère technique. »[81]

À titre d'exemple, le professeur bâlois de médecine Leopold Rütimeyer, auteur de l'ouvrage *Ur-Ethnographie der Schweiz* (1924), développe une théorie évolutionniste des couches culturelles. Son concept d'*ethnographie primitive* repose sur l'objectif de « comprendre le passé et certains débuts de notre culture matérielle à partir de ce qui reste d'eux dans le présent ». Cet ethnologue autodidacte espère trouver dans les vallées reculées des Alpes les vestiges des cultures primitives : « Notre position a consisté, dans ces régions montagnardes connues pour le conservatisme ergologique de leurs populations, à rechercher les objets de la culture matérielle appartenant littéralement au terroir et qui disparaissent de nos jours à une extrême vélocité dans la nuit des temps. »[82] Pratiquant ainsi une *ethnologie d'urgence*, le chercheur privilégie les informateurs âgés, dont

78 Thomas Antonietti, Un siècle de collecte et de recherche. L'ethnologie du Valais de 1890 à 2010. In : Antonietti 2013, op. cit., p. 23.
79 Hugger 1990, op. cit., p. 126.
80 Eduard Hoffmann-Krayer, Zur Einführung. In : Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires 1, 1897, pp. 1–12. Cité dans : Antonietti 2013, p. 23.
81 Bausinger 1997, pp. 459–460.
82 Cité dans : Antonietti 2013, p. 29.

il souhaite obtenir des renseignements sur les conditions de vie les plus anciennes. De la même manière, une grande partie des films de la SSTP se centrent sur des artisans d'un âge avancé (→ chapitre Choix thématiques). Surtout collecteur de savoir-faire menacés de disparition, Leopold Rütimeyer n'établit pas de contexte, de comparaison ou d'interprétations sur le matériel récolté. L'approche du scientifique contribue à développer une image stéréotypée de sociétés montagnardes arriérées, conservatrices et statiques, échappant à l'évolution historique et prétendument épargnées par la civilisation moderne. Les connotations patriotiques de la discipline sont évoquées par Arnold Niederer qui constate que les ethnologues régionaux de cette époque sont souvent des personnes « conservatrices présentant toutes les caractéristiques du syndrome conservateur » : préférence pour les contacts nationaux, les concepts connus tirés du passé, les formes stabilisatrices classiques et la valorisation du concret et du manifeste.[83]

Jusqu'à la fin des années 1960, l'ethnologie régionale suisse marque une orientation principalement historique, philologique et dialectologique. La discipline se focalise longtemps sur l'étude des milieux paysans et montagnards. Elle trouve ses sources et son inspiration dans la pensée romantique et dans les travaux de la philologie germanique (*Germanistik*). Le philologue et ethnologue Karl Meuli (1891–1968), professeur à l'université de Bâle, guide et ami de Paul Hugger, est clairement issu de cette tradition (→ chapitre Collecte et sauvegarde, rigueur et ouverture : l'ère Paul Hugger). Deux anciens collaborateurs de la Section film, les conseillers scientifiques des premiers films réalisés au temps d'Alfred Bühler, se situent également dans ce courant. Christian Lorez (1911–1997), originaire de Coire, suit des études de philologie germanique à Zurich et réalise en 1943 une thèse consacrée aux méthodes et aux instruments agricoles ainsi qu'à leur terminologie chez les paysans du Rheinwald (Grisons). Parallèlement à son métier d'enseignant, il effectue plusieurs recherches sur la culture matérielle et les dialectes.[84] L'ethnologue et philologue Alfons Maissen (1905–2003), également originaire de Coire, est issu d'une famille de charpentiers et de menuisiers. Il étudie d'abord le chant et la musique à Genève et Fribourg, puis en 1934, sur demande de la SSTP et de son président Karl Meuli, il entreprend une collecte des chants populaires rhéto-romans. Dans les années 1930, il suit des études de philologie germanique à Zurich et sa thèse a pour objet les outils et le métier des artisans du bois en Suisse rhéto-romane.[85] Alfons Maissen comme Christian Lorez ancrent la production filmique de la SSTP dans le courant philologique et la tradition d'une ethnographie de collecte s'intéressant au monde du travail paysan et montagnard. Plus tard, lorsque Paul Hugger réalise une monographie

83 Arnold Niederer, Vergleichende Bemerkungen zur ethnologischen und zur volkskundliche Forschung im Alpenraum. In : Ethnologica Helvetica 4, 1980, p. 5. Traduit et cité dans : Antonietti 2013, p. 26.

84 Christian Lorez, *Bauernarbeit im Rheinwald*. Basel 1942. Christian Lorez est membre du conseil de l'association grisonne des Walser (Walservereinigung) et cofondateur du Heimatmuseum Rheinwald en 1977.

85 Alfons Maissen, *Werkzeuge und Arbeitsmethoden des Holzhandwerks in Romanisch Bünden. Die sachlichen Grundlagen einer Berufssprache*. Winterthur 1943. Dans le cadre de la SSTP, Alfons Maissen co-édite deux volumes consacrés à aux chants rhéto-romans (*Rätoromanische Volkslieder. Die Lieder der Consolaziun dell'olma devoziusa,* 1945). Des années 1930 à 1960, l'ethnologue et philologue effectue plus de 1500 enregistrements de chants rhéto-romans. Il enseigne à Coire les langues romanches, allemande et italienne (1946–1970), tout en étant rédacteur du *Dicziunari Romontsch Grischun*. Il collabore également à la *Radio Romontsch* et dirige *Radioscola*, une revue illustrée publiant des textes des émissions radioscolaires. Il participe également à la création du Museum Regiunal Surselva à Ilanz en 1988.

sur Amden, puis sur Werdenberg (deux communes de Saint-Gall)[86] au début des années 1960, il se situe clairement dans la démarche dominante d'une ethnologie régionale attachée à récolter les souvenirs du passé (→ chapitre Collecte et sauvegarde, rigueur et ouverture : l'ère Paul Hugger) :

> « Man hat dann schon kleine Parallelen zu Heute gezogen. Aber das war eigentlich sekundär, weil man fand, dass das zu früh war. Das war nicht richtig, aber man fand, dass sich die modernen Lebensweisen sehr rasch angleichen. […] Die Volkskunde war damals noch sehr retroorientiert und sehr traditionsbewusst. Und wir hatten das Bewusstsein, dass jetzt Kulturen relativ rasch versinken und vergessen würden, einmalig waren und jetzt der Moderne weichen müssten. Das war manchmal etwa zehn Jahre zu früh, dass man dies befürchtete. Aber diese Angst war berechtigt. […] [Amden. Eine volkskundliche Monographie, 1961] war eine der ersten Ortsmonographien volkskundlicher Art. Diese Panoramasicht des ganzen kulturellen Lebens von der Geburt bis zum Tod und von den einfachsten bäuerlichen Arbeiten bis zum Handwerk. » (Paul Hugger, 2009, chapitre 14, 00:49:37, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

Notons encore qu'une grande partie des travaux des débuts de l'ethnologie régionale suisse est due à des *amateurs* intéressés par le sujet (médecins, enseignants, prêtres, commerçants, industriels, banquiers) et à des ethnologues *autodidactes* à l'exemple de Leopold Rütimeyer. Pour sa part, Paul Hugger souligne et apprécie le fait que la SSTP ait toujours réuni amateurs et professionnels, évitant ainsi le travail « dans une tour d'ivoire »[87] et une trop importante théorisation des choses (Paul Hugger, 2009).[88] Cette donnée est fondamentale. Marquée politiquement et idéologiquement à droite, cette société hétéroclite par le profil de ses membres – amateurs et savants – se situe davantage dans le domaine des faits et du concret – une ethnographie de collecte – que dans celui de la théorie.

Plusieurs projets d'envergure de collecte et d'inventaire de la culture populaire sont réalisés en Suisse. La SSTP y est souvent impliquée. Elle mène ainsi depuis les années 1950, sous l'initiative de Richard Weiss, une analyse et une description de l'habitat rural de la Suisse et de ses différents types de bâtiments. Le groupe « Étude de la maison rurale en Suisse » – branche importante de la SSTP – vise à enregistrer et décrire les bâtiments typiques de chaque canton. Jusqu'ici, une trentaine de volumes a été publiée. Le projet du photographe Ernst Brunner (1901–1979) se situe dans ces entreprises d'inventaire. Il réalise de nombreux reportages photographiques sur les coutumes, les travaux, l'économie traditionnelle et la vie quotidienne en Suisse avant de se consacrer entièrement à

86 Paul Hugger, Amden. Eine volkskundliche Monographie. Basel 1961 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde = Publications de la Société suisse des traditions populaires = Pubblicazioni della Società svizzera per le tradizioni popolari 41) ; Paul Hugger, Werdenberg. Land im Umbruch. Eine volkskundliche Monographie. Basel 1964 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde = Publications de la Société suisse des traditions populaires = Pubblicazioni della Società svizzera per le tradizioni popolari 44).

87 Hugger 1990, p. 127.

88 Voir aussi : Serge Reubi, Gentlemen, prolétaires et primitifs. Institutionnalisation, pratiques de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse, 1880–1950. Volume I : Texte. Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Neuchâtel ; Ecole des hautes études en sciences sociales Paris. Neuchâtel ; Paris 2008. Et : Franziska Schürch (éd.), Vereintes Wissen die Volkskunde und ihre gesellschaftliche Verankerung. Ein Buch zum 100. Geburtstag der Sektion Basel der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Münster ; New York ; München ; Berlin 2010.

la maison paysanne lucernoise dès 1954.[89] C'est à Richard Weiss et Paul Geiger que l'on doit l'initiative en 1937 de l'*atlas de folklore suisse/Atlas der schweizerischen Volkskunde* (poursuivi par Walter Escher, Elsbeth Liebl et Arnold Niederer). Ils lancent une série de campagnes d'enquête de terrain dans 387 localités en vue de la confection de l'ouvrage. L'œuvre est finalement publiée entre 1959 et 1989 et comprend 292 cartes. La culture paysanne et rurale demeure ici encore au premier plan et l'entreprise se situe dans le cadre de la politique de défense spirituelle du pays.[90]

L'ouvrage de Richard Weiss paru en 1946, *Volkskunde der Schweiz*, marque durant plusieurs décennies l'image de la culture matérielle de la Suisse. Des thèmes tels que l'habitat, l'alimentation, l'habillement, l'économie et la culture matérielle y sont traités.[91] Près de cinquante ans après ce vaste panorama de la culture populaire suisse jusqu'au début des années 1950, Paul Hugger dirige les trois volumes de *Les Suisses. Modes de vie, traditions, mentalités* (1992), œuvre pluridisciplinaire consacrée aux transformations des modes de vie des Suisses depuis 50 ans.[92] Avec Bertil Galland, Paul Hugger participe également activement à l'élaboration de l'*encyclopédie illustrée du Pays de Vaud*, entreprise unique en Suisse d'étude complète d'un canton et véritable inventaire des traits naturels et socioculturels d'une région suisse. Paul Hugger y dirige les volumes consacrés à la vie quotidienne.[93]

Mise en valeur de la culture matérielle et nouvelle catégorie de l'art populaire

L'ethnologue régional autrichien Franz Grieshofer affirme que des liens existent entre certains courants d'artistes de l'époque (notamment l'école de Savièse et généralement les mouvements des Modernes attirés par le primitivisme) et les approches ethnologiques décrites précédemment : l'intérêt pour les survivances de la vie primitive – qu'elle soit nationale avec l'art populaire ou exotique avec l'art primitif – s'explique dans les deux cas par un fort attrait pour la qualité esthétique des produits.[94] Paul Hugger, dans une certaine mesure, partage cette attirance pour « l'esthétique authentique » de l'artisanat

89 Voir notamment : Ernst Brunner, Die Bauernhäuser im Kanton Luzern. Basel 1977 (Maisons rurales en Suisse, volume 6).

90 Voir : Pierre Centlivres, L'atlas de Folklore suisse. Un sondage quarante ans après. In : Ethnocartographie en Europe, numéro spécial de la revue Technique, Idéologies, Pratiques 4, 1982–1983, pp. 55–70.

91 Richard Weiss, Volkskunde der Schweiz. Erlenbach ; Zürich 1946. L'ouvrage de référence de Richard Weiss, jamais traduit en français.

92 Paul Hugger (dir.), Les Suisses. Modes de vie, traditions, mentalités. Tomes 1–3. Lausanne 1992. L'ouvrage est traduit dans les trois langues nationales.

93 *L'encyclopédie illustrée du Pays de Vaud* comprend 12 volumes (1970–1987). Paul Hugger dirige les volumes 10 et 11 : *La vie quotidienne I : Les âges de la vie* (1982) et *La vie quotidienne II : Maisons, fêtes, sport, langage* (1984). 348 entretiens ont été conduits pour la réalisation de ces deux ouvrages et 3596 pages de témoignages ont été récoltées pour le volume 10. Bertil Galland. In : Le Nouveau Quotidien, 25.10.1992, p. 18. Paul Hugger commente ainsi l'entreprise : « Le travail, réalisé au début par un groupe d'étudiants idéalistes sous la direction de Bertil Galland, débuta à la fin des années 1960 et s'acheva en 1987 avec le tome 12 (Bibliographie vaudoise, index). Les tomes 10 et 11, qui ont pour titre La Vie quotidienne, présentent la culture populaire du canton. L'équipe dut rassembler d'abord la quasi-totalité des matériaux. Quatorze groupes de discussion régionaux auxquels prirent part 348 personnes, rassemblèrent les données. La rédaction finale fut confiée à Paul Hugger. L'expérience est à ce jour unique en Suisse. » Hugger 1990, p. 132.

94 Franz Grieshofer, Ur-Ethnographie. Auf der Suche nach dem Elementaren in der Kultur. Die Sammlung Eugenie Goldstern. Vienne 2004, p. 12. Cité dans : Antonietti 2013, p. 26.

(→ chapitre Collecte et sauvegarde, rigueur et ouverture : l'ère Paul Hugger et chapitre Choix thématiques).

Au tout début du XXe siècle, les principaux musées d'ethnographie de Suisse sont inaugurés (Musée d'ethnographie de Genève en 1901, Musée d'ethnographie de Neuchâtel en 1903, fondation d'une division d'ethnologie régionale au Musée d'ethnographie de Bâle en 1904, sous la direction d'eduard Hoffmann-Krayer).[95] L'émergence d'associations diverses œuvrant pour la protection et la conservation des traditions rurales (*Heimatschutz* est créé en 1905, *Heimatwerk* en 1930) oriente les musées vers la culture paysanne et les objets témoins d'un monde préindustriel.[96] Barbara Waldis et Thierry Wendling estiment d'ailleurs que « l'extraordinaire densité des musées en Suisse (plus de 700) témoigne tout d'abord d'une prise de conscience, à la fois exacerbée et masquée, de la disparition du monde traditionnel, car il s'agit essentiellement de ‹ musées du terroir › aux dimensions modestes qui se sont donné comme objectifs de recueillir les souvenirs du passé local ou régional. »[97] Parmi ces nombreux musées, notons l'inauguration en 1978, du Musée suisse de l'habitat rural à Ballenberg.

La notion d'*art populaire* (ou d'art rustique) est très en vogue au début du XXe siècle. Daniel Baud-Bovy (1870–1957), conservateur au Musée Rath de Genève (puis directeur de l'école des Beaux-Arts de Genève et président de la Commission fédérale des Beaux-Arts) et membre fondateur de la Société suisse des traditions populaires, publie en 1924, *L'art rustique en Suisse*. L'ouvrage accorde une nouvelle valeur esthétique à des objets utilitaires et de la vie quotidienne. Il contribue à la propagation du concept d'art populaire et influence de manière décisive la pratique de l'ethnographie régionale et des musées. En 1928, une exposition sur l'art populaire valaisan est organisée au Musée d'art et d'histoire de Genève et, en 1941, une exposition sur l'art populaire suisse a lieu à la Kunsthalle de Bâle. Les collectionneurs d'art acquérant des objets populaires suisses sont également nombreux. Du point de vue de Georges Amoudruz (1900–1976) du Musée d'ethnographie de Genève, ethnologue autodidacte, collectionneur encyclopédique et « rassembleur d'un patrimoine populaire à l'abandon », l'art populaire représente une catégorie importante.[98] Une perception avant tout formelle, esthétique et anhistorique des manifestations de la création populaire domine le champ durant de nombreuses années. Que l'on constitue des univers traditionnels d'artefacts ou que l'on classe certains objets dans la catégorie de l'art, « un monde préservé est mis en scène, épuré du changement, du syncrétisme et de l'invention ».[99] Comme Thomas Antonietti le souligne,

95 À titre de comparaison, en France, le Musée national des arts et traditions populaires de Paris est inauguré en 1937 (Georges-Henri Rivière), date souvent perçue comme l'acte fondateur de l'ethnologie régionale française. Voir : Isac Chiva, Entre livre et musée. Emergence d'une ethnologie de la France. In : Chiva ; Jeggle 1987, pp. 10–33.

96 Franz Grieshofer 2004., p. 12. Cité dans : Antonietti 2013, p. 26.

97 Waldis ; Wendling 2002, p. 199.

98 Christophe Gros ; Tamarozzi-Bert, Frederica, L'expérience in vivo de Georges Amoudruz, collectionneur et savant de Genève. In : Antonietti 2013, pp. 78–83, ici p. 79. La collection de Georges Amoudruz (6647 pièces) est acquise par le Musée d'ethnographie de Genève en 1978. Les objets y seront exposés de nombreuses fois de façon thématique, notamment sous l'instigation de Bernard Crettaz, le nouveau conservateur du Département Europe du musée dès 1976.

99 Marie-France Doray, Compte-rendu de James Clifford, Malaise dans la culture. In : Revue française de sociologie 38 (1), 1997, pp. 188–190, ici p. 190.

les milieux universitaires décident surtout pour cette raison d'abandonner l'étude de la culture matérielle comme domaine de recherche dans les années 1960.[100]

« Umbruch » dans la discipline

Dès les années 1950, l'ethnologie régionale opère un changement radical d'orientation. L'« *Umbruch* » provient surtout des chercheurs allemands de la jeune génération. Plusieurs recherches pionnières, principalement de l'université de Tübingen, constituent les nouvelles bases pour réorienter la discipline vers le monde contemporain. En 1961, Hermann Bausinger publie l'ouvrage *Volkskultur in der technischen Welt*[101] qui présente les mutations en cours dans la culture populaire. La recherche développe une approche et des concepts très nouveaux pour l'époque, mêlant diverses connaissances méthodologiques et théoriques acquises par les sciences sociales (principalement la sociologie et la psychologie sociale) avec la démarche ethnologique. Les aspects programmatiques de l'ouvrage sont novateurs à plusieurs niveaux : Hermann Bausinger prend en compte la modernité, l'expérience vécue, les transformations socioculturelles, la dynamique culturelle, les phénomènes de crise (migration, multiculturalisme, tourisme, folklorisme) et propose un décloisonnement de la discipline. Paul Hugger reste marqué par les débats animés se déroulant dans l'ethnologie allemande. Il assiste en effet à un congrès à Detmold en 1969 au cours duquel il montre des films de la SSTP :

> « En 1969, les divergences éclatèrent, avec passion et de manière provocatrice, au moment de la réunion de la Société allemande d'ethnologie européenne à Detmold. Elles devaient dominer la scène scientifique en Allemagne pour les années à venir. La poussée provenait d'enseignants et d'étudiants de l'université de Tubingen rassemblés autour d'Hermann Bausinger. Ils critiquaient la manière idyllique et conformiste de recueillir et de conserver, la ‹ dévotion à l'insignifiant › et l'absence de théorie, dans un contexte où l'irresponsabilité politique allait de pair avec l'insignifiance. Il fallait pousser le travail scientifique des ethnologues hors ses retranchements. L'ethnologie devait utiliser les méthodes d'une science sociale critique, s'engager sur le plan politique et social, se tourner résolument vers les problèmes du présent […] Les canons en vigueur de la discipline, comme les us et coutumes, devaient être abandonnés au profit d'autres thèmes et surtout d'enquêtes statistiques. »[102]

> « [Les ‹ anciens › professeurs de folklore] étaient sous le choc à cette époque. […] Ils avaient assisté à des scènes de révolte des étudiants de Tübingen. […] Dans l'auditoire [les étudiants] avaient lancé des petits papiers sur les professeurs qui étaient assis en bas. […] Vous êtes vieux jeu ! Ils ont senti que leur activité, et la mienne aussi probablement, était démodée dans les yeux des jeunes étudiants. […] C'était l'époque, la Volkskunde devait contribuer à une sorte de révolte, être rebelle et montrer les conditions de vie des couches inférieures. […] Le regard en arrière [était méprisé]. » (Paul Hugger, 2011, chapitre 20, 01:31:19, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

100 Antonietti 2013, p. 32.
101 Hermann Bausinger, Volkskultur in der technischen Welt. Stuttgart 1961.
102 Hugger 1990, p. 131. Wolfang Kaschuba écrit, à propos du même événement : « So wird auf dem Deutschen Volkskundekongress 1969 in Detmold intensiv und kontrovers darüber diskutiert, auf welchen gesellschaftspolitischen wie theoretischen Vorstellungen das Fach künftig aufbauen soll und ob der belastete Name ‹ Volkskunde › – wie überhaupt der Begriff Volk – noch verwendungsfähig sei. » Wolfgang Kaschuba, Einführung in die Europäische Ethnologie. München 1999, p. 92.

Paul Hugger marque dans ses propos et dans son programme de production filmique une distance face aux jeunes manifestants et au mouvement de 1968. Pourtant, l'on verra que le producteur de la Section film collabore parfois avec des cinéastes engagés et « gauchistes » à l'exemple d'Yves Yersin. Il manifeste donc une certaine ouverture (→ chapitre Collecte et sauvegarde, rigueur et ouverture : l'ère Paul Hugger).

Hermann Bausinger lance une importante offensive contre les tenants de l'ethnologie régionale classique lorsqu'il propose, en 1971 un nouvel intitulé de la discipline, « la recherche empirique sur la culture » (*empirische Kulturwissenschaft*) au lieu du terme *Volkskunde*, vieilli et discrédité.[103] L'implication de la *Volkskunde* dans la politique nationale-socialiste, la fascination des chercheurs pour l'archaïsme, leur engouement pour les mythes et archétypes, leur recherche de l'inconscient collectif et de l'âme du peuple (*Volksgeist*) ou encore leur approche évolutionniste et organique des cultures sont autant d'éléments amenant Arnold Niederer, en suivant Hermann Bausinger, à parler d'un « concept équivoque à connotation idéologique » et évoquant « un intérêt pour la vie rurale et ses reliques archaïques ».[104] Cependant, l'usage du terme *Volkskunde* reste aujourd'hui encore relativement répandu et de nombreux musées et associations professionnelles ont conservé cette appellation, à commencer par la *Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde*. Bien plus que les changements de dénomination, de nouveaux objectifs scientifiques sont élaborés, associés à une critique massive des concepts fondamentaux de la discipline, tels que ceux de *communauté*, *tradition*, *coutume*, *survivance*, *continuité*, *peuple* ou *tribu*. Au sein de la SSTP également, des discussions adviennent dès 1969. Les statuts changent et les buts de la Société aussi : l'objectif se déplace de la « collecte des traditions populaires » (« *Sammeln volkstümlicher Überlieferungen* ») à celui du « relevé et de l'étude de la culture populaire matérielle et spirituelle » (« *Erfassen und Erforschen der materiellen und geistigen Volkskultur* »).[105] Néanmoins, « les vagues tumultueuses déclenchées par ces débats, qui devaient diviser pendant de longues années le paysage scientifique allemand en querelles de parties, ne parvinrent en Suisse qu'affaiblies et de manière différente », remarque Paul Hugger.[106] À Bâle, où Hans Trümpy enseigne depuis 1958, comme à Berne avec Paul Zinsli, les chercheurs se ferment dans une grande mesure aux innovations et maintiennent l'orientation historique et germaniste de la discipline, tandis qu'à l'université de Zurich, les ethnologues prennent activement part aux débats en cours en Allemagne et se tournent davantage vers des questions contemporaines et sociales. Richard Weiss (1907–1962) et surtout Arnold Niederer (1914–1998), son successeur à la chaire d'ethnologie régionale à l'université de Zurich (de 1964 à 1980)[107],

103 À l'instar du nouvel *Institut für empirische Kulturwissenschaft* (Institut des sciences empiriques de la culture) de Tübingen, plusieurs instituts universitaires se donnent alors une nouvelle dénomination. Notons, entre parenthèses, que l'*ethnographie* est par nature une science empirique.

104 Niederer 1987, op. cit., p. 203. Voir l'ouvrage de référence d'Hermann Bausinger : Hermann Bausinger, Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse. Berlin 1971. Traduit en français bien plus tard sous le titre : Volkskunde ou l'ethnologie allemande. De la recherche sur l'antiquité à l'analyse culturelle. Paris 1993.

105 Flavio Häner, Und was macht man später damit? Transformationsprozesse volkskundlichen Wissens zum Ökonomischen Gut [Lizentiatsarbeit Universität Basel 2009, Prof. Dr. Walter Leimgruber]. Saarbrücken 2010, p. 63.

106 Hugger 1990, p. 131.

107 L'Université de Zurich fonde la première chaire en 1946, suivie par Bâle en 1965.

comptent parmi les grands instigateurs de cette réorientation de la discipline en Suisse. Richard Weiss, outre sa contribution à l'*atlas du Folklore suisse* et à la recherche sur la maison rurale en Suisse, élargit de manière significative le champ des recherches de l'ethnologie régionale au changement culturel et au présent. En s'intéressant à des sujets tels que le tourisme, l'innovation, les paysans ouvriers, l'identité, l'ethnologue conçoit clairement la discipline comme une « science du présent et des relations » (*Gegenwarts- und Beziehungswissenschaft*).[108] Son approche fonctionnaliste le conduit à relier les objets et les comportements aux acteurs. Il considère de manière novatrice les Alpes comme une région en crise et les paysans de montagne comme le nouveau prolétariat.[109] Thomas Antonietti relève néanmoins combien l'approche de Richard Weiss reste attachée à une claire idéalisation des cultures montagnardes :

> « Cette nouvelle vision, négative, des régions de montagne n'est toutefois possible qu'en contrepoint à une vision idéalisée attribuant aux populations alpines un lien avec la terre et la vie rurale ; elle assimile d'autre part l'abandon de l'agriculture et le passage au statut d'employé, au déracinement et à la déchéance. »[110]

Arnold Niederer, pour sa part, étudie surtout la société en mutation qu'est le Valais et s'intéresse encore davantage que Richard Weiss aux *processus* de changements culturels et sociaux :

> « Pendant longtemps, l'évolution moderne de la ‹ vie du peuple › et de la ‹ culture populaire › avait été qualifiée de symptôme de crise ou de signe de décadence par les folkloristes, et la recherche avait choisi de l'ignorer. Ce n'est qu'au début des années soixante que le folklore s'engagea résolument dans une tentative de devenir *science du présent*. »[111]

Attaché à une perspective comparatiste et interdisciplinaire, Arnold Niederer intègre dans la discipline des méthodologies et problématiques sociologiques. Il étudie la migration, la vie citadine ou la culture de masse.[112] Ses recherches, tout d'abord centrées sur l'espace alpin, s'étendent ensuite aux économies pastorales de Corse, de Sardaigne, du Portugal, d'espagne et de Slovénie. Il s'intéresse à divers thèmes comme la situation des paysans-ouvriers et des travailleurs migrants en Suisse.

En 1982, lorsque Paul Hugger succède à Arnold Niederer en tant qu'*Ordinarius für Volkskunde* au Séminaire d'ethnologie européenne de l'université de Zurich, celui-ci va aussi s'intéresser à l'étude de la vie quotidienne en ville et à la culture du monde urbain. Néanmoins, sa nomination à Zurich ne fait pas l'unanimité et les étudiants manifestent

108 Antonietti 2013, p. 33. Voir aussi l'ouvrage de référence de Richard Weiss, jamais traduit en français : Weiss 1946, op. cit. Le film de Kurt Gloor, *Die Landschaftsgärtner* (1969) développe la thèse d'un prolétariat des Alpes et s'appuie sur les textes du sociologue Urs Jäggi (→ chapitre Filme der SGV als Teil des Schweizer Films).

109 Paul Hugger résume ainsi l'approche de Richard Weiss : « Sa vision organique de la culture, qui part dans une forte mesure d'un substrat paysan en tant qu'élément porteur de culture, est fortement empreinte de la dichotomie qualitative entre communauté et société de masse. Elle fut violemment critiquée à la fin des années 1960 par de jeunes collègues allemands. Pourtant ses ouvrages constituent une source irremplaçable pour la connaissance de l'ethnologie de la Suisse ». Hugger 1990, p. 130.

110 Antonietti 2013, p. 33.

111 Niederer 1987, p. 202.

112 Voir entre autres : Arnold Niederer, Alpine Alltagskultur zwischen Beharrung und Wandel. Ausgewählte Arbeiten aus den Jahren 1956 bis 1991. Bern ; Stuttgart ; Wien 1993.

vivement contre l'entrée d'un professeur associé à une ethnologie régionale figée et passéiste. Arnold Niederer et Paul Hugger d'opposent sur plusieurs points. Le premier, humaniste et de gauche, développe une ethnologie dynamique et analytique. Le second, plutôt conservateur, pratique une ethnologie beaucoup plus descriptive que théorique et analytique. Cependant, des parallèles certains existent entre les deux chercheurs. Les deux hommes partagent déjà une « vision pragmatique de la science ».[113] Arnold Niederer réalise de nombreux exercices de terrains et expositions avec ses étudiants et les encourage à s'intéresser à la culture matérielle, domaine alors considéré comme démodé. De son côté, Paul Hugger produit dès les années 1960 des films sur des sujets « désuets », les artisanats en voie de disparition. Comme ce dernier, Arnold Niederer est un amoureux de la marche à pied qui va souvent par monts et par vaux, accompagné de son carnet de notes à la rencontre des habitants du pays. Il marque un « goût viscéral pour un mode de connaissance direct, *au contact* immédiat des hommes sur leurs terres ».[114] Polyglotte, il enseigne longtemps le français comme Paul Hugger, il s'immatricule à l'université de Zurich (en romanistique, *Volkskunde* et sociologie) relativement tardivement (comme Paul Hugger), à 30 ans, et il soutient sa thèse de doctorat en 1956 sur le système de travail communautaire en Valais[115] (→ chapitre La Section film durant l'ère Paul Hugger).

Gérald Berthoud, autre pionnier, est le premier ethnologue issu du courant de l'anthropologie sociale qui étudie une région suisse en profondeur, le Valais. Il s'intéresse dès les années 1960 aux mutations du monde paysan dans les pays industrialisés, et particulièrement à la rencontre entre la communauté villageoise et le système capitaliste.[116] Dans les années 1970 et 1980, la recherche s'affirme dans cette voie, avec les études menées par les instituts universitaires zurichois (Arnold Niederer, Paul Hugger, Klaus Anderegg, Max Matter), lausannois (Gérald Berthoud, Mondher Kilani), genevois (Bernard Crettaz, Yvonne Preiswerk) ou neuchâtelois (Pierre Centlivres, Suzanne Chappaz-Wirther). La vision de communautés isolées et fermées fait définitivement place à celle d'une société ouverte dans laquelle les réseaux relationnels et les liens avec l'extérieur sont déterminants. L'ethnologue et sociologue Bernard Crettaz s'intéresse dans la veine d'une anthropologie critique aux rapports entre ville et campagne, Uli Windisch aux conflits villageois, Yvonne Preiswerck aux tensions entre modernité et tradition.[117] La fermeture

113 Antonietti 2013, p. 33.

114 Claude Macherel, Arnold Niederer ou la consistance d'une vie d'homme. In : Antonietti 2013, pp. 89–97, ici p. 95.

115 Arnold Niederer, Gemeinwerk im Wallis. Bäuerliche Gemeinschaftsarbeit in Vergangenheit und Gegenwart. Basel 1956 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 37).

116 Voir entre autres : Gérald Berthoud, Changements économiques et sociaux de la montagne. Vernamiège en Valais. Bern 1967 ; Gérald Berthoud, Plaidoyer pour l'autre. Essai d'anthropologie critique. Genève 1982.

117 Voir notamment : Uli Windisch, Lutte de clans, lutte de classes. Chermignon, la politique au village. Lausanne 1976 ; Max Matter, Wertsystem und Innovationsverhalten. Studien zur Evaluation innovationstheoretischer Ansätze durchgeführt im Lötschental/Schweiz. München 1978 ; Bernard Crettaz, Nomades et sédentaires. Communautés et communes en procès dans le Val d'Anniviers. Genève 1979 ; Klaus Anderegg ; Cattaneo, Claudia ; Kruker, Robert ; Arnold Niederer, Identitäten in einer Region der deutschen Schweiz. Vergleichsstudie auf dem Niveau von Gemeinden am Beispiel der Region Leuk. Zürich 1981. Cette dernière étude menée en Suisse par des sociologues et des folkloristes se consacre à la perception des changements et du futur par les populations des régions alpines et plus précisément à la redéfinition des identités communales et régionales dans le cadre des politiques fédérales d'aménagement du

supposée des vallées reculées est relativisée et de nombreuses recherches soulignent que des circulations constantes avec l'extérieur se manifestaient déjà dans un passé éloigné.

Comme le note encore Paul Hugger, l'ethnologie régionale suisse commence à s'intéresser à des thèmes plus urbains dès les années 1980 :

> « Si dans les années 1970, la recherche sur les cultures du monde alpin avait encore un grand prestige – du fait notamment de l'introduction d'une conception sociologique moderne (ainsi, furent développés des thèmes comme les effets de l'inégalité des revenus, de l'exode rural, du tourisme, de l'industrialisation partielle, la question de l'identité), l'ethnologie urbaine devint le pôle principal de la recherche et de l'enseignement dans les années 1980, surtout à l'université de Zurich : vie des quartiers, mutations des structures dues à l'industrialisation et à la spéculation foncière, culture festive urbaine, etc. »[118]

Pour leur part, Walter Leimgruber et ses collaborateurs à Bâle estiment que le monde alpin, bien que sujet traditionnel de l'ethnologie régionale, a encore beaucoup de potentiel pour des études et de nouvelles perspectives de recherches :

> « Der Wandel im alpinen Raum aber ist heute von brennender Aktualität. Hier fliessen Kernthemen der modernen Gesellschaft zusammen: Änderung der Arbeitswelt, Mobilität, Tourismus- und Freizeitgesellschaft, Verhältnis von Natur und Kultur und ökologische Herausforderungen. […] Mit dem ‹ spatial turn › einem der vielen propagierten kulturwissenschaftlichen ‹ turns › erlangen zudem räumliche Konzepte, wie sie im Fach lange gepflegt worden waren und etwa zu den grossen Atlanten geführt hatten, neue Aktualität. »[119]

Le projet de Lisa Röösli et Marius Risi, *Lebensbilder – Bilderwandel. Zwei ethnografische Filmprojekte im Alpenraum* (2010), se situe dans ce courant de recherche. Il nous intéresse ici particulièrement puisqu'il place dans une perspective actuelle les anciens films produits par la SSTP. L'objectif est en effet d'analyser d'un point de vue *émique* le changement socioculturel en cours dans les régions de montagne – le Haut-Valais dans l'étude de Marius Risi et Hinterrhein aux Grisons dans la recherche de Lisa Röösli[120] (→ chapitre Filme, Paradigmen und Erkenntnis(theorie), pour un développement du terme émique, ce point de vue de l'intérieur). Marius Risi s'attache par exemple à cerner la perception et l'interprétation personnelles que les habitants du Haut-Valais ont des transformations culturelles, structurelles et sociales advenues relativement rapidement et profondément dans le lieu depuis une quarantaine d'années. Il centre son analyse sur

---

territoire. Voir aussi : Yvonne Preiswerk, Le repas de la mort. Sierre 1983 ; Klaus Anderegg, Ausserberg. Dorf und Weiler. Der alte Baubestand. Ausserberg 1983 ; Suzanne Chappaz-Wirthner, Le Turc, le fol et le dragon. Figures du carnaval haut-valaisan. Neuchâtel 1995.

118 Hugger 1990, p. 132.

119 Walter Leimgruber ; Bischoff, Christine ; Andris, Silke ; Œhme-Jüngling, Karoline, Von der Volkskunde zur Kulturwissenschaft. In : Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires 107 (1), 2011, pp. 77–88, ici p. 79.

120 Lisa Röösli ; Risi, Marius, Lebensbilder – Bilderwandel. Zwei ethnographische Filmprojekte im Alpenraum. Basel 2010. L'ouvrage est accompagné des deux réalisations filmiques des auteurs : *Hinterrhein. Umbruch im Bergdorf* (Lisa Röösli) et *Im Lauf der Zeiten. Oberwalliser Lebenswelten* (Marius Risi). Comme le soulèvent les auteurs, la prise en considération du point de vue *émique* – le regard « de l'intérieur », dans la perspective des habitants des Alpes – devient aujourd'hui une évidence. Pourtant, le regard dominant a longtemps été celui de l'extérieur. Cette nouvelle orientation des recherches et l'intérêt pour les récits des gens, les souvenirs, l'histoire orale s'illustrent par exemple dans les travaux récents de Thomas Antonietti, Werner Bellwald, Henning Freund ou Edwin Pfaffen sur le Haut-Valais.

le vécu des autochtones et les répercussions concrètes des diverses facettes de ce changement sur leur vie quotidienne. Dans cette démarche, il utilise les anciens films de la SSTP comme support à une réflexion personnelle sur le changement :

> « Die historischen Aufnahmen ermöglichten es mir, die für mich zentrale Denkfigur einer Vorher-Nachher-Konstellation mit ihren dazwischenliegenden sozialen und kulturellen Entwicklungsprozessen in einer allgemein nachvollziehbaren Form in die ethnografische Befragung einzubringen. Durch das forschungstaktische Nebeneinanderstellen eines in den Köpfen präsenten Heute war der thematische Bogen des kulturellen Wandels von Anfang an weit aufgespannt. Erzählungen, Erklärungen und Bedeutungssetzungen zu den einzelnen Veränderungsprozessen erhielten so in den Aussagen der Befragten ihren selbstverständlichen Platz. Damit erfüllte das alte Filmmaterial bestens seine Funktion als sogenannter Can Opener und Orientierungspunkt. Die Befragten verstanden und nutzten es sowohl als Anreiz zum lebensgeschichtlichen Erzählen wie auch als eine die Erzählung ständig begleitende Vergleichsgrösse. »[121]

Retour sur quelques concepts centraux pour penser les films de la SSTP

Les critiques épistémologiques que subit l'ethnologie depuis les années 1960, associées aux nouveaux centres d'intérêt et méthodes des ethnologues, conduisent à une reconsidération radicale des concepts classiques. Des termes tels que *tradition*, *continuité*, *authenticité*, *modernité* ou *changement* nous intéressent particulièrement parce qu'ils sont intimement liés aux problématiques que les films de la SSTP soulèvent implicitement ou explicitement. Chaque concept pouvant faire l'objet de longs développements, notre objectif est ici de présenter très schématiquement et brièvement quelques réflexions relatives à chacun d'entre eux.

Communauté, continuité et tradition. La vision ethnologique a longtemps privilégié les notions de continuité et de tradition. Dès ses débuts, la discipline considère en effet la continuité et la tradition, l'homogénéité et la fidélité aux principes comme des « vertus centrales ». Les chercheurs privilégient « l'étude décontextualisée de traits considérés comme stables et emblématiques de la *Gemeinschaft* (communauté) aux dépens de l'analyse globale de leurs mutations au sein de la *Gesellschaft* (société). »[122] Dans cette perspective, Wolfgang Kaschuba remarque que « la relation réciproque entre continuité et mutation est vue comme un couple antinomique » qui s'exprime dans des oppositions telles que campagne/ville, paysan/ouvrier, vieux/jeunes, ordre/chaos.[123] L'auteur relève encore que « l'évangile de l'ethnologie n'était pas l'« éloge de la mutation », mais l'« éloge de la continuité ». »[124] Pour sa part, Johannes Fabian accuse les ethnologues « d'avoir évacué la dimension temporelle de leur description, d'avoir dénié la coprésence dans le même espace-temps de l'ethnographe et des ethnographiés, et d'avoir enfermé

121 Marius Risi. In : Röösli ; Risi 2010, p. 232.
122 Edouard Conte, Volkskunde. In : Pierre Bonte et Michel Izard, Dictionnaire de l'anthropologie et de l'ethnologie. Paris 1991, p. 752.
123 Wolfgang Kaschuba, Quelle sera la responsabilité politique de l'ethnologie dans le nouveau millénaire ? In : Ethnologie française 30 (1), 2000, pp. 73–82, ici pp. 75–76.
124 Kaschuba, *op. cit.*, pp. 75–76.

les sociétés étudiées dans un éternel passé. »[125] Cette vision atemporelle de la culture, contribuant à masquer les situations sociales et politiques, a été remise en cause. La discipline a intégré la modernité et les dynamiques de changements socioculturels. Dans les années 1960 et 1970, les nouveaux intérêts des ethnologues pour le conflit social, la praxis sociale (rapports de l'homme avec son espace vécu), les interactions entre les groupes (études de l'acculturation ou de la migration, par exemple) et les systèmes ouverts questionnent notamment le présupposé traditionnel d'une *communauté* posée comme harmonie, la *Gemeinschaft*, « notion vague ignorant les réalités sociales ».[126] De même, la notion de *continuité temporelle* – sous-tendant la volonté d'établir une continuité avec les époques les plus reculées – et la méthode spatio-temporelle alors très en vogue qui vise à déterminer l'origine et la diffusion de phénomènes culturels sont critiquées pour l'accent mis sur la continuité de la forme ainsi que pour la négligence de la fonction et de la signification des objets.[127] Dès la seconde moitié du XXe siècle, on se rend compte du caractère parfois fantaisiste de ces lignes de continuité et de cette fidélité affirmée à la « tradition ».

Comme le soulève Gérald Lenclud, l'emploi presque obligé du terme *traditionnel* en ethnologie « contribue à la consolidation d'un cadre de référence intellectuel, constitué par un système d'oppositions binaires (tradition/changement, société traditionnelle/société moderne) dont la pertinence se révèle tout à fait problématique si l'on affecte à ces oppositions une valeur générique »[128]. Selon cet auteur, la compréhension classique du mot *tradition* « serait un fait de *permanence* du passé dans le présent, une survivance à l'œuvre, le legs encore vivant d'une époque pourtant globalement révolue. »[129] Implicitement, le terme renvoie à « quelque chose d'ancien, supposé être conservé au moins relativement inchangé », à un « objet glissant du passé vers le présent ». Le travail ethnologique sur la tradition dans les sociétés dites modernes aurait alors comme objectifs de « collecter ces éléments du passé encore observables dans le présent, formant en quelque sorte patrimoine, d'expliquer comment sinon pourquoi ils continuent à être conservés, comment sinon pourquoi ils comportent encore un effet social et font sens. »[130]

Tradition vient du latin *traditio* qui désigne l'acte de transmettre. Dans ce sens, ce qui est traditionnel est généralement compris comme moyen spécifique de *transmission*, « ce qui passe de génération en génération par une voie essentiellement non écrite, la parole en tout premier lieu, mais aussi l'exemple ».[131] Puisqu'il est admis que le savoir *traditionnel* de l'artisan se transmet oralement, le sujet semble tout à fait approprié à la recherche dans la perspective de l'ethnologie régionale classique. Néanmoins, ces diverses acceptions du terme ne permettent pas « de délimiter entre des faits traditionnels et d'autres

125 Johannes Fabian, Time and the Other. How Anthropology Makes its Object. New York 1983. Citation tirée de: Jean-Paul Colleyn, Marc Augé, Le Métier d'anthropologue : sens et liberté. In : L'Homme. Revue française d'anthropologie 182, 2007, pp. 243–245.

126 Niederer 1987, p. 204.

127 Niederer 1987, p. 212.

128 Gérard Lenclud, La tradition n'est plus ce qu'elle était… In : Terrain [en ligne] 9, 1987, § 3. URL : http://terrain.revues.org/3195 Consulté le 12 avril 2014.

129 Lenclud 1987, *op. cit.*,, § 9.

130 Lenclud 1987, *op. cit.*,, § 9.

131 Lenclud 1987, *op. cit.*, § 11.

qui ne le seraient pas, ni de percevoir où se situeraient exactement les mécanismes de sa perpétuation ». Tous les objets qualifiés de traditionnels subissent des changements, ce qui amène Gérald Leclud à conclure que la tradition « n'est pas le produit du passé, une œuvre d'un autre âge que les contemporains recevraient passivement, mais […] un ‹ point de vue › que les hommes du présent développent sur ce qui les a précédés, une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains. »[132]

Authenticité, folklorisme et invention de la tradition. Des ethnologues tels que Leopold Rütimeyer, Richard Weiss ou Paul Hugger manifestent un enthousiasme pour l'*authentique*, qui est connoté positivement. Obtenir des témoignages authentiques représente ainsi un critère important de la démarche ethnographique traditionnelle. Pendant longtemps, seul ce qui relevait de la tradition orale était valorisé, ainsi « les techniques de travail que l'on reproduisait pour les avoir vues pratiquées ou décrites par les aînés, les outils et les objets dont les secrets de fabrication étaient transmis de génération en génération. »[133] Pourtant, comme Hermann Bausinger le constate, cette garantie d'authenticité était loin d'être donnée et dès la seconde moitié du XXe siècle, « les critères de continuité et d'authenticité furent considérés avec circonspection, ce qui constitua une césure importante dans l'histoire de la discipline ethnologique. L'ensemble des phénomènes ainsi disqualifiés fut nommé ‹ folkloriste ›. » Dès lors, le postulat d'authenticité joue un rôle secondaire dans la discipline, ou dans tous les cas, le concept n'a plus rien à voir avec « le concept d'origine véritable ou de ‹ tradition › dont on pourrait longuement suivre l'évolution. »[134] Le concept d'*art populaire*, supposant originellement une soi-disant authenticité, n'échappe pas à cette remise en cause.

Arnold Niederer, Hermann Bausinger et d'autres se penchent sur les processus d'*innovation*[135] et sur le *folklorisme*[136]. Ce dernier terme permet d'analyser, avec une certaine mise à distance, des phénomènes tels que la fabrication d'objets traditionnels pour la décoration ou l'invention de nouvelles coutumes que les habitants font passer pour ancestrales. Le succès important du concept, dès les années 1960, s'explique par la possibilité qu'il offre de dévoiler des ruptures dans la continuité et de révéler la réanimation artificielle des manifestations et des traditions reconstituées. Hermann Bausinger remarque que « cette recherche sentimentale de l'authenticité à tout prix conduisait à l'invention ou à la reconstitution artificielle de coutumes. […] l'estampille d'‹ authentique › ne consti-

132 Lenclud 1987, § 31.
133 Bausinger 1997, pp. 460–461.
134 Bausinger 1997, pp. 460–461.
135 Voir : Niederer 1993.
136 « [Le terme *folklorisme*] ne se limite pas à l'organisation de spectacles folkloriques, et inclut la fabrication d'objets traditionnels (rouets, plats et bols de bois, etc.) ou d'objets autrefois utilisés dans les coutumes (masques, etc.). Ces objets sont produits soit en grandeur naturelle, soit en miniature, et ne sont vendus que comme décoration. Une discussion entre folkloristes quant aux dimensions ‹ authentiques › ou ‹ falsifiées › de ce phénomène aboutit à la conclusion qu'il serait faux de considérer l'utilisation de manifestations populaires symboliques dans des spectacles et sous formes synthétiques comme une falsification de leur fonction d'origine. […] Il s'agit bien plutôt de mutations du même type que l'attribution de nouvelles fonctions à des éléments de la culture, phénomène ayant toujours pris place au cours des siècles. » Niederer 1987, op. cit., pp. 207–208.

tuait pas un critère d'analyse, mais plutôt un jugement de valeur très subjectif. »[137] Pour sa part, James Clifford postule que les objets matériels circulent dans un système leur attribuant ou leur refusant une valeur d'authenticité. Ils sont classés et reclassés selon leur valeur *esthétique* (en tant que chefs-d'œuvre) ou *scientifique* (comme artefacts).[138] L'auteur propose une nouvelle approche de l'*authenticité* : il conteste « la vision d'un monde peuplé d'authenticités menacées, car l'authenticité est relationnelle, elle n'est pas une essence, elle est toujours invention politico-culturelle, tactique locale ; il n'y a pas lieu de s'en indigner, de le déplorer, mais d'en prendre acte. »[139]

Pareillement au *folklorisme*, le concept d'*invention de la tradition*[140] « bouscule les lieux communs de la rhétorique de la tradition et de la modernité » : ce paradigme permet d'appréhender divers phénomènes de réinterprétation symbolique « qui montrent que la représentation d'une légitimité intrinsèque du ‹ traditionnel › est en fait sans cesse ré-instrumentalisée, et cela au sein même des sociétés que l'on dit traditionnelles. »[141] Pour reprendre la notion de Claude Lévi-Strauss, l'invention de la tradition rend compte des *bricolages* des traditions effectués par les sociétés, une création de sens et d'intelligibilité effectuée avec des éléments disparates. Wolfgang Kaschuba remarque ainsi que « lorsqu'au XIXe siècle, on s'applique à façonner les lignes de la continuité historique, il s'agit d'une ‹ invention de la tradition ›… qui doit plonger une actualité donnée dans la lumière du passé et lui fournir ainsi sa crédibilité ».[142] Ces concepts peuvent parfois s'appliquer au programme de la Section film de la SSTP, notamment à certains de ses films qui remettent en scène ou reconstruisent une tradition artisanale n'existant plus en tant que telle (→ chapitre Repräsentation und Inszenierung).

Modernité et changement socioculturel. Nous avons déjà largement vu la prégnance d'une image idéale d'une culture traditionnelle ou alpine fermée sur elle-même et intemporelle. Cette vision statique de la culture explique qu'en ethnologie régionale, l'étude du changement a longtemps été délaissée. Mais dès la fin des années 1950, les chercheurs commencent à considérer que les régions alpines subissent aussi des processus de transformation culturelle profonds. Cette lente prise de conscience est à corréler avec le contexte de l'époque. L'industrialisation et l'urbanisation de larges régions rurales ou l'avènement du tourisme de masse dans les Alpes ne peuvent être ignorés. Paul Hugger se souvient de cette période de modernisation intense et accélérée :

137 Bausinger 1997, p. 460.
138 James Clifford, Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle. Paris 1996.
139 Doray 1997, p. 190.
140 Le concept d'*invention de la tradition* est rendu populaire par Eric Hobsbawm et Terence Ranger. Les auteurs soulèvent que de nombreuses traditions ont été forgées récemment alors même qu'elles semblent ou se prétendent anciennes. Les « traditions inventées » sont étroitement liées aux transformations rapides des sociétés modernes et sont souvent des réponses à des temps de crise. Eric Hobsbawm ; Ranger, Terence (dir), The Invention of Tradition. Cambridge 1983. Traduction française de l'introduction de l'ouvrage : Eric Hobsbawm, Inventer des traditions. In : Enquête [en ligne] 2, 1995. URL : https://journals.openedition.org/enquete/319 Consulté le 30 avril 2014.
141 André Mary, Karim Fghoul et Jean Boutier, Introduction au texte d'eric Hobsbawm. In : Hobsbawm 1995, § 4.
142 Kaschuba 2000, p. 77.

> « Es war ja auch eine Zeit, wo in der Schweiz ein wahnsinniger Modernisierungszug stattfand. Das muss man sich auch vergegenwärtigen. Es wurden Autobahnen gebaut, die Landschaft wurde zugepflastert und Agglomerationen entstanden. Es war ein Konjunkturoptimismus, den wir in den 60er Jahren hatten, so wie wir ihn jetzt wieder gehabt haben und der jetzt zu dieser Krise geführt hat. Ich habe damals gesagt, dass eine Krise wieder kommen würde. Man hat nichts gelernt. Gut, diese Leute, die das damals erlebt haben, sind heute natürlich schon alt. Aber man weiss, dass wenn es so hochkonjunktursmässig bergauf geht, sicher auch der Fall kommt. Man sollte in dieser Entwicklung auf eine mittlere Linie tendieren. » (Paul Hugger, 2009, chapitre 14, 00:50:28, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

En Suisse, comme nous l'avons déjà soulevé, Arnold Niederer joue un rôle de pionnier dans le développement d'une nouvelle perspective dynamique qui souligne le rapport entre les transformations profondes du mode de vie des populations alpines et la modernisation de la société. Dans les années 1980, les mutations des régions montagnardes sont perçues avec davantage d'acuité : amplification des mouvements écologiques, problématique de l'utilisation des ressources naturelles et constat du bétonnage grandissant des Alpes. Le contexte économique, social et culturel de profonde transformation de toutes les sphères de la société que la Suisse vit depuis les années 1960 explique finalement en grande partie l'intérêt des chercheurs pour le changement qui devient dès lors une catégorie thématisée. Le monde du travail qui nous intéresse particulièrement subit de profondes mutations : automatisation, mécanisation, nouvelles techniques, disparition d'anciens artisanats. Wolfgang Kaschuba relève encore que l'accent mis sur le changement signe l'invalidation de la traditionnelle « idylle villageoise ».[143]

Mais le *changement* n'est pas un phénomène homogène. Ses histoires sont plurielles. Les transformations se déroulent rarement partout et en même temps dans la société. Des éléments « traditionnels » et « modernes » sont souvent coprésents ou ressentis en tant que tels. Ces déphasages ou phénomènes d'asynchronies (*Ungleichzeitigkeit*) peuvent être géographiques (entre régions centrales et régions périphériques), mais aussi institutionnels, structurels ou individuels (coexistence au sein d'une institution, d'une structure ou d'un individu, d'historicités multiples).[144] Marius Risi, en suivant Walter Leimgruber et Wolfang Kaschuba (et bien d'autres), souligne avec pertinence que le *changement* est une qualité essentielle du culturel :

143 « Mit dieser Betonung des sozialen Wandels wie der inneren Hierachien und Herrschaftsformen wird dem alten volkskundlichen Bild von der bäuerlichen Dorfidylle eine Absage erteilt. Das Dorf wird endlich in die Geschichte und Gesellschaft ‹ eingemeindet ›. Nicht mehr Traditionen und Überlieferungen stehen nun als Untersuchungsgegenstände allein im Vordergrund, sondern […] genaue statistische wie biographische Forschungen zur Entwicklung von Arbeits- und Berufsverhältnissen, zum Umgang mit privaten und öffentlichen Räumen, zum Wandel von Wohn- und Freizeitformen, zur Bedeutung von lokalen Politik- und Vereinslandschaften, von Verwandtschafts- und Nachbarschaftsnetzwerken, von Religion und Kirche. Dabei wirken auch die Vorbilder der Community Studies der amerikanischen Stadtsoziologie wie –anthropologie nach. » Kaschuba 1999, pp. 128–129.

144 Le concept d'*Ungleichzeitigkeit* provient des théories de Karl Marx et fut utilisé plus tard par le philosophe allemand Ernst Bloch. « Mit wesentlich geringerem philosophischem Tiefgang operierte auch die alte Volkskunde mit einer ‹ rückwärtigen › Idee des Ungleichzeitigen, wenn sie mitten der industriellen Moderne immer wieder nach dem Ursprünglichen und Archaischen in der Kultur suchte […] ». Kaschuba 1999, p. 176.

> « Allerdings tragen populäre Vorstellungen von der Stabilität kultureller Muster manche Übersteigerungen und Verklärungen in sich. Sie atmen oftmals noch den Geist der alten Volkskunde mit ihrer Fixierung aufs Traditionelle. In den heutigen Kulturwissenschaften hingegen sind sie weitgehend relativiert worden und haben ‹ einen Denken Platz gemacht, das geprägt ist von Prozessfähigkeit, Mobilität, Wandel und Verflechtung ›. Kultur wird als Prozess verstanden, dessen Ausformungen stets von Momenten der Dauerhaftigkeit wie der Veränderung durchdrungen sind: Kontinuität und Wandel treten bei jedem Phänomen also gleichzeitig auf, freilich in sehr unterschiedlicher Gewichtung. »[145]

Wolfgang Kaschuba souligne ailleurs que la notion de continuité constitue toujours un ciment et un lien pour les hommes et que la culture, dans son discours, y accorde une grande place : « les continuités et les traditions sont les ressources auxquelles elle puise. » Pourtant, « la culture est le vecteur qui porte bien plutôt le changement dans la société, un changement qui doit néanmoins toujours arborer les signes symbolisant la sécurité, signes qui sont propres à la tradition et dont l'expression ne peut bien sûr, se manifester et exercer son influence que dans le mouvement. » L'auteur conclut en affirmant que « la tradition vivante n'a existé et n'existe, dans la société et la culture, que là où se produit le changement ». En l'occurrence, l'ethnologie doit aujourd'hui être une « science marquée par le changement culturel ».[146] Mondher Kilani relève encore que la démarche actuelle de l'ethnologie s'affirme clairement comme une « interprétation de la modernité ». Elle interprète « les changements, ruptures et crises de la société moderne » et analyse dialectiquement les rapports entre modernité, changement (discontinuité) et tradition (continuité). Il s'agit d'une « approche dynamique de la culture qui confronte le passé et le présent, la tradition et la modernité et qui reste ouverte à toutes les influences et à toutes les réélaborations d'où qu'elles viennent ».[147] Gilles Laferté et Nicolas Renahy proposent finalement de « dépasser les regards passés en ne parlant ni de communautés rurales, ni de sociétés rurales, ni de sociétés dominées, mais […] de ‹ mondes ruraux ›, terme qui de [leur] point de vue fait tomber nombre des oppositions stériles passées » :

> « L'opposition modernité/tradition, pendante de toutes les sciences sociales des années 1970 tombe également, ne rangeant les groupes décrits ni sous le vocable de communauté (tradition), ni sous celui de société (modernité), pour préférer le vocable de *monde*. Ce terme de monde nous permet de comprendre toutes les activités comme des processus, des évolutions qui s'institutionnalisent plus ou moins, au gré des rapports de force. C'est en ce sens que l'on peut comprendre comment la référence à la tradition est aujourd'hui produite par des entrepreneurs tout à fait modernisés, suivant alors un véritable marketing de la tradition. […] Les oppositions entre tradition et modernité, entre ethnologie et sociologie […] nous paraissent aujourd'hui datées, en tout cas pour comprendre les changements sociaux qui se sont produits depuis les années 1970. »[148]

145 Marius Risi. In : Röösli ; Risi 2010, pp. 185–186. L'auteur se réfère ici notamment à : Walter Leimgruber, Bilder vom Körper – Bilder vom Menschen. Kultur und Ausgrenzung um 1990 und heute. In : Zeitschrift für Volkskunde 101, 2005, p. 88. Et aussi à Kaschuba 1999, p. 165.

146 Kaschuba 2000, pp. 80–81.

147 Mondher Kilani, Introduction à l'anthropologie. Lausanne 1992, p. 32, p. 45.

148 Gilles Laferté ; Renahy, Nicolas, Tradition, modernisation, domination. Trois regards des études rurales françaises cristallisés autour d'une enquête (RCP Châtillonnais, 1966–1975). Working Paper 2006/2 du Centre d'economie et Sociologie appliquées à l'agriculture et aux Espaces Ruraux. Dijon, 2006, p. 14. URL : http://www2.dijon.inra.fr/cesaer/wp-content/uploads/2012/11/WP2006_2.pdf Consulté le 12 avril 2014.

1.3 Artisanat, gestes techniques et image

Sachant l'importante focalisation des films de la SSTP sur des sujets liés au monde du travail et aux gestes des artisans, nous évoquons dans ce chapitre les recherches menées en Suisse et spécifiquement axées sur le domaine des activités techniques et de l'artisanat. Nous présentons également brièvement le sous-genre des films dédiés à la culture matérielle et aux techniques du corps.

L'artisan Valentin Viotti (*Chaînes et clous*, Yves Yersin, 1967) confectionne une chaîne. Vallorbe, 1967

Recherches sur l'artisanat

Définitions

En 2011, lorsque la Suisse a souscrit à la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO (2008), une étude commandée par l'Office fédéral de la formation professionnelle et de la technologie (OFFT) et l'Office fédéral de la culture (OFC) identifie les artisanats traditionnels suisses et analyse les mesures à prendre en vue de leur préservation et de leur transmission.[149] Les auteurs du rapport constatent qu'au regard de la littérature consacrée au sujet, la définition du terme *artisanat* est rarement explicite et satisfaisante sur le plan analytique, elle ne permet pas toujours de distinguer correctement le terme par rapport à d'autres tels que ceux d'industrie ou de métier.

Une première approche traditionnelle associe généralement l'artisanat à une activité exercée dans des petites structures entrepreneuriales opposées à une production de masse industrielle ou protoindustrielle et l'artisan est compris comme un entrepreneur indépendant, contrairement à l'ouvrier. L'accent est mis davantage sur les conditions de

149 Ueli Haefeli *et al.*, Forschungsmandat « Traditionelles Handwerk », Auftrag des Bundesamts für Berufsbildung und Technologie (BBT) und des Bundesamts für Kultur (BAK). Luzern 2011. URL : https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturerbe/immaterielles-kulturerbe/umsetzung/forschungsprojekt--traditionelles-handwerk-/studie-traditionelles-handwerk.html Consulté le 16 août 2018. → chapitre Choix thématiques. → annexe Artisanat et Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO, pour la liste des artisanats suisses répertoriés par l'étude.

production que sur les produits fabriqués, les modes et les techniques de production.[150] Les auteurs de l'étude distinguent une seconde perspective qui associe l'artisanat à un mode de production dans laquelle les outils sont maniés directement, à l'opposé des procédés de productions gouvernés par des systèmes de commandes électroniques. Cette délimitation se présente néanmoins comme problématique pour l'aperception des artisans « modernes » travaillant avec des machines-outils à commande numérique. Une troisième approche souligne la capacité de l'artisan de fabriquer l'entier du produit, à toutes les étapes de production (contrairement à l'ouvrier industriel).[151]

Richard Sennett propose quant à lui une définition très extensive de l'artisanat, entendu dans le sens du *craftsmanship* anglais : « Le *craftsman*, l'homme de l'art, est une catégorie plus inclusive que l'artisan ; il représente en chacun de nous le désir de bien faire quelque chose en soi, concrètement. […] Le métier désigne un élan humain élémentaire et durable, le désir de bien faire son travail en soi. Il va bien plus loin que le travail manuel qualifié ».[152] Le sociologue et historien américain propose une sorte d'idéal-type de l'artisanat qui s'applique autant au médecin, à la technicienne de laboratoire, au programmateur informatique qu'au musicien ou au charpentier, et même à la mère qui élève son enfant. L'artisanat se présente ainsi comme un modèle de société et un travail de qualité durable.

Les auteurs de l'étude précitée soulignent les limites de ces diverses approches et proposent d'aborder l'artisanat en suivant la définition du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO[153] et en se focalisant surtout sur les produits et les modes de production spécifiques de l'artisanat. Typiquement, un *artisanat traditionnel* est ainsi surtout exercé dans de petites structures de production, les articles y sont produits en petites quantités, les opérations y sont majoritairement guidées manuellement et la séparation du travail y est moindre.[154] L'*artisanat traditionnel* est défini par les auteurs (simplement) ainsi :

150 « Gemeinsam ist diesen Blicken auf das Handwerk, dass letztlich die Produktionsverhältnisse (im Sinne von sozialen Verhältnissen in Bezug auf die Produktion und das Zusammenwirken von Arbeitskräften und Produktionsmitteln) im Vordergrund stehen und weniger die hergestellten Produkte oder die Produktionsweise. » Haefeli *et al.* 2011, p. 25.

151 Haefeli *et al.* 2011, pp. 25–26.

152 Richard Sennett, Ce que sait la main. La culture de l'artisanat. Paris 2010 [Traduction de : The Craftsman. New Haven 2008.], p. 20, p. 199.

153 L'UNESCO comprend le *patrimoine culturel immatériel* ainsi : « La Convention définit le patrimoine culturel immatériel comme constitué par ‹ les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel › (article 2.1). Elle a notamment pour objet les traditions et expressions orales, les arts du spectacle, les événements et rituels festifs, les savoirs et les pratiques concernant la nature et l'univers ainsi que les techniques artisanales traditionnelles.». URL : https://ich.unesco.org/fr/convention Consulté le 15 août 2018.

154 « Handwerk umfasst die von spezifischem Fach- und Erfahrungswissen sowie charakteristischen Fertigkeiten geleitete und nicht bodengebundene Herstellung materieller Produkte. Die Produktion erfolgt dabei in eher kleinbetrieblichen Strukturen, gefertigt werden eher kleine Stückzahlen und die Bearbeitung der Roh- und Werkstoffe erfolgt zumindest teilweise mit manueller Führung der Werkzeuge. » Haefeli *et al.* 2011, p. 26.

Le cordonnier ambulant Karl Kalbermatten au travail (*Der Störschuhmacher*, Yves Yersin, 1970). Blatten (Lötschen), 1970. Photographe : Erling Mandelmann

> « Wir gehen davon aus, dass für das Werden der heutigen Schweiz der Übergang zur ‹ Massenkonsumgesellschaft › konstitutiv ist. Dieser Prozess wurde in den 1950er Jahren eingeleitet und kann um 1970 als weitgehend abgeschlossen bezeichnet werden. Ab 1970 spielten zudem elektronische Verfahren eine zunehmend wichtigere Rolle. Wir schlagen deshalb folgende Definition vor: Ein Handwerk ist dann traditionell, wenn es schon vor 1950 in einer ähnlichen Form ausgeübt worden ist. »[155]

Contributions de Paul Hugger

En 1971, Paul Hugger publie l'article intitulé *Kontinuität und Wandel im Bereich des alten Handwerks*, l'un des rares textes où l'ethnologue exprime ses réflexions à propos du domaine spécifique de recherche qu'est l'artisanat. Il relève tout d'abord la critique massive de la jeune génération des ethnologues régionaux allemands de l'époque, Hermann Bausinger en tête, face aux concepts de continuité et de tradition et leurs reproches adressés aux chercheurs plus âgés de se tourner excessivement vers le passé et la tradition (→ chapitre Ethnologie régionale, ethnographie et culture matérielle). L'auteur admet les nouvelles perspectives et thèmes qu'offre cette réorientation de la discipline vers une science engagée et orientée vers le présent. Il relève néanmoins le risque qu'une telle approche refusant catégoriquement de considérer le passé ensevelisse sans examen préalable de nombreux éléments de valeur. Ainsi, il défend avec vigueur la recherche sur l'artisanat : « Das Handwek gehört dank seiner hervorragenden Bedeutung für das Volksleben und die volkstümliche Sachkultur in der Betrachtungsfeld unserer Fachdisziplin. »[156] Rétrospectivement, Paul Hugger estime aujourd'hui que les bouleversements advenus dans l'ethnologie régionale ont parfois conduit à une vision trop unidirectionnelle des sujets à traiter :

> « Wie wir am Anfang zu sehr traditionsorientiert waren, war dann später eine Einseitigkeit da, wo man den Blick nur auf die Unterschichten richtete und sich sagte, dass unsere Aufgabe es sei, nur die Ausbeutung der Unterschichten aufzuzeigen. Die wurden dann irgendwie idealisiert. » (Paul Hugger, 2009, chapitre 29, 02:01:34, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

Revenons à l'article dans lequel Paul Hugger relève le double visage de l'artisanat. Ce dernier a été à la fois promoteur du changement et fidèle à la tradition. D'un côté, les techniques artisanales ont en effet souvent peu évolué depuis des siècles, voire des millénaires, et, de l'autre côté, l'artisanat se pose régulièrement aux XVIIIe et XIXe siècles comme le berceau des progrès techniques. L'ethnologue constate en effet que dans bien des cas des artisanats sont à l'origine des transformations qui ont amené aux techniques de production industrielle modernes. Le domaine révèle avec acuité les problématiques du changement et de la continuité.

Trois catégories d'artisanats sont distinguées et pour chacune d'elles, des métiers documentés par les films produits par la SSTP sont cités en exemple. Un premier groupe correspond aux métiers basés sur des techniques archaïques qui n'ont pas évolué depuis l'antiquité. Manifestant une continuité des techniques et des formes de travail, ces arti-

155 Haefeli *et al.* 2011, p. 27.

156 Paul Hugger, Kontinuität und Wandel im Bereich des alten Handwerks. Grundsätzliche Überlegungen anhand ausgewählter Beispiele. In : Internationales Gewerbearchchiv 19 (4), 1971, pp. 193–201, ici p. 194.

sanats, surtout exercés dans les milieux ruraux et dont les derniers représentants sont en train de mourir, sont destinés à disparaître de par leur manque d'adaptation au monde moderne. La majorité des artisans documentés par les films produits par Paul Hugger se situent dans cette catégorie. Une seconde catégorie de métiers recoupe des techniques et des processus de production ayant évolué et s'étant adaptés au monde moderne en se mécanisant (le maréchal-ferrant ou le menuisier par exemple). Troisièmement, Paul Hugger distingue les artisanats « pionniers d'industrie » qui sont directement à l'origine d'un travail industriel et qui ont été absorbés par ce dernier. Tel est le cas du meunier ou du papetier.

L'auteur analyse ensuite les facteurs ayant permis le changement et expliquant que certains artisanats « figés » n'ont pas marqué d'ouverture à l'innovation, contrairement à d'autres. En suivant Rudolf Braun, des facteurs socioculturels révèlent déjà les raisons pour lesquelles un individu adopte une attitude dynamique et développe de nouvelles techniques et formes de travail : « Je weniger in einer Gesellschaft die ökonomische Funktionsverteilung und berufliche Rollenzuordnung […] determiniert wird, desto grösser ist, rein von der selektiven Seite her, das Unternehmerpotential. »[157] Généralement et originellement, les régions rurales comme les systèmes des corporations des milieux urbains sont peu ouverts à la nouveauté et inhibent la créativité individuelle. L'influence de l'éthique de travail protestante aurait, aux XVIIe et XVIIIe siècles, grandement favorisé l'innovation technique et l'avènement de la société industrielle. Paul Hugger relève encore le rôle des processus de socialisation et d'acquisition de connaissances et compétences pratiques ainsi que de la « capacité et de la volonté d'apprendre » (*Lernbefähigung*), concepts issus de la psychologie sociale et comportementale. Il conclut que, dans les petites communautés (villages et vallées) relativement fermées culturellement, la capacité d'apprendre (*Lernbereitschaft*) se limite aux premières étapes de la vie des hommes (enfance et jeunesse), alors que dans des milieux ouverts, avec la richesse et la diversité des stimuli (*Lernreizen*) les caractérisant, cette capacité et volonté d'apprendre se prolongent plus longtemps : « Die traditionelle Auffassung, es genüge ein *einmaliges* Erlernen von Grundkenntnissen, setzt ein statische Sicht des Lebens und seiner Ordnung voraus. Heute ist sie einer *dynamischen* Denk- und Lebensart gewichen. »[158]

---

157 Paul Hugger se réfère ici à deux articles de Rudolf Braun publiés à la fin des années 1960 : Zur Einwirkung sozio-kultureller Umweltsbedingungen auf das Unternehmerpotential und das Unternehmerverhalten. In : Wolfram Fischer (éd.), Wirtschafts- und sozialgeschichtliche Probleme der frühen Industrialisierung. Berlin 1968, pp. 247–284 ; Zur sozio-kulturellen Determinierung der Innovationsdisposition. In : Wolfgang Jacobeit ; Nedo, Paul (éd.), Probleme und Methoden volkskundlicher Gegenwartsforschung. Berlin 1969, pp. 51–54. Plus récemment, voir : Sebastian Brändli *et al.* (éd.), Schweiz im Wandel. Studien zur neueren Gesellschaftsgeschichte. Festschrift für Rudolf Braun zum 60. Geburtstag. Basel ; Frankfurt a. Main 1990. Les études de l'historien bâlois Rudolf Braun (1930–2012), menées dans les années 1960 sur l'industrialisation des campagnes sont des œuvres pionnières de l'histoire sociale suisse. Rudolf Braun réalise plusieurs recherches sur l'histoire sociale suisse et européenne du XVIe au XXe siècles en présentant conjointement des aspects politiques, sociaux, économiques et culturels. Braun était élève de Richard Weiss.

158 Franz Pöggeler, Freie Lernformen in der Erwachsenengesellschaft. In : Hans-Karl Beckmann (éd.), Der Lernprozess. Anthropologie, Psychologie, Biologie des Lernens. Freiburg im Breisgau 1969, pp. 377–398, ici p. 378. Cité dans : Hugger 1971, *op. cit.*, 1971, p. 201. Robert Cresswell note à ce propos qu' « une période de transformation et de restructuration de la société – période pendant laquelle les contraintes sociales tendent à se relâcher – inaugure souvent une phase de fort développement technique (inventions endogènes, réceptivité aux inventions exogènes) : le niveau général des techniques pratiquées passe alors

En 1971, dans un autre article, Paul Hugger constate que la recherche sur l'artisanat en tant que « phénomène sociohistorique » est très peu développée en Suisse et que le domaine est largement négligé par les scientifiques.[159] Il défend avec véhémence la haute valeur culturelle et historique de l'artisanat et le bien-fondé de son étude. Son discours alarmiste propre à une *ethnologie d'urgence* — des artisanats ayant survécu pendant des siècles disparaissent subitement aujourd'hui — reste attaché à une certaine idéalisation de l'authentique propre à l'ethnologie classique (→ chapitre Ethnologie régionale, ethnographie et culture matérielle) :

> « Von jetzt an werden wir auf Rekonstruktionen angewiesen sein, die nicht ganz echt sein können und deren Zuverlässigkeit letztlich zweifelhaft bleiben muss, sofern es eben nicht gelingt, rechtzeitig noch eine genügende Anschauung des Handwerks sicherzustellen, das Handwerk wenigstens im beschreibenden Text und im Bild zu veranschaulichen. »[160]

Vingt ans plus tard, en 1991, Paul Hugger édite l'ouvrage *Handwerk zwischen Idealbild und Wirklichkeit*, édité par le Musée suisse de l'habitat rural à Ballenberg.[161] Dans la préface, l'auteur constate l'essor récent des études sur l'artisanat et la difficulté de s'en faire une idée claire en raison du caractère très spécialisé des recherches et publications consacrées au sujet. De même que dans ses articles précédents, il souligne l'influence déterminante des « impulsions innovatrices » de l'artisanat sur les progrès économiques, techniques et « civilisateurs » de la société. Il défend le rôle pionnier de l'artisanat dans l'industrialisation du pays, le confort et la prospérité modernes.

Les diverses contributions de l'ouvrage se concentrent sur l'histoire sociale et culturelle de l'artisanat. Plusieurs articles relèvent les liens étroits entre artisanat et industrie. Les deux domaines ont longtemps été considérés par les chercheurs comme antithétiques, l'artisanat occupant la place du perdant. La réalité historique démontre pourtant les nombreux processus de transformation de l'artisanat, surtout au XIXe siècle, mais aussi au XXe siècle, et son développement jusqu'à aujourd'hui. L'industrie a par exemple permis à l'artisanat rural de se relancer et de se développer sur de nouveaux marchés.[162] Des auteurs de l'ouvrage analysent la mentalité de l'artisan et la culture de l'artisanat (en tant que domaine faisant partie de la *Volkskultur*), notamment ses propres formes culturelles,

---

à un palier supérieur. » Robert Cresswell, Technologie. In : Pierre Bonte ; Izard, Michel, Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie. Paris 2000, pp. 698–701, ici p. 700.

159 Dans un texte de 1968, Paul Hugger souligne déjà que la situation en Allemagne est toute autre. De nombreux chercheurs y étudient l'artisanat au XIXe siècle et ont développé des bases scientifiques à la recherche sur ce domaine. Il donne en exemple les travaux menés au sein du « Handwerkwissenschaftliche Institut Münster ». Il se réfère ici aux ouvrages suivants : Wilhelm Wernet, Gegenstand und Aufgaben der Handwerksforschung. Münster 1959 ; Karl Friedrich Wernet, Handwerksgeschichte als Forschungsgegenstand. Münster 1961 ; Beate Brodmeier, Literaturführer durch das Handwerksschrifttum 1900–1945. Münster 1965. Paul Hugger, Nachwort des Herausgebers. In : Paul Hugger (éd.), Sterbendes Handwerk II. Sammelband Heft 11–20. Basel 1968.

160 Paul Hugger, Altes Schweizer Handwerk. Zu einem grossen Film- und Publikationsunternehmen. In : Gewerbliche Rundschau 16, 1971, pp. 118–125, ici p. 120.

161 Paul Hugger, Vorwort. In : Paul Hugger (éd.), Handwerk zwischen Idealbild und Wirklichkeit. Bern 1991 (Wissenschaftliche Schriften / Schweizerisches Freilichtmuseum Ballenberg), pp. 7–12, ici p. 7.

162 Voir le texte de Karl Heinrich Kaufhold, Die Entwicklung des Handwerks im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In : Hugger 1991, *op. cit.*, pp. 53–79.

habitudes de travail, rituels et fêtes.[163] D'autres effectuent des recherches archivistiques dans le but de reconstituer le quotidien des artisans et se penchent en particulier sur la vie de la famille et le rôle des femmes.[164] Nous pouvons nous demander si l'ouverture que Paul Hugger manifeste dans ce dernier ouvrage face à de nouvelles perspectives de recherches sur l'artisanat en Suisse n'est pas liée autant à l'essor récent des études dans le domaine qu'à la longue activité de l'ethnologue comme responsable de la Section film de la SSTP. Son expérience de producteur et sa confrontation avec les idées des divers cinéastes mandatés ont certainement modifié et fait évolué sa conception de l'artisanat.

Contributions de Bernard Crettaz et du Musée d'ethnographie de Genève

Dans les années 1970–1980, au Musée d'ethnographie de Genève (MEG), dirigé alors par André Jeanneret, bref responsable également de la Section film de la SSTP entre 1979 et 1980 (→ chapitre L'intermède André Jeanneret), Bernard Crettaz, conservateur du Département Europe, organise plusieurs expositions autour de l'artisanat ainsi que des objets et documents de la collection Georges Amoudruz, « en les confrontant avec la vie populaire actuelle ».[165] Bernard Crettaz passe une année avec un des derniers maréchaux-ferrants de la campagne genevoise, Auguste Zoller. L'ancienne forge de l'artisan se présente, de son point de vue, comme un véritable laboratoire pour étudier les processus de modernisation en cours dans le métier et à la campagne ainsi que le regard mythologisant porté sur l'artisan.[166] Une exposition résulte de ses recherches, *Fer, cheval et maréchal*. Elle a lieu en 1979 à l'annexe de Conches du MEG. Alors qu'André Jeanneret reste attaché aux notions traditionnelles des « arts et traditions populaires », Bernard Crettaz développe une approche de l'artisanat mêlant ethnographie, histoire et sociologie : il s'agit autant de prendre en considération des « techniques archaïques » que « des problèmes de société où s'insère un artisan » ou encore « la dimension historique qui a produit tel type de division du travail ». L'exposition veut éviter une « présentation purement imaginaire et dangereuse de l'artisan » (noblesse de l'unique, nostalgie, génie de l'artisan) et mettre en relation la société, l'histoire et la symbolique, « les trois des grands oubliés de la vision ‹ spontanéiste-passéiste-populiste › […]. Il n'y a pas d'artisan spontané, mais un geste total qui n'est simple et spontané qu'en apparence, un geste où

163 Voir le texte de Hans-Ulrich Thamer, Handwerksehre und Handwerkerstolz. Auto- und Heterosteretypen des Handwerks. Ein Beitrag zur Mentalitätsgeschichte, pp. 81–96. Et aussi : Rainer S. Elkar, Handwerk als Lebensform – über das Verhältnis von handwerklicher Existenzsicherung und ritualisiertem Lebenslauf, pp. 97–114. Ces articles font partie de l'ouvrage précité : Hugger 1991.

164 Voir : Anne-Marie Dubler, Handwerker-Alltag in der Schweiz des Ancien régime. In : Hugger 1991, pp. 37–52.

165 Bernard Crettaz, Fer, cheval et maréchal. Introduction, textes explicatifs, documents. Musée d'ethnographie, Genève, 1979–1980. Genève 1979, p. 11.

166 À Genève, plus que trois maréchaux sont en exercice en 1979. Lorsque Dardagny, la commune dans laquelle l'artisan Auguste Zoller exerce son métier, reçoit le prix Wakker du plus beau village de l'année 1978 par le Heimatschutz, Auguste Zoller et sa forge deviennent l'emblème du village. Pourtant, l'artisan, issu du prolétariat, est originaire de Suisse alémanique et, à la fin des années 1970, il ne fait que survivre en réparant des pneus de voiture et en s'occupant des chevaux de course. (Bernard Crettaz, 2012) Un film, *Auguste Zoller, maréchal-ferrant à Dardagny* (1976), réalisé avec André Jeanneret, ainsi qu'une exposition (*Fer, cheval et maréchal*, Musée d'ethnographie de Genève, 1979) résultent des recherches de Bernard Crettaz. Voir la publication réalisée à propos de l'exposition : Crettaz 1979, *op. cit.*

une relation historique de pouvoir et de savoir est inscrite dans le corps. »[167] Lorsque Bernard Crettaz relève que « la société industrielle et urbaine a sécrété une nostalgie : celle de l'artisan », que « celui-ci est chargé de tous les pouvoirs qui nous font défaut : celui de la main, de l'outil originaire, du savoir initial, de l'œuvre toute humaine et toute proche » et que « nous créons illusoirement un artisan revêtu de nos manques »[168], il accuse finalement la société d'idéaliser l'artisan. Cette idéalisation se perpétue jusqu'à aujourd'hui. Richard Sennett (parmi d'autres) se situe par exemple parfaitement dans cette mise en valeur idéalisée du savoir-faire de l'artisan.[169] Bernard Crettaz ajoute à propos de l'artisan, dans une perspective très bourdieusienne :

> « Mais nous oublions ce que fut sa vie réelle, c'est-à-dire sa condition. Nous oublions la dureté de sa vie. Et pour la technique, nous revêtons l'artisan de la noblesse du travail immédiat de la main, comme si le geste était pure spontanéité, direct et sans médiations. Nous oublions l'histoire où s'est progressivement définie la division sociale et technique du travail et où chaque métier a trouvé sa configuration technologique et sociale propre. Nous oublions l'ensemble historique complexe des inventions, des institutions, des hiérarchies et des codifications qui inscrivent chaque artisan dans une relation de savoir et de pouvoir. »[170]

« La contemplation de l'outillage traditionnel ne doit pas faire oublier la modernisation technologique ; moins poétique, celle-ci a permis, parfois, à l'artisan de survivre dans une société industrielle voulant les condamner.» Par exemple, suite au développement de la mécanisation agricole, « le forgeron de campagne a dû se recycler en véritable mécanicien réparateur des machines agricoles. »[171] Une partie de l'exposition relève les différences entre artisans de la ville et de la campagne : alors que les premiers se sont vite spécialisés et que la catégorie des artisans d'art s'est développée en lien avec les modes, les seconds sont bien plus polyvalents. Les analyses de Bernard Crettaz nous sont utiles en tant qu'outils théoriques pour analyser les choix thématiques des films produits par la SSTP et les idées, idéologies et idéalisations sous-tendant la longue focalisation sur des artisanats traditionnels (→ chapitre Choix thématiques).

Présentation de quelques concepts et théories utiles pour penser le fait technique

En France comme en Allemagne, les recherches sur l'artisanat sont nombreuses et anciennes, en comparaison de la Suisse. Par exemple, l'enquête française d'envergure intitulée le « chantier 1810 », créée en 1942 sous la responsabilité de Marcel Maget, vise à étudier les « techniques artisanales folkloriques à travers l'établissement de monographies d'artisans et d'entreprises artisanales ». Dans ce cadre, 63 monographies, dont la moitié concerne la Bretagne, sont produites entre 1942 et 1950.[172] Dans les années 1960 et 1970, plusieurs grandes enquêtes collectives et pluridisciplinaires sont menées dans diverses

167 Crettaz 1979, p. 3, pp. 8–10.
168 Crettaz 1979, p. 23.
169 Sennett 2010.
170 Crettaz 1979, p. 23.
171 Crettaz 1979, p. 15, p. 19.
172 Jacqueline Christophe *et al.* (dir), Du folklore à l'ethnologie. Paris 2009, p. 185.

régions rurales françaises, telles que l'enquête Plozévet[173] (Bretagne), l'enquête Aubrac[174], l'enquête Minot (Châtillonais)[175] ou encore deux recherches dans les Pyrénées et la Corse. Toutes celles-ci étudient le domaine de l'artisanat et des métiers « traditionnels » à différentes proportions. Elles sont associées aux noms des grands ethnologues français Claude Lévi-Strauss et André Leroi-Gourhan et reflètent les diverses orientations de l'anthropologie française des années 1950 à 1980 : regards traditionalistes (les chercheurs affiliés au Musée des arts et traditions populaires cherchent surtout à recueillir les traces des cultures populaires passées), structuralistes (les ethnologues appliquent ici les méthodes de l'ethnologie extra-européenne à la France, « sans réellement tenir compte des évolutions sociohistoriques de la période ») ou sociologiques (les chercheurs prennent alors en compte la modernisation de l'agriculture française et considèrent les mondes ruraux comme dominés et inadaptés, dans la lignée de la pensée de Pierre Bourdieu).[176]

Certains des concepts développés par les recherches en *technologie culturelle* s'avèrent intéressants pour l'analyse de l'artisanat et des films consacrés à ce domaine d'activités. Cette sous-discipline de l'ethnologie allie « de façon un peu improbable et hétérodoxe, les objets les plus modestes des univers matériels à de grandes questions sur l'évolution, le fonctionnement et la forme des sociétés ».[177] Plus précisément, elle « étudie les activités entreprises par les hommes pour acquérir et transformer des éléments organiques et inorganiques du monde naturel, activités comprenant aussi bien les savoirs et savoir-faire que les gestes et outils, et s'agençant en des rapports qui sont simultanément techniques et sociaux. »[178] Selon Robert Cresswell, les activités techniques peuvent être considérées à trois niveaux d'analyse. Le premier concerne les *matières premières*, les *outils*, les *gestes* ainsi que les *savoirs* et *savoir-faire*. Le second niveau comprend les *processus*, les *chaînes opératoires* et les *rapports sociaux* leur étant associés. Un troisième niveau réunit le *sys-*

173 Une centaine de chercheurs issus des sciences sociales et de la biologie analysent le village breton de Plozévet dans les années 1960. Dans un premier temps, les chercheurs se concentrent sur l'analyse du fonctionnement traditionnel de la communauté, puis des sociologues tels qu'Edgar Morin s'intéressent aux processus de modernisation et aux transformations sociales en cours dans le village. En 2002, un retour des chercheurs sur le terrain est organisé par le CNRS. Voir : Edgar Morin, Commune en France. La métamorphose de Plodémet. Paris 1967 ; Alain Burguière, Bretons de Plozévet. Paris 1975.

174 L'enquête sur les monts d'Aubrac est lancée en 1963 par le Musée des arts et traditions populaires (Georges-Henri Rivière et André Leroi-Gourhan). Durant plusieurs années (1964–1968), des chercheurs de diverses disciplines (ethnologie, sociologie, linguistique, économie) inventorient la région composée de 20 villages. Voir : L'aubrac. Paris 1970–1986 [Publication en 8 volumes de l'ensemble des résultats de l'enquête collective sur l'aubrac].

175 L'enquête Châtillonnais, regroupant 40 chercheurs, se réalise sous la direction de Georges-Henri Rivière. Néanmoins, ce sont quatre chercheuses du Laboratoire d'anthropologie sociale qui produisent les ouvrages majeurs de ce terrain : les enquêtes sur le village de Minot (sous la direction de Claude Lévis-Strauss et Isac Chiva) qui dureront de 1966 à 1975. Voir : Tina Jolas ; Pingaud, Marie-Claude ; Verdier, Yvonne ; Zonabend, Françoise, Une campagne voisine. Paris 1990 [Édition en volume de l'ensemble des articles parus sur l'enquête Minot] ; Marie-Claude Pingaud, Paysans de Bourgogne. Les gens de Minot. Paris 1976 ; Yvonne Verdier, Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière. Paris 1979 ; Françoise Zonabend, La mémoire longue. Temps et histoires au village. Paris 1980.

176 Gilles Laferté ; Renahy, Nicolas, Tradition, modernisation, domination. Trois regards des études rurales françaises cristallisés autour d'une enquête (RCP Châtillonnais, 1966–1975). Working Paper 2006/2 du Centre d'Économie et Sociologie appliquées à l'agriculture et aux Espaces Ruraux, ici p. 1. URL : http://www2.dijon.inra.fr/cesaer/wp-content/uploads/2012/11/WP2006_2.pdf Consulté le 5 avril 2014.

177 Gil Bartholeyns ; Govoroff, Nicolas ; Joulian, Frédéric, Cultures Matérielles. Anthologie raisonnée de Techniques & Culture. Marseille 2011 (Techniques et Cultures 54–55), p. 8.

178 Cresswell 2000, p. 698.

tème technique, soit l'ensemble des activités techniques d'un groupe social donné. L'auteur illustre son propos par l'exemple suivant :

> « Lorsqu'un forgeron martèle une barre de fer, il existe une relation technique effective, disons de premier ordre, qui associe un savoir-faire, un agent, un geste, un outil et un matériau, ce travail étant inséré dans une chaîne opératoire dont le produit est un soc d'araire, un fer de charrette ou tout autre objet. Une relation de second ordre fait apparaître que les gestes techniques et leurs produits sont imbriqués au sein de l'ensemble des activités techniques des agriculteurs, des charrons, des charpentiers du groupe étudié. Une relation de troisième ordre montre que les rapports sociaux des acteurs sont autant de liens mis en jeu par les gestes techniques. »[179]

Jusqu'aux années 1930, les approches descriptives (focalisation sur les outils et les produits) et historiques (accent sur l'histoire des inventions et des techniques) sont dominantes. Progressivement, des chercheurs replacent les techniques dans leur contexte socio-économique et socioculturel et certains s'intéressent aux rapports entre techniques de production et formes d'organisations socioéconomiques.[180] La SSTP suit une évolution similaire et donne progressivement naissance à des œuvres centrées sur les interactions des métiers avec ce contexte. *Die letzten Heimposamenter* (Yves Yersin, 1973, film réalisé dans le prolongement de la collaboration d'Yves Yersin avec SSTP) est l'exemple le plus abouti de cette tendance (→ chapitre consacré à l'analyse du film).

André Leroi-Gourhan (1911–1986), fondateur du principal courant actuel de la technologie culturelle, réoriente les typologies classiques en classant les techniques selon leur moyen d'action sur la matière, les méthodes de transformation de la matière et les modes d'acquisition et de consommation des produits.[181] Il développe le concept de *chaîne opératoire*[182] qui permet d'appréhender les activités techniques comme des processus ayant leur logique propre. On lui doit aussi les notions de *milieu technique* et de *tendance* (à la transformation et à l'amélioration des techniques).[183] À sa suite, les chercheurs s'intéressent surtout à l'étude des processus en termes de *structures techniques*. La pensée structuraliste domine l'ensemble de ces approches réfléchissant sur les systèmes ou les structures. Ces réflexions se situent, d'une manière générale, dans la continuité des raisonnements de Marcel Mauss, ethnologue qui parle le premier de *systèmes techniques*[184], ou de Claude Lévi-Strauss qui estime que « même les techniques

179 Cresswell 2000, p. 699.

180 Voir : André-Georges Haudricourt, La technologie science humaine, recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques. Paris 1987.

181 Robert Cresswell, Techniques et culture. Les bases d'un programme de travail. In : Bartholeyns ; Govoroff ; Joulian 2011, pp. 23–45, ici p. 25.

182 « Une *chaîne opératoire* est une série d'opérations qui transforment une matière première en un produit, que celui-ci soit objet de consommation ou outil. Cette série est constituée par un certain nombre d'étapes, chaque étape étant caractérisée par un terme indigène, un terme ‹ scientifique › […], un lieu, un outil, un geste, un type de percussion, une force, une matière première, un produit, un agent et un état de la matière. » Cresswell 2011, p. 26.

183 Les ouvrages principaux d'André Leroi-Gourhan sont les suivants : Évolution et techniques. L'homme et la matière. Paris 1943 ; Évolution et techniques. Milieu et techniques. Paris 1945 ; Le geste et la parole. Technique et langage. Paris 1964 ; Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes. Paris 1965.

184 Marcel Mauss, Manuel d'ethnographie. Paris 1947, p. 29. Cité dans : Pierre Lemonnier, L'étude des systèmes techniques. Une urgence en technologie culturelle. In : Bartholeyns ; Govoroff ; Joulian 2011, pp. 46–67, ici p. 49.

les plus simples d'une quelconque société primitive revêtent le caractère d'un système, analysable dans les termes d'un système plus général. »[185]

Image, gestes techniques et culture matérielle

La préférence pour le filmage des gestes, des chaînes opératoires et des processus techniques que manifestent les films produits par la SSTP s'inscrit dans une longue tradition du film ethnographique. Cette préférence n'est pas fortuite. Le cinéma semble particulièrement approprié pour présenter des processus et des comportements à travers le temps[186] et il est admis que la caméra excelle à rendre compte de processus entraînant des transformations visuelles comme c'est le cas dans les chaînes opératoires.[187] En 1935, Marcel Mauss estime que l'analyse des *techniques du corps* nécessite des outils d'enregistrement visuel : « Les techniques du corps seront étudiées à l'aide de la photographie et si possible du cinéma au ralenti. »[188] Dans son introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss souligne l'opportunité de la mise en place des « archives internationales des techniques corporelles » envisagées par Marcel Mauss.[189] Pour sa part, Marcel Griaule distingue « les phénomènes relativement stables se déroulant dans un espace prévu, selon des modes connus, par exemple telle technique, telle cérémonie non complexe dont on connaît les phases » et « les phénomènes en mouvement très complexes à déroulement peu ou pas connu » : il estime que les activités techniques se prêtent le plus aisément à l'enregistrement cinématographique « du point de vue du temps et de l'espace », étant donné que le moment et l'endroit les plus propices peuvent être choisis.[190] Jean-Pierre Olivier de Sardan postule également que les domaines de l'anthropologie gestuelle, des rituels et des techniques se prêtent plus facilement à une approche audiovisuelle, alors que les phénomènes sociaux complexes paraissent plus opaques à celle-ci.[191] Günther Spannaus, ancien responsable du secteur ethnologie à l'IWF, souligne encore que la description du geste technique comme du geste rituel « appartient en propre à l'écriture cinématographique ».[192]

185 Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale. Paris 1973, p. 20.

186 Karl G. Heider, Ethnographic Film. Revised Edition. Austin 2006 [1re édition 1976], p. 70.

187 Georges Nivoix, Du réel à l'écran : le film ethnologique comme miroir déformant. In : Daniel Dall'Agnolo ; Etterich, Barbara ; Gonseth, Marc-Olivier (éd.), Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews = catalogue, réflexions, entretiens, Ethnologica Helvetica 15, Bern, Société suisse d'ethnologie–Schweizerische Ethnologische Gesellschaft, 1991, pp. 177–187.

188 Marcel Mauss 1947, p. 30. En France, les auteurs de la revue *Geste et Image*, fondée par Robert Cresswell et Bernard Kœchlin dans les années 1980, prolongent la démarche de Marcel Mauss et s'intéressent à la gestuelle des sociétés humaines. Voir par exemple : Bernard Kœchlin ; Lajoux, Jean-Dominique ; Terrenoire Jean-Paul (éd.), Anthropologie de la gestuelle, anthropologie de l'image. Paris 1982 (Geste et image. Première revue française d'anthropologie de la gestuelle).

189 Claude Lévi-Strauss, Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss. In : Marcel Mauss, Sociologie et anthropologie. Paris 1950, S. IX–LII, ici pp. XII–XIV.

190 Marcel Griaule, Méthode de l'ethnographie. Paris 1957, pp. 85–89. Cité dans : Luc de Heusch, Cinéma et sciences sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique. Paris 1962 (Rapports et documents de sciences sociales 16), p. 20. Voir aussi les propos similaires d'Alfons Dauer présentés dans le chapitre Film und Wissenschaft.

191 Jean-Pierre Olivier de Sardan, Production écrite et production audiovisuelle. In : Kœchlin ; Lajoux ; Terrenoire 1982, *op. cit.*, pp. 129–143.

192 Luc de Heusch 1962, *op. cit.*, pp. 24–25.

Les *techniques du corps* et la *culture matérielle* sont ainsi très présentes dans l'histoire du cinéma documentaire et ethnographique comme de l'anthropologie visuelle, qu'elles soient le sujet central ou non des films. Jean-Paul Colleyn constate à ce propos que « la culture matérielle s'est imposée objet filmique. » Il ajoute :

> « La vie quotidienne apparaît comme le sujet le plus évident. Les métiers, surtout quand ils sont menacés de disparaître, s'offrent comme sujets privilégiés, tant sous l'angle technique que sous celui de la compétence, du tour de main, du savoir-faire. Innombrables sont les séquences consacrées à la vannerie, la poterie, la forge, le tissage, la teinture. » (Jean-Paul Colleyn[193])

Les exemples sont nombreux depuis les origines du cinéma. En 1895, les premières tentatives de Félix-Louis Regnault d'enregistrer le comportement humain avec des chronophotographies se centrent sur les gestes d'une artisane, une potière sénégalaise filmée durant l'exposition ethnographique de l'afrique occidentale à Paris. Ces images constituent les premières esquisses visuelles d'études de ce que Marcel Mauss appellera plus tard les techniques du corps. Franz Boas réalise dans les années 1930 des prises de vue de danses et de mouvements en Alaska. À la même époque, l'étude menée par Margaret Mead et Gregory Bateson à Bali se présente comme une réflexion sur l'usage des instruments cinématographiques dans le cadre d'une recherche de terrain. L'utilisation de la photographie devient un dispositif d'enregistrement principal et ne se cantonne pas seulement au rôle d'illustration d'une recherche.[194] L'objectif des deux chercheurs est d'étudier l'éthos de la culture balinaise en utilisant l'image. Leur ouvrage photographique *Balinese character. A photographic Analysis* (1942) se présente comme une étude visuelle très complète des techniques du corps du peuple balinais.

Autre part, l'école documentaire sociale britannique, émergeant dans les années 1930 sous l'impulsion de John Grierson, naît de « l'observation pure et simple des gestes du travail et du désir de les magnifier », constate Luc de Heusch.[195] En France et en Belgique dans les années 1940, Georges Rouquier et Henri Storck se tournent vers le monde paysan, « avec le désir de pénétrer, au-delà des gestes du travail, dans l'intimité des êtres ». Georges Rouquier décrit le travail artisanal dans *Le tonnelier* (1942) et *Le*

193 Jean-Paul Colleyn, Manières et matières du cinéma anthropologique. In : Cahiers d'études africaines 30 (117), 1990, pp. 101–116, ici pp. 102–104.

194 Le couple de chercheurs réalise 25 000 clichés et 22 000 mètres de pellicules entre 1936 et 1938 à Bali, principalement sur les gestes, les interactions de la vie quotidienne et le développement de l'enfant du point de vue culturel. Les notes de terrain sont traitées telles des « scénarios » (système des *running field notes*, développé par Margaret Mead). Les résultats de leurs recherches de terrain sont multiples : deux livres, sept films et plusieurs essais. Gregory Bateson utilisera les films pour son enseignement à Harvard. Margaret Mead réalise une série de sept films intitulée *Character Formation in Different Cultures* (1951–1979). Voir : Ira Jacknis, Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali : Their Use of Photography and Film. In : Cultural Anthropology 3 (2), 1988, pp. 160–177 ; Gregory Bateson ; Mead, Margaret, Balinese character. A Photographic Analysis. New York 1942 (Special Publications of the New York Academy of Sciences).

195 Cependant, « la volonté d'élaboration esthétique du film est ici généralement beaucoup plus importante que dans l'enregistrement du cérémonial », constate encore Luc de Heusch. Heusch 1962, pp. 32–33. Luc de Heusch estime que l'école du documentaire social britannique s'est ensuite dirigée, en prenant le monde du travail comme « prétexte », vers des « des jeux formels dont toute connaissance véritable de l'homme était exclue » (p. 33).

charron (1943), deux films que Luc de Heusch estime être des « monographies technologiques exemplaires. »[196]

Pour sa part, Jean Rouch commence aussi par filmer les rituels et la technologie, mais il s'intéresse très vite aux contextes sociaux de la chasse, de la possession ou de l'initiation et portera dès lors surtout son attention sur les relations humaines. Cette évolution du regard et de l'approche de l'ethno-cinéaste français n'est pas sans rappeler les développements de la production filmique de la SSTP.

En France encore et depuis le milieu des années1960, l'ethnologue Jean-Dominique Lajoux mène des travaux cinématographiques centrés sur le travail des artisans dans un objectif comparatif très similaire à celui mené en Allemagne au sein de l'encyclopædia Cinematographica (EC) de l'IWF :

> « Depuis près de vingt ans, mes travaux cinématographiques ont largement été orientés pour répondre aux questions de méthode que je m'étais posées pour essayer de découvrir ‹ les cent raisons qui font qu'un sabot bourguignon est un sabot bourguignon ›. Ce qui signifie que non seulement sabotier après sabotier, mais aussi forgeron après forgeron, cordier après cordier, moissonneur après moissonneur, etc., dans les limites de mes possibilités, les hommes qui travaillaient de manière traditionnelle, c'est-à-dire manuelle, ont été prétexte à enregistrements cinématographiques selon des normes conciliables avec l'ethnographie et sans rapport avec les règles changeantes du cinéma ou de la télévision. Les films ainsi collectés devant permettre de faire en laboratoire les travaux de comparaison que seul le cinéma autorise : pouvoir mettre côte à côte deux hommes, pratiquant la même technique, mais qui vivent ou ont vécu en des temps et en des lieux différents et analyser, comparer chacun de leurs gestes en mesurant point par point au fur et à mesure de son élaboration l'objet qu'ils façonnent. »[197]

Qu'il s'agisse de Félix-Louis Regnault, Franz Boas, Margaret Mead, Gregory Bateson, Jean-Dominique Lajoux, Jean Rouch ou des réalisateurs de l'IWF et de son EC, ces ethnologues utilisant l'image se sont tous intéressés au monde des techniques corporelles et aux gestes techniques et rituels. Mais c'est en *anthropologie visuelle*, et notamment dans le cadre de la formation en *anthropologie filmique* menée par Claudine de France et Annie Comolli à l'université de Paris X-Nanterre que l'étude filmique des techniques du corps se développe particulièrement depuis les années 1980.

> « L'analyse du corps, de ses postures et de ses mouvements, ainsi que celle des activités matérielles qui lui sont associées, demeurent éminemment visuelles, tant pour l'observation que pour la description, exigeant un support de recherche adéquat, ainsi que le soulignait en 1983 André Leroi-Gourhan : ‹ Toute œuvre technique est un drame, le jeu de l'homme et la matière que seul le cinéma peut restituer ›. »[198]

196 « Ces œuvres très élaborées ne contiennent plus que des fragments de reportage ; elles font appel délibérément et souverainement à la collaboration du travailleur que la caméra transforme en acteur de sa propre vie quotidienne. Aussi bien faut-il noter que les gestes du travail se prêtent fort aisément à la participation consciente de l'‹ acteur › au récit cinématographique. Ces films se situent donc à la frontière du reportage et relèvent, le plus souvent, d'une conception infiniment plus riche du film sociologique. » Heusch 1962, p. 33.

197 Jean-Dominique Lajoux. In : Christian Bromberger *et al.*, Hommage à André Leroi-Gourhan. In : Terrain. . Revue d'ethnologie de l'europe 7, 1986, pp. 61–76, ici p. 74.

198 Silvia Paggi ; Comolli, Annie ; France, Claudine de ; Jordan, Pierre-Léonce, Anthropologie visuelle et technique du corps. Le corps au travail. Cours mis en ligne, Université de Nice Sophia Antipolis 2012.

Travail de la pierre ollaire (*Ein Giltsteinofen entsteht*, Yves Yersin, 1970). Agarn, 1970. Photographe : Yves Yersin

Claudine de France relève que « dans bien des cas, le film peut exposer avec plus d'aisance et d'efficacité que ne le feraient un texte ou un discours oral certains aspects de l'activité humaine »[199] et ceci est particulièrement le cas pour les techniques du corps et l'appréhension du domaine de la technologie. Elle souligne que la caméra peut délimiter à tout instant le contenu pluridimensionnel – corporel, matériel et rituel – du comportement technique. Son analyse fine du filmage des gestes et techniques est particulièrement utile pour notre futur examen des films de la SSTP (→ chapitre Espace, temps et montage). L'anthropologue explique les motivations l'ayant poussé à s'intéresser à ce domaine d'étude et souligne l'influence des concepts d'André Leroi-Gourhan précités sur son approche :

> « Intéressée à l'origine par ce qui était le plus immédiatement accessible à l'appréhension cinématographique, les notions leroi-gourhaniennes de ‹ comportement technique › et de ‹ continuum technico-rituel › ont été pour moi le point de départ d'une conception de l'image animée dans laquelle la technologie occupait une position centrale. Dans le même temps m'est venue la passion des films technologiques, la conscience de leur importance et le désir impérieux d'en réaliser. Il semblait clair, en effet, que ce qui s'offrait tout d'abord,

URL : http://unt.unice.fr/uoh/anthropologie/?page=partieA/Chap2.0 – 1 Consulté le 5 avril 2014. Les auteurs se réfèrent ici à : André Leroi-Gourhan, Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire. Paris 1963, p. 63.

199 Claudine de France, Cinéma et anthropologie. Paris 1989, p. 5.

Outils nécessaires à la confection d'une hotte (le cougnier, la forme, l'Opinel, le marteau et le couteau à deux mains) et travail d'une tige (*Henri Avanthay. La fabrication d'une hotte dans le Val d'Illiez*, Groupe de Tannen, 1972). Val d'Illiez, 1972

et en permanence, à l'observation cinématographique, était le comportement technique, ou plus généralement le technique : mélange indissociable de corps, de matière et de rite mis en œuvre dans toute action humaine. Sur de telles bases pouvait alors prendre appui un découpage du sensible effectué dans la perspective d'une anthropologie filmique, c'est-à-dire d'une étude de l'homme constamment guidée par le regard du cinéaste. »[200]

200 Claudine de France. In : Bromberger *et al.* 1986, p. 72.

2. Geschichte(n) und Film: Filmhistorische Kontextualisierung / Histoire(s) et cinéma : contexte historique des films

2.1 Vorgeschichte: Gründung der Abteilung Film der SGV

In der vorliegenden Arbeit konzentrieren wir uns insbesondere auf den Zeitraum von 1960 bis 1990 der Abteilung Film der SGV. Da aber in der Gründungsphase Grundsätze und Konzepte – zentral jenes Paradigma des Sammelns und Bewahrens und des wissenschaftlichen Positivismus – mit lange anhaltenden Auswirkungen aufgestellt wurden, ist eine knappe Skizzierung der Gründungsgeschichte der Abteilung Film angebracht.

Lebendiges Archiv und Lehrmittel

Die Idee, innerhalb der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde mit dem Medium Film zu arbeiten, reicht weit zurück. Bereits 1919 schlug ein gewisser H. Hartmann dem Mitbegründer der SGV, dem Germanistikprofessor Eduard Hoffmann-Krayer[201] der Universität Basel, vor, Volksbräuche „kinematographisch zu fixieren uns so mit der Zeit ein lebendiges Archiv“ zu schaffen.[202] Ab 1922 sind Filmvorführungen durch das langjährige Vorstandsmitglied der SGV Basel, Hanns Bächtold-Stäubli, nachgewiesen.[203]

In den dreissiger Jahren arbeitete Hoffmann-Krayer mit dem Schweizer Schul- und Volkskino in Bern zusammen. Diese Institution, die Filme sowohl produzierte wie verlieh, realisierte regelmässige Filme zu volkskundlichen Themen, mit Vorliebe zum „Sennenleben“. Hoffmann-Krayer wurde wegen zu verfilmender Sujets angefragt.[204] Er verwies auf eine für Winter 1931 geplante „Enquête“ zu den geeignetsten Bräuchen und empfahl „für einen Tonfilm“ einen „Alpaufzug“ im Toggenburg.[205]

Handschriftliche Listen mit zu verfilmenden Themen wie „Frühlingsbräuche in der Schweiz“ und Schweizer Filmproduktionsfirmen im Archiv der SGV zeugen von Versuchen, eine eigene Produktion anzustossen beziehungsweise Dritte zur Verfilmung von

201 Eduard Hoffmann-Krayer war Privatdozent und ab 1900 Professor für „Phonetik, Schweizer Mundart und Volkskunde“ an der Universität Basel. Er begründete am 3. Mai 1896 die SGV und die Sektion Basel der SGV mit zwei Basler Mitinitianten, Ernst A. Stückelberg, Privatdozent für Altertumskunde, und Emil Richard, Sekretär der Kaufmännischen Gesellschaft. Hoffmann-Krayer starb 1938, siehe: Franziska Schürch, Sabina Eggmann, Mario Risi (Hg.), Vereintes Wissen. Die Volkskunde und ihre gesellschaftliche Verankerung, Münster/Basel 2010, S. 22 und S. 33.

202 Brief von H. Hartmann, Direktor, handschriftlich angefügt: „Beatushöhlen Thunersee“ vom 4. September 1919, SGV-Archiv, Ap 1.

203 Franziska Schürch, Die Sektion Basel der SGV. In: Sabine Eggmann, Marius Risi (Hg.), Vereintes Wissen. Die Volkskunde und ihre gesellschaftliche Verankerung. Münster/Basel 2010, S. 49–65, hier S. 60. Dass unter Hanns Bächtold-Stäubli bereits eine SGV-Filmabteilung existierte, wie Schürch schreibt, lässt sich aus den uns zugänglichen Akten nicht herauslesen. Vermutlich liegt eine Verwechslung vor. In der Chronologie ist zu lesen: „1922: 24. November: Holländische Frühlingsbräuche (kinemathographische Lichtbilder). Vorgeführt von dem Leiter der Filmgesellschaft, eingeleitet durch Hannes Bächtold-Stäubli.“

204 Brief Schweizer Schul- und Volkskino an E. Hoffmann-Krayer, unlesbar: Hugelbauer 4.8.1930, SGV-Archiv, Ap 2.

205 Unsigniertes Briefmanuskript, abgesandt am 9.12.1930, Burgfluh bei Kerns, SGV-Archiv, Ap 2.

bestimmten Sujets zu animieren.[206] Die Recherchen und Offerten bezüglich möglicher Aufzeichnungsaparte beschränkten sich nicht nur auf bewegte Bilder, für die Hoffmann-Krayer das 16-mm-Schmalfilmsystem sowie Victor- und Bolex-Kameras empfohlen erhielt.[207] 1930 stellte die Firma Permadisk eine Offerte für das Testen eines Audioaufnahmegeräts.[208]

Auch Universitäten und Studierende strebten an, Strukturen für den Film zu schaffen, denn – so eine Begründung von 1924 – die „Veranschaulichung des Unterrichts am lebenden Modell ist nicht jedem Dozenten in seiner Vorlesung geboten, und diese Lücke kann der Film ausfüllen."[209] In Warschau wurde bereits im Herbst 1924 eine Zentralstelle für „Hochschulkinowesen" gegründet, die sich mit der Frage der Katalogisierung wissenschaftlicher Filme befassen sollte. Viele der ab 1924 gegründeten studentischen Kinokommissionen stellten Ende der zwanziger Jahre ihre Aktivitäten wieder ein, nur die „Lehrfilmstellen" von Basel und Zürich blieben bestehen – die 1927 gegründete „Filmstelle" der Studierenden der Uni und der ETH Zürich bis heute.[210]

Eduard Hoffmann-Krayer und die „Volkskunde-Ausstellung"

Ausgelöst wurden die von Hoffmann-Krayer erwähnte „Enquête" und die damit verbundenen Filmaktivitäten ab Ende 1930 durch die für 1934 geplante „I. internationale Volkskunde-Ausstellung Bern"[211]. Die planenden Verantwortlichen, konkret Berns Stadtpräsident Hermann Lindt, beauftragte die SGV, „durch eine Enquête in der ganzen Schweiz derjenigen Sitte, Bräuche, Aufführungen, musikalische Betätigungen, kurz solche Erscheinungen des Volkstums aufzunehmen, die zur bräuchlichen und musikalischen Volkskunst im weitesten Sinne gehören"[212]. Im Zuge der Vorbereitung dieser Ausstellung, zu der die SGV durch die obige Recherche massgeblich beitragen sollte und für die sie einen Kredit von 5000 Franken erhielt, kam auch die Situation des Filmschaffens zur Sprache:

> „Auch die Filmaufnahmen sind durch die Vorbereitung auf die Volkskunstausstellung in Fluss gebracht worden; aber auch hier steht die Schweiz hinter anderen Ländern (wie z. B. dem kleinen Holland) weit zurück. Freilich haben Filmgesellschaften wie Private öfters Volksbräuche und ähnl. aufgenommen; aber diese Aufnahmen ermangeln meist des wissenschaftlichen Wertes, weil sie meist eklektisch und sehr oft dilettantisch sind. Eine Inventa-

206 Handgeschriebene Listen „Film und Phono", Chronik, erster Eintrag 1.11.1930, letzter Eintrag 8.1.1931 und undatiert, Volkskunde-Filme, Frühlingsbräuche in der Schweiz, SGV-Archiv, Ap 2.

207 Unsignierter Brief der „I. internationale(n) Volkskunde-Ausstellung Bern" (Briefkopf) 1934 an Hoffmann-Krayer, 29.12.1930, SGV-Archiv, Ap 2.

208 Das Gerät sollte durch Herrn In der Gand – wahrscheinlich der Volksliedforscher und -sänger Hanns In der Gand – getestet werden. Brief an Hoffmann-Krayer, 22.12.1930, SGV-Archiv, Ap 2, und *Der Volksliedsänger und -forscher Hanns in der Gand*, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Fata Morgana, Langspielplatte, Bern 1984.

209 George Camp, Zürcher Student, Nr. 2, 3.1924, zitiert nach Beat Schneider, Die Filmstelle VSETH ist 75, Broschüre, Zürich 1999, unpaginiert.

210 Ebenda.

211 Briefkopf der Ausstellung. In der Literatur wird auch von „Volkskunstausstellung" gesprochen, siehe Franziska Schürch, Die Entdeckung der Appenzeller Volkskunst, Münster 2008, S. 30–33.

212 Typoskript, Besprechung mit Herrn Bundesrat Meyer und Stadtpräsident Lindt, Bern, 24.1.1931, SGV-Archiv, Ap 2.

> risation der vorhanden Volkskundlichen Films [sic!] ist immerhin in Aussicht genommen. Nun sollten aber für die Ausstellung die interessantesten Bräuche aufgenommen werden."[213]

Im Gegensatz zu den Tonaufnahmen stellten beim Film die hohen Kosten ein Problem dar. Für die Ausstellung vorgesehen waren zehn Filme mit einer durchschnittlichen Länge von 500 Metern bei Gesamtkosten von 50'000 bis 75'000 Franken. Hoffmann-Krayer glaubte, dass die SGV nur mithilfe von institutionellen oder privatwirtschaftlichen Partnern Filme produzieren könnte. Eine Idee, für die er sich Verbündete beim Kanton Basel und bei verschiedenen Instituten der Universität Basel holte, war die Gründung einer gemeinsamen Filmstelle. Mit Gottlieb Imhof, dem Konservator des seit 1922 bestehenden Kantonalen Lehrfilmarchivs (Lehrfilmstelle) Basel, versuchte Hoffmann-Krayer eine „Amtsstelle für wissenschaftliche Kinemathographie" einzurichten.[214] Ihm schwebte eine „Zentrale" vor, die im „Interesse der Wissenschaft" Filme zu „Selbstkostenpreisen" drehen und technisches Material wie Personal zur Verfügung stellen sollte.[215] Zeitgleich zu seinen Demarchen für die geplante Volkskundeausstellung in Bern wandte sich Hoffmann-Krayer an das Eidgenössische Departements des Innern und unterstrich die wissenschaftlich-didaktische Bedeutung des Mediums:

> „Dank seiner raschen Entwicklung und technischen Verfeinerung sind schon seit längerer Zeit dem kinematographischen Film die Möglichkeit gegeben, sich in den Dienst der Wissenschaft zu stellen (…). Auch für Volksbelehrung hat die Vorführung naturwissenschaftlicher, ethnologischer u. a. Films ihren hohen Instruktionswert erwiesen. (…) Wir gestatten uns daher [die Regierung] darauf aufmerksam zu machen, dass die Schaffung einer Amtsstelle für wissenschaftliche Kinematographie für viele Wissenszweige von hervorragender Bedeutung wäre, und möchten (…) den systematischen Betrieb wissenschaftlicher Kinematographie ermöglichen."[216]

Das Projekt konnte wahrscheinlich nicht zuletzt wegen Rivalitäten zwischen den beteiligten Universitätsinstituten und der Lehrfilmstelle nicht realisiert werden.[217] Dieser Versuch, die filmische Arbeit im Kontext von Lehre und Wissenschaft – und legitimiert durch sie – auf eine institutionelle Basis zu stellen, war nur einer von vielen, die innerhalb und ausserhalb der Schweiz noch folgen sollten (→ Kapitel „Film und Wissenschaft").

---

213 Typoskript, Besprechung mit Herrn Bundesrat Meyer und Stadtpräsident Lindt, Bern, 24.1.1931, SGV-Archiv, Ap 2.

214 Brief an das Erziehungsdepartement, zu Handen des Regierungsrates des Kantons Basel-Stadt, 5.2.1931, SGV-Archiv, Ap 2, siehe ausführlicher Kapitel „Wissenschaft und Film". Der Kanton Basel-Stadt hatte damals als einziger Kanton den Film als Lehrmittel systematisch eingeführt. 1931 waren unter der Leitung von Gottlieb Imhof bereits 22 von insgesamt 32 Schulhäusern mit Filmprojektoren ausgerüstet. Siehe Anita Gertiser, Schul- und Lehrfilme. In: Yvonne Zimmermann (Hg.), Dokumentarische Gebrauchsfilme. Zürich 2011, S. 444.

215 Brief von Hoffmann-Krayer an August Bernoulli, 26.1.1931, Gesellschaftsakten Film, SGV-Archiv, Ap 2.

216 Brief an das Eidgenössische Departement des Innern, 20.1.1931, Gesellschaftsakten Film, SGV-Archiv, Ap 2.

217 Der Leiter des Physikalischen-Chemischen Institut, Professor August Bernoulli, wollte die Stelle seinem Institut angliedern, da er dem Leiter der kantonalen Lehrfilmstelle, Gottlieb Imhof, die wissenschaftliche Kompetenz absprach. Brief von Hoffmann-Krayer an Prof. Dr. Robert Bing, 27.1.1931, und Brief von Hoffmann-Krayer an „S. Magnifizenz", Prof. Dr. R. Doerr, 26.1.1931, beide SGV-Archiv, Ap 1.

Hoffmann-Krayer jedenfalls liess sich von diesem Misserfolg nicht entmutigen und holte von verschiedenen Filmproduktionsfirmen und Filmschaffenden Offerten ein, so vom Schweizer Schul- und Volkskino[218]. Auch mit dem Schweizer Dokumentarfilmer Martin Rikli[219], der 1932 bei der deutschen Universum Film (Ufa) arbeitete, nahm er Kontakt auf. Rikli hatte zuvor in Afrika zwei deutschnationale Expeditionsfilme in kolonialistischem Geist gedreht (→ Kapitel „Filme mit Affinität zum Ethnografischen"). Er selbst schien darauf die Initiative übernommen zu haben: „Meine Verhandlungen in der Schweiz haben soweit Erfolg gehabt, dass nunmehr eine gewisse Aussicht besteht, teils bei schweizerischen Behörden, teils bei der Ufa-Filmgesellschaft, eine Summe für von etwa 150'000 Schweizer Franken für die Herstellung Schweizer Tonfilme flüssig zu machen."[220] Rikli schlug sechs Exposés zu volkskundliche Filmthemen vor[221], die jedoch offenbar bei Hoffmann-Krayer nicht auf uneingeschränkte Zustimmung stiessen.[222] Soweit in Erfahrung zu bringen ist, blieb es bei den Plänen. Martin Rikli wurde kurz nach diesem Briefwechsel von der Ufa-Direktion nach Schanghai versetzt[223]. Kurz darauf drehte aber die Firma Cinégram aus Genf im Auftrag der Ufa einen Film über die Kleinbasler Umzüge der „Ehrenzeichen".[224] Die nicht umgesetzten Filmpläne mit Martin Rikli können als Modell für eine Zusammenarbeit angesehen werden, das die SGV erst ab Ende der sechziger Jahre realisierte: die Zusammenarbeit mit mehr oder weniger etablierten Cineasten.

Die Volkskunde-Ausstellung in Bern 1934 kam unter anderem wegen der sich anbahnenden Wirtschaftskrise und einer gewissen Konkurrenz zur Landesaustellung 1939 nicht zustande. Die im Rahmen des Ausstellungsprojekts initiierte Enquête der SGV wurde dennoch zur Grundlage des *Atlas der schweizerischen Volkskunde,* des pionierhaften Standardwerks zur Verbreitung von Dialekten und Gebrauchsgegenständen von Richard Weiss und Paul Geiger.[225]

Der Schub von Aktivitäten, die das Ausstellungsprojekt bei der SGV auslöste, führte jedoch weder zu einer von der SGV koordinierten noch zu einer SGV-eigenen Filmproduktion. Wieso die Initiative trotz erheblichen Engagements eines zentralen Akteurs der SGV, ihres Mitbegründers Eduard Hoffmann-Krayer, scheiterte, ist aufgrund der Quellenlage nicht abschliessend eruierbar. Wichtige Faktoren waren fraglos die Absage der Berner Ausstellung, die hohen Kosten des Mediums Film, aber auch die ungünstige Konstellation rivalisierender Kräfte zwischen Volksschule und Universitätsinstituten.

218 Brief an Hoffmann-Krayer, 19.3.1932, SGV-Archiv, Ap 2.

219 Zu Martin Rikli, der bis Kriegsende für die Ufa tätig war und mehrere Propagandafilme wie *Kampf um Norwegen* (1940) realisierte (der Film ist einsehbar auf http://archive.org/details/Kampf_um_Norwegen_-_Feldzug_1940), siehe Yvonne Zimmermann, Dokumentarische Gebrauchsfilme Zürich 2011, S. 346 f.

220 Brief von Martin Rikli, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Universum Film AG, Kulturabteilung, an Hoffmann-Krayer, 25.1.1932, SGV-Archiv, Ap 2.

221 „Graubünden Alpleben, Lötschental Religiöses, Tessin Weinernte und Volkslieder, Bern Erntefest, Hornussen, Sitten, Franz. Schweiz, Basel, Urkantone", Brief von Martin Rikli, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Universum Film AG, Kulturabteilung, an Hoffmann-Krayer, 25.1.1932, SGV-Archiv, Ap 2.

222 Brief von Hoffmann-Krayer an Martin Rikli, 12.2.1932, SGV-Archiv, Ap 2.

223 Brief von M. Rikli, Vater von Martin Rikli, an Hoffmann-Krayer, 3.4.1932, SGV-Archiv, Ap 2.

224 Brief von Hoffmann-Krayer an die Ufa, 11.4.1932, und Brief der Abteilung Ufa-Wochenschau an Hoffmann Krayer, 18.5.1932, beide SGV-Archiv, Ap 2.

225 Franziska Schürch, Appenzeller Volkskunst, 2008, S. 31f.

Auch mögen latente Vorbehalte kantonaler und staatlicher Behörden dem Medium Film gegenüber eine Rolle gespielt haben.

Die Gründung der Abteilung Film der SGV und die geistige Landesverteidigung

Zehn Jahre nach den Vorbereitungen für die geplante Volkskundeausstellung, mitten im Krieg 1942, nahm der Vorstand der SGV einen erneuten Anlauf und beschloss, die Filmproduktion in eigene Hände zu nehmen. Konkreter Auslöser dürfte die erste Zuwendung gewesen sein, welche die SGV von der Eidgenossenschaft in diesem Jahr erhielt. Der Bundesrat bewilligte ein Gesuch der SGV um Teilhabe an der sogenannten Bundesfeierspende und sprach die Summe von 190'000 Franken.[226]

Wegen beschränkter technischer und finanzieller Ressourcen sei es angebracht, „sich auf das Festhalten alltäglicher Arbeiten zu beschränken, die sich aus den verschiedenen Gewerben und dem Hausfleiss zusammensetzen"[227]. Der Initiator des Unterfangens, der Basler Ethnologe Alfred Bühler (1900–1981), hatte im Vorfeld eine Umfrage bei massgeblichen Persönlichkeiten gestartet:

> „Die Anregung, Bildaufnahmen von volkskundlich wertvollen Arbeitsvorgängen durchzuführen und in einem Archiv systematisch zu sammeln, wurde (…) mit Begeisterung aufgenommen. Die eingelaufenen Zuschriften zeigen, dass sie geplanten Aufnahmen noch viel dringlicher sind, als angenommen wurde, da die Mechanisierung in den Gewerben rasche Fortschritte macht."[228]

Das systematische Angehen des Projekts und dessen langfristiger Charakter lassen sich verstehen, wenn man sich Bühlers persönliche Situation und die institutionelle sowie politische Lage vor Augen führt: Bühler gehörte zu einer ersten Generation von Wissenschaftlern, die nicht wie ihre Vorgänger ehrenamtlich in Museen arbeiteten. Seit 1938 war er als Konservator am Basler Museum für Völkerkunde angestellt und verfügte über den Auftrag oder zumindest den Handlungsspielraum, grössere Projekte zu initiieren und durchzuführen.[229]

---

226 Voran ging eine Positionierung der Volkskunde als „ein Mittel der geistigen Landesverteidigung", die vor allem Richard Weiss mehr oder weniger systematisch betrieb. Richard Weiss, Ein Atlas der schweizerischen Volkskunde. In: NZZ, Jg. 157, Nr. 1936, 1939. In: Gesellschaftsakten: Propaganda, zitiert nach Flavio Häner, Und was macht man später damit? Transformationsprozesse volkskundlichen Wissens zum ökonomischen Gut [Lizentiatsarbeit, Universität Basel, 2009, Walter Leimgruber], Saarbrücken 2010, S. 52.

227 Typoskript, Film- und Photoaufnahmen von Arbeitsvorgängen und Berufsarbeiten, die dem Aussterben entgegengehen, Zusammenfassung des Exposés von Dr. A. Bühler, Basel, Juni 1942, S. 1, SGV-Archiv, Ap 1.

228 Ebenda.

229 Alfred Bühler war nach Eugen Paravicini, der 1931 als erster Kustos angestellt wurde, der zweite festangestellte Kustos. 1950 wurde Bühler Direktor des Museums und 1964 in Basel erster ordentlicher Ethnologieprofessor, 100 Jahre Museum für Völkerkunde und Volkskunde Basel, Textmappe, Museum für Völkerkunde und Volkskunde Basel (Hg.), Basel 1993, S. 15, 17. Vergleiche Richard Kunz, Kulturbeziehungen und Stilprovinzen der Kunst. Expedition Timor, Roti und Flores (Indonesien und Osttimor), 1935, Alfred Bühler. In: Museum der Kulturen Basel. Zeitung für die Ausstellung Expeditionen und die Welt im Gepäck, Basel 2012, S. 16.

De facto seit 1941, de jure ab 1944 existierte in Basel als integrierter Teil des Museums für Völkerkunde das Museum für Volkskunde[230]. Diese im Vorfeld umkämpfte neue Ausrichtung des Museums ging auf ein nicht realisiertes Projekt des einflussreichen Agronomieprofessors und Bauernverbandspräsidenten Ernst Laur zurück. Der an der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) lehrende Laur versuchte ab 1940 mit dem Gewinn der erfolgreichen Landesaustellung 1939 auf Basis der von Eduard Hoffmann-Krayer 1904 begründeten Europasammlung des Basler Museums[231] in Zürich ein Volkskundemuseum einzurichten. Laurs Projekt wurde von einigen Vertretern des Basler Völkerkundemuseums, insbesondere vom langjährigen Direktor Felix Sarasin, als Bedrohung empfunden.[232] Im März 1942, nach dem Tod von Sarasin, trat Felix Speiser (-Merian) dessen Nachfolge als Direktor an. Speisers und Karl Meulis pragmatische Sicht, dass eine Zusammenarbeit mit der zuständigen eidgenössischen Institution, dem Schweizerischen Landesmuseum, das offensichtlich Laurs Initiative aufnahm, für die Basler Institution von Nutzen sei und die Zürcher Konkurrenz letztlich verhindere – was sie tatsächlich tat –, führte zur Stärkung der Position der europäischen Sammlung innerhalb des Museums. 1944 wurde dies mit dem Namenszusatz „Schweizerisches Museum für Volkskunde" auch formell bekräftigt. Die Institution galt ab 1942 als offizielle „Sammelstelle" für volkskundliche Objekte aus der Schweiz[233], was Bühlers Filmengagement begünstigt, wahrscheinlich sogar ausgelöst haben dürfte.

Diese neue Ausrichtung auf die Schweiz und der seit 1939 andauernde Zweite Weltkrieg, der Reisen erschwerte, erklären, dass Bühler sowohl als „Völkerkundler" in mehreren Expeditionen vor allem in Ostasien, aber auch als Volkskundler in der näheren Umgebung tätig war.[234] Die Konzentration auf das Nationale und Urtümliche und die hohe Wertschätzung des Bauernstands, welche die geistige Landesverteidigung auszeichneten, beförderten Bühlers Initiative, obwohl sowohl von offizieller Seite, vom Staat, wie von den Berufsverbänden zunächst kein Geld floss. Bereits zwei Jahre nach der Gründung der Abteilung Film jedoch, 1944, finanzierte die Arbeitsgemeinschaft Pro Helvetia – auch sie ein Kind der geistigen Landesverteidigung – die Filmproduktion der SGV. Ein

230 Die Basler Institution hiess ab 1944 Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Völkerkunde, siehe Serge Reubi, Gentlemen, prolétaires et primitifs. Institutionnalisation, pratiques de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse, 1880–1950. Volume I, Lizentiatsarbeit, Universität Neuenburg, 2008, S. 137.

231 100 Jahre Museum für Völkerkunde und Volkskunde Basel, Textmappe, Museum für Völkerkunde und Volkskunde Basel (Hg.), Basel 1993, S. 14.

232 Reubi 2008, S. 136.

233 Dominik Wunderlin, Das „Schweizerische Museum für Volkskunde" in Basel: Schaffung von Möglichkeiten des Vergleichens als Leitidee. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Band 81, Basel 1985, S. 146 und Reubi 2008, S. 137. Felix Speiser, geboren 1880, leitete das Museum bis zu seinem Tod 1949. Die volkskundliche Abteilung erhielt 1953 eigene Räumlichkeiten, 100 Jahre Museum für Völkerkunde und Volkskunde Basel, Textmappe, Museum für Völkerkunde und Volkskunde Basel (Hg.), Basel 1993, S. 15, 17.

234 Paul Hugger, Bühlers Nachfolger ab 1961, erklärt sich Bühlers Initiative mit den Reisebeschränkungen, die der Krieg mit sich brachte, aber auch mit der Ideologie der geistigen Landesverteidigung: „C'est une période fertile pour faire des travaux de ce genre en Suisse. Et ça explique peut-être que Bühler aussi a stimulé ça parce qu'il ne pouvait pas partir, il ne pouvait pas sortir de la Suisse (…). Alors, il s'est concentré. C'était appuyé par la Suisse, c'était une sorte d'auto-défense aussi, Geistige Landesverteidigung. Ça explique peut-être que Bühler ait stimulé ça, à ce moment-là, c'était aussi possible de trouver les fonds", Paul Hugger, 2009.

Dankesbrief von Bühler an Ernst Laur zeigt, dass die SGV mit wichtigen Exponenten der geistigen Landesverteidigung in Kontakt stand.[235] Die Nähe zu dieser zeigt sich auch in Bühlers Exposé. Unter dem Titel „Aufzunehmende Arbeiten" führte er 5 Sujets aus der Landwirtschaft an. Abgesehen von den aufzunehmenden handwerklichen Arbeiten war dies der umfangreichste Themenblock.[236]

Technik, Geld, Probefilme und die Geburt eines Paradigmas

Für die Anschaffung einer Debrie-35-mm-Kamera sowie einer Paillard-16-mm-Kamera budgetierte Bühler im Exposé je 2000 Franken: für „Lampen, Ständer, Transformator" etwa 650 und für das Filmmaterial inklusive Entwickeln und Kopieren pro Film etwa 500 Franken. Bereits erworben war eine Kleinbildkamera, mit der die Filmaufnahmen ergänzt werden sollten.[237] Angesichts der recht hohen Kosten für die Ausrüstung und das Filmmaterial war man auf „freiwillige Exploratoren" angewiesen. Bühler war sich bewusst, dass diese schwierig zu finden sein würden – auch bei Bezahlung, vor allem solche, die „technisch und wissenschaftlich gleich gut ausgebildet sind". Man werde „im Notfall das Gewicht auf gute technische Kenntnisse legen und durch genaue Instruktionen von einer zentralen Stelle aus, Aufnahmepläne, Heranziehen kundiger Helfer am Ort und Nachprüfung der schriftlichen Aufnahmen, das Fehlende ersetzen müssen"[238].

Bühler schlug vor, zunächst drei Probefilme drehen zu lassen. Einen in 35-mm-„Normalformat", nämlich *Bauerntöpferei im Leinental* mit Ph. Schmidt als „Operateur", also Kameramann, und mit Alfred Bühler und K. Oppenheim für die „Wissenschaftliche Bearbeitung". Die zwei „Schmalfilm"-(16-mm-)Projekte waren *Tüchelbohren im Emmental* mit dem „zuvor zu instruierenden" Fotografen Walter Stauffer aus Burgdorf und *Heuet im Kt. Thurgau* mit dem „Operateur und Lehrer" Hans Baumgartner aus Steckborn.[239] In einem Brief an Stauffer beschrieb Bühler seine Vorstellungen folgendermassen:

> „Es handelt sich nicht um Filme für Laien oder zur Unterhaltung. Sie müssen deshalb jede Einzelheit des Arbeitsvorganges, von den Vorbereitungen bis zur Fertigstellung und zum Gebrauch des Produktes, jeden Handgriff und jedes Gerät so genau und ausführlich wiedergeben, dass es möglich wäre, den Arbeitsvorgang sofort an Hand des Films zu rekonstruieren. Er darf also nichts auslassen und nicht zu kurz sein in den einzelnen Phasen. Es ist also notwendig, sich vor den Aufnahmen mit der Arbeit vertraut zu machen und sich einen genauen Plan dafür herzustellen. Besonders wichtig ist ferner, dass von dem ganzen Arbeitsvorgang

235 Brief von Alfred Bühler an Ernst Laur, Heimethus, 10.10.1944, SGV-Archiv, Ap 5: „Nachdem heute von Pro Helvetia Fr. 6000.– an uns überwiesen worden sind, drängt es mich, Ihnen für Ihre Briefe und Ratschläge, die sich als so nützlich erwiesen haben, von ganzem Herzen zu danken. Unser Vorstand und ich selbst wissen, dass zu einem grossen Teil ihre Bemühungen zum Erfolg führten."

236 Film- und Photoaufnahmen von Arbeitsvorgängen und Berufsarbeiten, die dem Aussterben entgegengehen, Basel, 21. Juni 1941, unpaginiertes Typoskript, (Dr. A. Bühler), SGV-Archiv, Ap 1. Die Aufteilung insgesamt: „I. Landwirtschaft, Gras- und Alpwirtschaft, Viehzucht Milchwirtschaft, II. Gewinnung von Nahrung, III. Gewinnung von technischen Rohstoffen, IV. Technik, a Textilgewerbe, b Lederverarbeitung, c Holzverarbeitung, d Keramik, e Metallgewerbe, f Baugewerbe und ähnliches, g Verschiedenes."

237 Typoskript, Film- und Photoaufnahmen von Arbeitsvorgängen und Berufsarbeiten, die dem Aussterben entgegengehen, Zusammenfassung des Exposés von Dr. A. Bühler, Basel, Juni 1942, S. 2, SGV-Archiv, Ap 1.

238 Ebenda.

239 Ebenda.

> und allen seinen Phasen und Hilfsmitteln die einheimischen Bezeichnungen (im Dialekt) notiert werden, und dass man auch die Arbeit schriftlich, als Bericht, fixiert."[240]

Die zwei 16-mm-Filme *(Tüchelbohren, Heuet)* wurden trotz kriegsbedingten Rohfilmmangels[241] gedreht, befinden sich aber nicht mehr im Bestand der SGV.[242] Erhalten sind hingegen drei andere, 1942 vom Inhaber eines Fotogeschäfts in Pontresina, Bartholomé Schocher[243], gedrehte 16-mm-Filme: *Bäuerliches Brotbacken, Der Korbmacher, Der Tretschenmacher.*

Die am 13. September 1942 an Jahresversammlung der SGV in Wil aufgeführten „Probeaufnahmen" schienen ihre Wirkung nicht verfehlt zu haben. Im Organ der SGV war im Bezug auf die Filmaufnahmen zu lesen: „Die Bedeutung dieser Aufgabe ist von verschiedenen Seiten dargetan worden und für alle, die an der Jahresversammlung gezeigten grossartigen Probefilme sahen, überzeugend klar."[244] Diese Vorführung führte weg vom ursprünglich präferierten „Normalformat" (35 mm) zum Entscheid zugunsten des 16-mm-Schmalfilmformats.

Obwohl wir diese in Wil aufgeführten Probefilme nicht kennen, gehen wir insbesondere wegen Bühlers oben zitierter Vorstellungen, wie sie auszusehen hätten – die noch in den sechziger Jahren als Referenz zitiert wurden (→ Kapitel „Notfilmungen") –, davon aus, dass sie für die SGV-Filmproduktion bis Ende der Sechziger Jahre paradigmatisch wirkten.

Auf der Suche nach Produktionsstrukturen

Wie schon sein Vorgänger Hoffmann-Krayer erwog Bühler in seinem Exposé die Zusammenarbeit mit „Filmgesellschaften", insbesondere mit der 1940 gegründeten Schweizer Filmwochenschau, zweifelte aber an der Machbarkeit, „weil ihre und unsere Ziele weit auseinandergehen"[245]. Diese Einschätzung hinderte ihn jedoch nicht daran, Ende 1942 mit einem Exposé zur Zusammenarbeit der SGV mit der Schweizer Filmwochenschau an Hugo Mauerhofer zu gelangen.[246] Dieser war Sekretär der Schweizerischen

240 Unsignierter Briefentwurf [höchstwahrscheinlich von A. Bühler] an Walter Stauffer, Burgdorf, 7.7.1942, SGV-Archiv, Ap 3.

241 Erwähnt in einem Brief von Hans Baumgartner an Alfred Bühler, 13.7.1942, SGV-Archiv, Ap 3.

242 Beim Film über die „Heuet" könnte es sich um jene 35-mm-Nitratfilme handeln, die Hugger bei seinem Amtsantritt aus Sicherheitsgründen zerstören liess: „Die Originale waren in einem Kasten im Keller des Völkerkundemuseums. (…) Da hatte es Nitratfilme. Damals wussten wir noch nicht, dass man Nitratfilme hätte umkopieren können, und ein paar wurden dann auch zerstört aus Sicherheitsgründen (…). Es waren Sequenzen, die keinen Zusammenhang hatten. Sie waren von Appenzell Innerrhoden. Da sahen sie für einen Moment, wie Bauern ein bisschen heuen", Paul Hugger, 2009.

243 Schocher führte ab 1958 ein Kino in Pontresina, das sein Sohn, der Filmemacher Christian Schocher, 1968 übernahm und bis 2013 betrieb.

244 Schweizer Volkskunde Nr. 33, 1943, S. 31.

245 Film- und Photoaufnahmen von Arbeitsvorgängen und Berufsarbeiten, die dem Aussterben entgegengehen, Basel, 21.6.1941, unpaginiertes Typoskript, SGV-Archiv, Ap 1.

246 Im Namen des damaligen Obmanns der SGV, Karl Meuli (Obmann von 1935 bis 1943), schrieb Bühler: „Für die Aufnahmen wird sie [die SGV] einen wissenschaftlichen Berater und Gewährsleute stellen. Für die Vorführung wird sie Texte und Erläuterungen liefern. Die Filmaufnahmen kann die Gesellschaft aus technischen und finanziellen Gründen nicht selbst durchführen", Briefentwurf, 19.12.1942, SGV-Archiv, Ap 3.

Filmkammer, das Aufsichtsorgan der Filmwochenschau. Wegen starker Beanspruchung der zwei „ständigen Operateure“ und Rohfilmmangel ging er nicht auf den Vorschlag ein. Als Alternative wies Mauerhofer auf den Bund Schweizerischer Film-Amateurclubs hin.[247]

Obwohl Bühler 1942 noch konstatierte, dass „Amateure niemals einwandfreie Filme herstellen können“[248] – im Unterschied zu den freiwilligen wissenschaftlichen Mitarbeitern, denen er offenbar „einwandfreie“ Arbeit zutraute – diesen Hinweis auf. Nach dem Beschluss der SGV, Filme zu produzieren[249], kontaktierte er den Zentralvorstand des Bunds Schweizerischer Film-Amateurclubs und lancierte im Vereinsorgan *Der Amateurfilmer* den Aufruf, sich an der „Herstellung von Kulturfilmen“ zu beteiligen, der zahlreiche Reaktionen eintrug.[250] Mit der Dachorganisation vereinbarte Bühler eine längerfristige Zusammenarbeit. Die SGV sicherte dem Bund Schweizerischer Film-Amateurclubs die Lieferungen von „Manuskripten“ und kleinen Drehbüchern und die Übernahme von Rohfilmkosten und Spesen zu.[251]

Parallel zur Demarche beim Eidgenössischen Departement des Innern kontaktierte Bühler auch die Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für Unterrichtskinematographie (SAFU). In ihrem Briefkopf benannte diese ihren Wirkungskreis: „Herstellung von Unterrichtsfilmen, Filmverleih, Filmbeschaffung, Hochschulfilmdienst, Auskunftsstelle“[252]. Die SAFU hatte in der (bescheidenen) Produktion und Vermittlung von Lehrfilmen auch zu volkskundlichen Themen bereits Erfahrung gesammelt (→ Kapitel „Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen bis 1960“). Bühler suchte technische Beratung, explorierte die Bereitschaft der SAFU, sich am geplanten Projekt zu beteiligen, und erhoffte sich Hinweise auf mögliche Finanzquellen und zu Archivierungsfragen.

Das Ziel, professionelle Produktionsfirmen oder Institutionen für die SGV-Filme zu gewinnen, musste Bühler aufgeben. Er verlegte sich darauf, mit Amateurfilmern wie dem Ingenieur Heinrich H. Heer (1903–1990) aus Zollikon oder ausgebildeten Fotografen wie Hermann Dietrich aus Küsnacht/Zollikon – beide Mitglieder des Amateurfilmclubs Zürich – möglichst gute Resultate zu erzielen. Das gelang Bühler und ab 1961 seinem Nachfolger Paul Hugger auch immer wieder, bis sich ab 1966 junge Cineasten in den Dienst der SGV stellten. Dabei verdrängten sie die „Amateure“ nicht vollständig, die bis in die siebziger Jahre für die SGV drehten.

Sämtliche Filme wurden aus Kostengründen stumm gedreht – eine Praxis, die sich in der Filmproduktion der SGV sporadisch bis 1984 fortsetzen sollte. Ein weiteres Mus-

247 Brief von Dr. Mauerhofer an Alfred Bühler, 26.2.1943, SGV-Archiv, Ap 3.
248 Brief von Alfred Bühler an Ernst Rüst, 15.9.1942, S. 2, SGV-Archiv, Ap 3.
249 „In ihrer Tagung vom 13. d. M. hat die Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde beschlossen, Filmaufnahmen volkskundlich interessanter Arbeitsvorgänge, die am Verschwinden sind, in ihr Arbeitsprogramm aufzunehmen“, Brief von Alfred Bühler an Ernst Rüst, Präsident der SAFU, 15.9.1942, S. 1, SGV-Archiv, Ap 3.
250 Briefentwurf von Alfred Bühler vom 3.4.1943 und Film, Cine, Amateur, August 1943, Nr. 5, S. 850. Als eingegangene „Manuscripte“ wurden aufgeführt: Graubünden: Der Bohrerschmied, Das Teuchelbohren, der Strahler, Wallis: Spinnen und Weben, Uri: Der Wildheuer. Für Bern seien Manuskripte in Vorbereitung.
251 Briefentwurf von Alfred Bühler an R. Hotzenköcherle, 17.12.1943. SGV-Archiv, Ap 4.
252 Brief von Ernst Rüst an Alfred Bühler, 17.9.1942, SGV-Archiv, Ap 3.

ter, das sich in Bühlers filmischen Aktivitäten zeigt, lässt sich vor allem unter seinem Nachfolger als Leiter der Abteilung Film, Paul Hugger, verfolgen: das Pflegen vielfältiger Kontakte und das pragmatische Verpflichten von Filmenden mit hoher Eigenmotivation und geringen finanziellen Erwartungen.

Die beigezogenen „Gewährsleute", „Exploratoren" und Informanten hingegen waren oft renommierte Fachleute wie der Churer Kantonsschullehrer Christian Lorez oder Richard Weiss, tätig an der Evangelischen Lehranstalt Schiers. Weiss, der nachmalige Verfasser des Standartwerks *Volkskunde der Schweiz* (1946), schlug Adolf Bühler und dem Sekretär des Bundes Schweizerischer Film-Amateurclubs, Ernst Weissenberger, 1943 „Filmmanuskripte" und Sujets zum „Alpbetrieb" oder zur „Holzfuhr und Flössen" vor.[253] Letztere beiden Themata realisierte Hermann Dietrich ab 1948.

Sammeln und Bewahren

Als Alfred Bühler 1942 die Abteilung Film ins Leben rief, stand die Bewahrung von verschwindenden Arbeitstechniken und Lebensformen im Vordergrund. Damals machte sich – in Bühlers Worten – das „Bestreben, Maschinen einzuführen, in immer stärkerem Masse geltend. So hat sich z. B. ergeben, dass in der Schreinerei alle früher von Hand ausgeführten Betätigungen wie Fausten, Schroppen, Stemmen, Schlitzen, Zinken etc. am Verschwinden sind und bald nicht mehr im Bild festgehalten werden könnten"[254]. Drei Jahre später begründete Bühler seine Initiative weniger mit dem Verschwinden von handwerklichen Tätigkeiten, sondern vielmehr mit dessen kriegsbedingtem Wiederaufleben. Aufgrund der wirtschaftlichen Umstellungen seien „viele altertümliche Arbeiten wieder aufgenommen oder weiter verbreitet worden. Es kann aber wohl kaum ein Zweifel bestehen, dass es sich dabei nur um eine vorübergehende, durch äussere Umstände bedingte Erscheinung handelt, und dass diese Blütezeit beim Eintritt normaler Verhältnisse einem sehr raschen Verfall wird weichen müssen."[255]

Dieser vorausgesehene Verfall von handwerklichen Tätigkeiten nach dem Krieg stellte sich mit einer gewissen Verzögerung tatsächlich ein. Die Schweiz veränderte sich im Zuge der Hochkonjunktur der fünfziger bis siebziger Jahre von einer über weite Teile noch agrarisch geprägten Volkswirtschaft zu einer Dienstleistungsgesellschaft. Zwar war die Schweiz eines der am frühsten industrialisierten Länder Europas. Diese Industrialisierung war aber sehr ungleich über das Land verteilt und liess bis in die sechziger Jahre noch viele Nischen für eine herkömmliche, handwerkliche Produktion. Vor allem in eher wirtschaftsschwachen Randgebieten wie dem Jura oder dem St. Galler Rheintal existierte eine reiche Handwerkskultur, die aber in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg und verstärkt ab den sechziger Jahren sukzessive verschwand.

Traditionelle Interessengebiete der Volkskunde waren Bräuche und Handwerke. Sie wurden beschrieben und mitunter auch fotografiert, doch erkannte Bühler, dass dies

253 Briefentwurf [von Alfred Bühler] an Ernst Weissenberger, 7.9.1943, SGV-Archiv, Ap 4.

254 Film- und Photoaufnahmen von Arbeitsvorgängen und Berufsarbeiten, die dem Aussterben entgegengehen, Basel, 21.6.1941, unpaginiertes Typoskript, Dr. A. Bühler, SGV-Archiv, Ap 1.

255 Briefentwurf [höchstwahrscheinlich von Alfred Bühler] an den Vorstand der Arbeitsgemeinschaft „Pro Helvetia", 12.4.1944, S. 2, SGV-Archiv, Ap. 5.

für das Festhalten von Bewegung, Gesten und Fingerfertigkeit nur unzureichende Mittel waren. Diese Erkenntnis war nicht neu: Denis Diderot hatte im 18. Jahrhundert bereits Ähnliches festgestellt. Er hatte mit Handwerken gesprochen, um für seine *Enzyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* die er zusammen mit Jean-Baptiste le Rond d'Alembert zwischen 1747 und 1766 herausgab, das gesamte Wissen seiner Zeit zusammenzutragen. Schnell merkte er, dass sie mit der Sprache im Beschrieb vieler Erscheinungen, auch gerade des Handwerks, an Grenzen kamen. Die Fotografie war noch nicht erfunden, geschweige der Film. Sie liessen von den Werkzeugen, in Einzelfällen auch von jedem wesentlichen Arbeitsschritt, Kupferstiche anfertigen. Diese Bilder, begleitet von Texten, waren um vieles aussagekräftiger als Beschreibungen und als Aussagen von Handwerkern allein, auf denen sich Diderot ursprünglich abstützte. Das Wissen der Handwerker war ein implizites, das sie nur mit grosser Mühe explizit machen konnten. Diderot schrieb: „Unter tausend findet man kaum ein Dutzend, die sich einigermassen klar ausdrücken können, sei es in Bezug auf die Werkzeuge, die sie benutzen, sei es in Bezug auf die Werkstücke, die sie herstellen."[256] Dieser Herausforderung mussten sich auch Filmschaffende stellen, die später Handwerkende zu ihrer Tätigkeit sprechen liessen (→ Kapitel „Die Ausweitung eines Auftrages").

So wie Diderot die Kupferstiche auffasste, verstanden Bühler und teilweise auch sein Nachfolger Paul Hugger den Film vor allem als dokumentierendes Mittel. Sie legten in erster Linie Wert auf das Dargestellte und interessierten sich weniger für die Art der Darstellung. Bühler beschäftigte sich zwar mit der Frage, wie die angestrebte Objektivität in der filmischen Umsetzung zu erreichen sei. Viel wichtiger war ihm aber das systematische Sammeln, das Anlegen eines Archivs, das später vergleichende Studien ermöglichen sollte. Diese Vergleiche stellte aber weder er selbst an, noch taten es andere. Als Argument für die Etablierung der Filmtätigkeit der SGV führte Bühler die vergleichende Auswertung auch nicht auf. Im Umfeld der geistigen Landesverteidigung genügte das Paradigma der Dokumentierung oder gar Rettung von Aussterbendem. Huggers Verständnis der „Notfilmung", auf das wir später eingehen, privilegierte zunächst ebenfalls eine Ethnologie der Dringlichkeit, die das Sammeln und Bewahren als höchste Aufgabe ansah. Ausserdem argumentierte er – ganz in der Linie von Bühler, der laut Hugger „das System entwickelt" habe:

> „Nur der Film ist imstande, einen exemplarischen Arbeitsgang so vollständig und bis in die Einzelheiten zu zeigen, dass er auch nach hundert und mehr Jahren, wenn das betreffende Handwerk längst untergegangen ist, theoretisch noch nachvollziehbar sein wird und dem Forscher die gewünschte Anschauung bieten wird."[257]

Wie Diderots Kupferstiche heute auch als ästhetische Werke gefallen und als kulturelles Erbe geschätzt werden, so sind die Filme der SGV als Teil einer kulturellen Praxis und Artefakte verstehbar.

256 Zitiert nach Richard Sennett, Handwerk, Berlin 2008, S. 131.
257 Paul Hugger, Altes Schweizer Handwerk. Zu einem grossen Film- und Publikationsunternehmen, Sonderdruck aus der September-Nummer 1971 der „Gewerblichen Rundschau", S. 121.

2.2 Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen bis 1960

Filme mit einer Affinität zum Ethnografischen entstanden in der Schweiz lange vor der Gründung der Abteilung Film der SGV und während ihrer Existenz unabhängig von ihr. Im folgenden Abriss versuchen wir einen Überblick über die wichtigsten Akteure und Institutionen vor unserem engeren Untersuchungszeitraum zu vermitteln. Er soll in gebotener Knappheit zeigen, in welchem Umfeld die SGV ihre Filme zu produzieren begann und bis in die sechziger Jahre weiterführte. Teilweise existierten personelle oder ideelle Berührungsflächen, in der Mehrzahl weisen die vorgestellten Filme jedoch keine direkten Bezüge zum Filmschaffen der SGV auf.

Gemeinsam ist den Filmpraxen ausser- und innerhalb der SGV, dass sie in der Gemengelage zwischen individuellem Engagement und (beauftragender) Institution, zwischen (wissenschaftlichem und/oder persönlichem) Erkenntnisinteresse, Schaulust oder Idealismus und ökonomischen Erwartungen entstanden. Die meisten Filme oszillieren zwischen diesen Gegensätzen und führen in Bezug auf die Produktion der SGV – die wir in diesem Kapitel gerafft als eine von vielen Filmpraxen skizzieren – Möglichkeitsräume vor. Jenen Werken, die vor allem Erwartungen bezüglich Exotismus und Schauwerte bedienten, in heutiger Diktion „Exploitation" (in ausbeutender Manier) betrieben, widmen wir einen kurzen Exkurs.

Welche Bedeutung einzelne Filme für jeweilige Institutionen, die allfällig beteiligten oder auswertenden Ethnologen oder Volkskundler, die Disziplin, den Filmschaffenden oder die Öffentlichkeit hatte, ist nur in Einzelfällen und wenn vor allem für Letzteres zu rekonstruieren. Die Quellenlage zur Entstehung der Filme ist vielfach dürftig, was auch darauf zurückzuführen ist, dass Filme aus der Perspektive von ethnografischen Museen oder ethnografischen Disziplinen meist nur als Mittel zum Zweck und kaum je als Artefakte an sich wahrgenommen und gewürdigt wurden. Wolfgang Fuhrmann sieht dies begründet im „schwierigen Verhältnis zwischen der wissenschaftlichen Disziplin der Ethnographie und einem Medium, dem stets der Ruf des Populären anhaftet"[258].

Anders – wenn auch nicht unbedingt günstiger – präsentiert sich die Situation bei Filmen, die ohne direkte Verbindung mit der Disziplin oder mit Museen aus dem Antrieb von Filmschaffenden als mehr oder weniger autonome Werke entstanden. Die Unterscheidung zwischen Filmen als Werkzeug oder Erkenntnismittel der Ethnologie (unselbständiges Dokument oder Notationsmittel) und ethnografischen Filmen, die auch Filmkunst sein können oder wollen (autonomes Werk) ist vielfach schwierig beziehungsweise wenig sinnvoll. Henry Brandt realisierte beispielsweise unter der Schirmherrschaft einer wissenschaftlichen Instanz – dem Ethnographischen Museum der Stadt Neuenburg – Filme mit stark subjektivem und poetischem Einschlag. Auf der anderen Seite sind Filme, die von Ethnologen wie Felix Speiser aus wissenschaftlichem Antrieb gedreht wurden, nach ihrer Entstehung von Dritten in populäre Erzählungen umgearbeitet und erfolgreich vor zahlendem Kinopublikum gezeigt worden.

258 Wolfgang Fuhrmann, Expeditionen ins Ungewisse. In: Tereza Fischer-Smid und andere (Hg.), Cinéma 58, Manipulationen, S. 93–100, hier. S. 95.

Je nach Definition umfasst der Begriff „ethnografischer Film" einen Grossteil der dokumentarischen Filme, die Aufschluss über das (Zusammen-)Leben von Menschen geben, oder er beschränkt sich vor allem auf jene Filme, die aus einem wissenschaftlichen – im weiteren oder engeren anthropologischen Sinne – Impetus entstanden sind. Eine allgemeingültige Definition existiert bis heute nicht (→ Kapitel „Film ethnographique") Der visuelle Anthropologe Marcus Banks[259] unterscheidet im sich ständig verändernden Aushandlungsprozess über die Frage, ob und warum ein Film *ethnografisch* sei, drei Kategorien: die Intention, den Event (das Gefilmte) und die Reaktion. In jeder dieser Kategorien lasse sich hermeneutisch und deswegen streitbar die *ethnograficness* eines Films beziehungsweise der Intention seiner Urheber oder der Aufnahme durch Rezipienten beurteilen.[260] Aus Platzgründen versuchen wir uns an den enger gefassten Rahmen der Intention zu halten. Wir betrachten also Filme, die entweder im Umfeld von wissenschaftlichen Institutionen entstanden sind, oder solche, die von unabhängigen Cineasten mit einem ethnografischen Erkenntnisinteresse oder zumindest einer starken Affinität zum Ethnografischen gedreht wurden. Auch mit diesem Fokus kann die folgende Darstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, auch deshalb, weil nicht klar ist, wie es um die Überlieferung vor allem der frühen, auf fragilem Nitrat gedrehten Filme steht.[261] Zweifellos sind viele Filme verloren gegangen. Zudem existiert kaum synthetisierende Literatur zum Thema.

Augenfällig ist, dass Filme mit ethnografischem Anspruch in der Schweiz nur sporadisch – als ephemere Einzelinitiativen – entstanden und sich kaum konsistenten Schulen oder Netzwerke entwickelten. Dennoch wirkten vor allem die ethnografischen Museen in Neuenburg und Basel beziehungsweise deren Umfelder wiederholt als Ausgangspunkte für ethnografisch interessiertes Filmschaffen in der Schweiz.

Expeditionen im Namen der Wissenschaft

Bis zur Gründung der Abteilung Film der SGV entstanden ethnografische Filme in wissenschaftlichen Kontexten praktisch ausschliesslich in überseeischen Gebieten, aus einem „völkerkundlichen" Interesse heraus, um die damalige Terminologie aufzunehmen. Einer der ersten Schweizer Filme mit einem spezifisch ethnografischen Bezug ist die sechsminütige Dokumentation über den „Premier Congrès d'ethnologie et d'ethnographie", den der Volkskundler und Ethnograf Arnold van Gennep, seit 1912 Inhaber des ersten Lehrstuhls für „ethnographie et histoire comparée des civilisations" an der Neuenburger Universität, 1914 daselbst organisierte. Unter den 400 Teilnehmern befand sich auch van Genneps Basler Kollege, der bereits erwähnte Felix Speiser-Merian. Auf dem Programm standen an zwei Abenden auch Filmvorführungen.[262]

259 Der visuelle Anthropologe Marcus Banks ist Direktor des Institute of social and cultural anthropology in Oxford.

260 Marcus Banks, Which films are the ethnographic films? In: Film as ethnography, Peter Ian Crawford and David Turton. Manchester, New York 1992, S. 116–129.

261 Der brennbare und bei Temperaturen über 38 Grad selbstentzündliche Nitratfilm wurde bis in die fünfziger Jahre hinein verwendet. Abgelöst wurde er durch den unbrennbaren „Safety Film" aus Acetat oder Polyester.

262 Aude Joseph, Neuchâtel. Un Canton en images, Filmographie Tome 1 (1900–1950). Neuchâtel 2009, Film Nr. 20. Die vorgeführten Filme waren nach Informationen von Grégoire Mayor (MEN): *Aus dem Leben*

Im Umfeld des Baslers Völkerkundemuseums sind ab den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts etliche Filmaufnahmen entstanden. Eine Filmrolle im Bestand des Museums der Kulturen[263] und dessen Publikationen[264] erinnern an die Arbeit des Basler Ethnologen Paul Wirz (1892–1955), die anlässlich eines Filmporträts zu Wirz in Ausschnitten verwendet wurden.[265] Wirz realisierte Film- und Fotoaufnahmen bei seinen Feldaufenthalten zwischen 1920 und 1931 in Bali (Nias) und auf Neuguinea[266] und wandte sich zumindest in einem seiner Filme mit Karten, auf denen er seine Reiseroute grafisch animierte, an ein grösseres Publikum. Wo und im welchem Rahmen er seine Filme vorführte, entzieht sich unserer Kenntnis. Seine Tagebücher – im Film *Der Wilde Weisse* zitiert – lassen darauf schliessen, dass Wirz „die Sitten eines aussterbenden Volkes" systematisch in Bild und Ton aufzuzeichnen suchte und dass er von der Idee getrieben war, eine „grosse und wertvolle Sammlung" zu erwerben: „ich hielt es immer nur ein paar Tage aus auf einer Insel, immer musste ich was holen, sei es nur Lichtbilder oder Filmaufnahmen."[267]

Neben Paul Wirz verwandte sein Basler Zeitgenosse Felix Speiser (1880–1949) als einer der ersten Schweizer Ethnologen den Film für seine wissenschaftliche Arbeit. Als Spezialist der materiellen Kultur Melanesiens übernahm Speiser 1917 den ersten Lehrstuhl für Ethnologie an der Basler Universität und wurde 1942 Direktor des Basler Völkerkundemuseums, das 1996 in Museum der Kulturen umbenannt wurde.

Speisers Film, der später in abgewandelter Form unter dem Titel *Yopi. Chez les Indiens du Brésil* veröffentlicht wurde, entstand 1924 während einer Expedition auf dem Rio Paru im Amazonasgebiet zu den damals bereits bekannten Arapai-Indianern. Speiser wählte das Expeditionsziel auf Anraten seines Freundes, des deutschen Ethnologen Theodor Koch-Grünberg, der ebenfalls mit Film arbeitete und im Juni 1924 mit Speiser zusammen von Liverpool aus die Schiffspassage nach Belém antrat.[268] Speisers Ziel waren ethnografische Filmaufnahmen von „aussterbenden Naturvölkern" und der Ankauf von Objekten für das Basler Völkerkundemuseum. 219 Objekte in der heutigen Sammlung des Museums der Kulturen, darunter Waffen, Keramiken, Schmuck, Federschmuck,

der Taulipang, 1912, von Theodor Koch-Grünberg gedreht, später beim IWF deponiert, und *Ile de la sonde* (Malaysia) von Odo Tauern.

263 Film-AA-Liste-Filme MKB-Total, 10.3.2011, Paul Wirz, Pfahlbauer in Neuginea, 1 Rolle, 16 mm, 120 Meter.

264 Über die Marind-anim im damaligen Holländisch-Süd-Neuginea, publiziert in Hamburg 1925, und über den Totenkult in Bali, publiziert in Stuttgart 1928, nach: 100 Jahre Museum für Völkerkunde und Volkskunde Basel, Textmappe, Museum für Völkerkunde und Volkskunde Basel (Hg.), Basel 1993, S. 41.

265 Renatus Zürcher, *Der wilde Weisse*, 80 min, d/e, 2007. Produzent: Uri W. Urech. www.pointdevue.ch

266 100 Jahre Museum für Völkerkunde, 1993, S. 18, siehe auch Beatrice Götz, Ethnologie und Film, Lizentiatsarbeit am Ethnologischen Seminar Zürich, Mai 1979, geprüft von Lorenz G. Löffler, S. 62.

267 Tagebuch von Wirz, zitiert nach Renatus Zürcher, *Der wilde Weisse*, 80 min, d/e, 2007.

268 Wolfgang Fuhrmann, „Überlegungen für eine 'mögliche' Geschichte des ethnographischen Films in Deutschland". In: Christian Hissnauer, Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): Medien-Zeit-Zeichen. Marburg 2006, S. 20–26, und Expeditionen und die Welt im Gepäck. Ausstellungszeitung, Museum der Kulturen Basel 2012, S. 35.

Haushaltsgegenstände, Musikinstrumente und Kleidungsstücke stammen aus dieser Expedition von 1924[269].

Im Film ist die beschwerliche Anreise auf Boten ausführlich dokumentiert, kommen Expeditionsteilnehmer und Speiser selbst mit Tropenhüten ins Bild. Auf spielerische Art macht Speiser den Akt des Filmens, den Eingriff in das Gefilmte bewusst. In mehreren Einstellungen sind Dorfbewohner zu sehen, die mit selbstgebauten „Stativen" und „Kameras" die Filmenden imitieren. Der Entscheid, sich auf ein Dorf zu konzentrieren, erweist sich als Gewinn: Personen und räumliche Verhältnisse sind wiederzuerkennen und fassbar, und die Hauptfigur wird als komplexe und fürsorgliche Persönlichkeit zum Hauptträger von Speisers Erzählung. Dieses „Staring", die Konzentration auf die sozial zentrale Figur, ist eine Entscheidung, die vielleicht von Robert Flahertys *Nanook of the North* (1922) inspiriert war: Speiser stellte die für die Gemeinschaft wichtigste Person, den Dorfvorsteher – der am intensivsten mit anderen agierte – ins Zentrum seiner Ethnografie.

Hinter dem Schauwert und der narrativen Kohärenz des Films stehen erhebliche inszenatorische Eingriffe. Wie Roland Cosandey[270] nachgewiesen hat, zeigt der Film nicht das, was er vorgibt zu zeigen, den Alltag in einem Indianerdorf, sondern er rekonstruiert, beispielsweise die alte Technik des Feueranzündens durch Reibhölzer – die Dorfbewohner benutzten zu diesem Zeitpunkt bereits Streichhölzer. Wie der wahrscheinlich einflussreichste ethnografische Film, der erwähnte *Nanook of the North,* und viele nachfolgende Filme (so auch die der SGV) dokumentiert *Yopi: Chez les Indiens du Brésil* nicht vornehmlich Existierendes, sondern rekonstruiert Verschwundenes. Speiser hielt die Aparai bereits stark für von „der Zivilisation beeinflusst"[271].

Speiser publizierte 1926 das Buch *Im Düster des brasilianischen Urwaldes*, in dem er die Dreharbeiten kaum erwähnt. Er beschränkt sich auf wenige Bemerkungen über die Schwierigkeiten, das Filmmaterial unter tropischen Bedingungen sachgerecht aufzubewahren.

Er scheint das Interesse an seinen Aufnahmen verloren zu haben.[272] Dennoch war Speiser vom Wert des Films als Forschungs- oder Illustrationsmittel überzeugt. Er realisierte

269 Alexander Brust, Gaby Fierz, Alice Stirnimann, Vom Reisen in alle Welt zu Forschungsaufenthalten. In: Museum der Kulturen Basel. Zeitung für die Ausstellung Expeditionen und die Welt im Gepäck, Basel 2012, S. 35.

270 Roland Cosandey, Naturmensch und Zelluloid. Yopi: Chez les Indiens du Brésil, Felix Speiser, CH 1924/1945/1994. In: Cinema 43, Arbeitsgemeinschaft Cinéma, Zürich 1998, S. 77–97.

271 Museum der Kulturen Basel. Zeitung zur Ausstellung „Expeditionen und die Welt im Gepäck", Basel 2012, S. 35.

272 Jedenfalls war er an einer französisch gesprochenen und einzig überlieferten Version von 78 Minuten Länge, die der Genfer Amerikanist Georges Lobsiger 1945 herstellte und kommerziell auswertete, nicht beteiligt. In der von den Achsenmächten eingeschlossenen, von der ausländischen Filmproduktion abgeschnittenen Schweiz scheint ein grosses Bedürfnis nach „fremden Bildern" geherrscht zu haben „Ce film important devait répondre au besoin de dépaysement de nombreux Suisses devenus claustrophobes dès l'encerclement total du pays. Les longs métrages étrangers n'arrivaient plus", Georges Lobsiger, zitiert nach: „Bulletin de la Société suisse des Américanistes", No 39, 1975, erwähnt in Collection audio-visuelle du MEG, |Musée d'ethnographie de Genève, Liste détaillée avec résumé par ordre titre et auteur, Version vom 11.7.2014.

1930 einen zweiten Film auf Neuguinea. Der 1930 entstandene Kurzfilm *Kambrambo*[273] wurde 1963 in die Reihe der Encyclopaedia Cinemathographica aufgenommen. Die Riten der Knabeninitiation sind visuell nicht sehr aufschlussreich und ohne Texttafeln kaum verständlich.[274]

Roland Cosandey sieht Speiser zweifellos zu Recht als „Pionier des schweizerischen ethnographischen Films"[275].

Im Namen der Wissenschaft entstanden unterschiedlichste Filme, die nicht selten auch Schaulust und die Exotik zelebrierten. Während der ersten schweizerischen wissenschaftlichen Mission in Angola (1928–1929), geführt durch Albert Monard, dem damaligen Konservator des Naturhistorischen Museums La-Chaux-de-Fonds, in Begleitung des Mediziners Georges Hertig, drehte der Sohn des mitreisenden Industriellen und Jägers William Borle, Marcel Borle (1895–1983), einen knapp einstündigen Film, der unter dem Titel *Voyage en Angola* überliefert ist.[276] Dieser zweite und letzte Film des in Paris ausgebildeten Musikers Marcel Borle besticht durch sein ausgeprägtes Formbewusstsein. Der Aufbruch der Expedition unter dem Titel „Le Rail et la vague" ist eine durch die zeitgenössische Avantgarde, insbesondere durch Walter Ruttmann beeinflusste rasante Montage von ausdrucksvollen Detailaufnahmen, die zur Abstraktion tendieren. Vorbeiziehende Masten, Telegrafendrähte und Baumkronen rhythmisieren die Bewegung, das Meer wird mit einem Schwenk vom Himmel auf einen Pfahl am Strand eingeführt. Stationen der Reise, wahrscheinlich Lissabon und Madeira, unterbrechen das visuelle Leitmotiv, eine Nahaufnahme der Buggischt des Schiffes, das die vier Männer in einer zweiwöchigen Überfahrt nach Angola bringt. Der Film, ein „carnet de route" – so der Vorspann –, ist relativ konventionell aufgebaut: die Ankunft im Hafen, die Beladung der Automobile, die Fahrt ins Hochland, gefährliche Stellen, das Überqueren von Flüssen, der Umlad der Ausrüstung auf die Rücken einheimischer Träger, das Aufschlagen eines Camps, die weissen Expeditionsteilnehmer in ihren Tropenhüten an Tischen Tee trinkend, von Schwarzen bedient, das Kochen am Boden, die Jagd, Tänze von Eingeborenen, korbflechtende Frauen, das Grammofon, dessen Töne Einheimische zum Staunen bringen, seltene Pflanzen und Tiere. All diese Elemente sind in unzähligen anderen Expeditionsfilmen beobachtbar. Andere Sequenzen sind spezifischer, etwa die Jagd und die Präparation, das Ausstopfen beziehungsweise Häuten von Tieren, die Fabrikation von Schnüren und Seilen aus Rinde sowie der Austausch des mitreisenden Arztes Hertig mit Buschmännern, deren medizinisches Wissen als Verschwindendes gezeigt wird. Vor allem sind es aber die formalen Qualitäten, die den Film auszeichnen. Obwohl Borle in Zwischentiteln kaum etwas erklärt, auch nie ein Ziel dieser Expedition formuliert,

273 Neuguinea, Unterer Sepik 16 mm, stumm 57 Meter, 5,5 Min, Liste IWF-SEG, MKB, 29.1.2013.

274 Verschiedene Versionen sind unter anderem im Museum of Modern Art in New York, im Bundesfilmarchiv in Berlin, das Teile der Bestände des ehemaligen Instituts für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen übernommen hat, und in der Cinémathèque suisse unter dem Titel *Mystères du Pacifique* erhalten.

275 Cosandey, Yopi, 1998, S. 96.

276 Der Film von 55 Minuten Länge wird in einer 1989 restaurierten Version im ethnografischen Museum Neuenburg aufbewahrt. Neuchâtel détient un précieux patrimone angolais, L'impartial, 23.8.2004, Hefte vom 26.6.1928 bis 19.3.1929, http://www.arcinfo.ch/pdf/impartial/IMP_2004/08-2004/23082004.pdf, Zugriff 11.1.2013, Aude, Filmographie, 2009, S. 98–100. https://www.men.ch/fr/no_cache/collections/films/films-details/?sword_list%5B0%5D=voyage&sword_list%5B1%5D=en&sword_list%5B2%5D= Zugriff 22.8.2018

erreicht er eine erstaunliche narrative Kohärenz und gar eine Poesie, die aus genauen Beobachtungen und einem Gefühl für Komposition resultiert. Die vielfältigen visuellen Eindrücke lässt Borle auf der Heimreise in einer Montagesequenz Revue passieren. Monnard notierte kurz nach der Rückkehr, Marcel Borle, sei „tout cinéma: il n'aspire qu'une chose: voir et enregistrer par les images animées le plus possible de spectacles africain. Il se confond presque avec son apparail, qui fait partie integrante de lui-même."[277] Die Route der Expeditionsteilnehmer richtete sich teilweise nach Borles Wünschen auf der Suche nach interessanten Bildern. Ein Tanz der Dorfbewohner, der normalerweise nur in der Nacht stattfand, musste aufgrund des ungenügend lichtempfindlichen Films gegen Entgelt am Tag aufgeführt werden.[278] Die Tagebücher von Marcel Borle, sechs Hefte mit einem Umfang von 1200 Seiten, wurden posthum publiziert.[279]

Voyage en Angola trat nach seiner Premiere im November 1929 in Neuenburg und La Chaux-de-Fonds eine bis 1932 anhaltende Tournee durch die Schweiz und über die Grenzen hinaus an. Er scheint bei Aufführungen in grossen Kinos wie dem Freiburger Capitol, das 1930 seinen neuen Saal mit diesem Film einweihte, und anlässlich mehrerer, mitunter in der Tagespresse in extenso nachgedruckter Vorträge von Monard ein breites Publikum erreicht zu haben.[280]

Der Ethnologe und „Explorateur[281] Jean Gabus (1908–1992), Leiter des ethnografischen Museums in Neuenburg von 1945 bis 1978, drehte ab den dreissiger bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts mehrere 16-mm- Expeditionsfilme in der Arktis und in der Sahara. 1938/39 realisierte er in der Hudson Bay (vormals Eskimo Point) während einer Reise zu den Inuit der Stämme Padlermuit und Ahermuit Aufnahmen, die als 27 Minuten lange Filmrolle unter dem Titel *Esquimaux* überliefert sind. Die oft verwackelten und sehr kurzen Sequenzen zeigen ohne Zwischentitel Inuits beim Fischen, Jagen und beim Iglubauen. Ins Auge sticht am teilweise an denselben Schauplätzen wie Flahertys *Nanook of the North* gedrehten Film die sichtbare Gleichzeitigkeit von Alt und Neu: Die Inuits beziehen Material, das mit Wasserflugzeugen geliefert wurde, und bauen ihre Iglus vor festen Siedlungen.[282] Flaherty dagegen blendete eine paar Jahre zuvor fast alle Anzeichen der Moderne aus und inszenierte eine unberührte Inuitkultur.

---

277 Voyage de la Mission scientifique Suisse en Angola 1928–1929. Par A. Monard, Docteur ès sciences La Chaux-de-Fonds. In: Bulletin de la société neuchâteloise de géographie, publié sous la direction de Charles Biermann, tome XXXIX, Neuchâtel 1930, S. 10.

278 Ebenda, S. 50–52.

279 Marcel Borle, Avec la Mission scientifique suisse en Angola, Journal de voyage, La Chaux de Fonds 1992. Die Expedition brachte dem Ethnographischen Museum der Stadt Neuenburg einen ersten Grundstock von Gegenständen wie Pfeilen, Masken, Musikinstrumenten, Hüten und kleinen Figuren ein, der in einer zweiten Expedition unter der Ägide des Ethnographischen Museums, an der ebenfalls Albert Monard teilnahm, massiv erweitert wurde. Siehe dazu: Note sur les collections ethnographiques de la Mission scientifique suisse en Angola par A. Monard. In: ebenda, S. 100–122. Zur zweiten Mission nach Angola 1934 siehe: Marc-Olivier Gonseth, Bernard Knodel und Serge Reubi, Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Hg.), Neuenburg 2010.

280 Patrick Minder, La Suisse coloniale. Les représentations de l'afrique et des Africains en Suisse au temps des colonies (1880–1939), Bern 2011, S. 170f.

281 Der Begriff umfasst sowohl die wissenschaftliche Dimension des Forschenden, Erkundenden, aber auch jenen des Abenteurers. „Personne qui fait un voyage de découverte dans un pays lointain, une région inconnue. Personne qui se livre à des recherches dans un domaine particulier." http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/explorateur_exploratrice/32286 Zugriff 20.8.2018

282 Aude Joseph, Filmographie 2009, Film Nr. 131.

Weiter überliefert sind in Neuenburg acht Rollen *(Niger Nigéria),* die Gabus wahrscheinlich zwischen 1942 und 1951 in der Sahara bei den Tuareg[283] drehte, die Rituale, Alltagsleben und Handwerkstechniken zeigen. Eine Rolle, mit *Gueimaré des nemadi* betitelt, zeigt das Töten und Ausnehmen einer Mendesantilope. Gabus drehte die relativ unzusammenhängenden Sequenzen 1951 bei Oualata in Mauretanien, wohin er für spätere Filme zurückkehrte.[284]

Gabus scheint keinerlei filmische Ambitionen gehegt zu haben. Er verwendete seine Aufnahmen vor allem für seine wissenschaftliche Arbeit und für Anschauungszwecke in Vorträgen.[285] Er war es jedoch, der für eine gewisse Konstanz des Mediums Film im Neuenburger Ethnographischen Museum sorgte. Er pflegte internationale Kontakte, besuchte beispielsweise 1947 in Paris mit zwei eigenen Filmen das erste von André Leroi-Gourhan organisierte Festival des ethnographischen Films und baute ab den fünfziger Jahren im Museum eine ethnografische Filmsammlung auf. Nicht nur diesbezüglich stand Gabus in Austausch mit dem französischen Regisseur Jean Rouch, der ihn 1955 und 1968, anlässlich seiner Besuche am Filmfestival Locarno, in Neuenburg traf.[286]

René Gardi: Zwischen persönlichem Arkadien und wissenschaftlichem Anspruch

Die persönliche Faszination, wahrscheinlich auch seine Reise- und Abenteuerlust, motivierte den Berner Lehrer, Fotografen, Reiseschriftsteller und Vortragsreisenden René Gardi (1909–2000) in Zusammenarbeit mit verschiedenen Filmschaffenden zu zahlreichen populärwissenschaftlichen Filmen. Gardi interessierte sich vor allem für die westafrikanische Ethnie der Matakam.[287] Zwischen 1940 und 1970 bereiste er unzählige Male Westafrika und drehte dort Filme wie *Eisengewinnung bei den Matakam* (1953), *Mandara. Zauber der schwarzen Wildnis* (mit Charles Zbinden, 1959) oder *Dahomey*[288] (mit Armin Schlosser, 1961). Neben Vorträgen sowie journalistischen und publizistischen Arbeiten – mit denen er nach der Aufgabe seines Lehramts seinen Lebensunterhalt bestritt – war für Gardi Film ein Medium unter vielen.[289] Ab 1958 verantwortete er eine eigene Fernsehserie: *René Gardi erzählt*. Darin berichtete er, meist ausgehend von eigenen 16-mm-Filmen und Fotografien, über seine Erlebnisse und Einsichten während seiner Reisen. Letztmals erschien Gardi 1985 auf dem Bildschirm.[290]

283 Auf Französisch: Touareg.
284 Aude Joseph, Filmographie 2009, Film Nr. 177, S. 225 f.
285 Es handelte sich um die Filme *Caribou* und *Danse touareg*. Mündliche Auskunft von François Borel, Ethnographisches Museum der Stadt Neuenburg, 19.4.2010.
286 Gespräch der Schreibenden mit Grégoire Mayor, 16.4.2013.
287 Matakam auch auf Französisch.
288 Eine ausführliche Darstellung dieses Films, der im Auftrag des Verbandes Schweizerischer Konsumvereine (VSK, heute Coop) realisiert wurde, findet sich bei Felix Rauh, Hilfsbedürftiges Afrika? Zum Gebrauch von Dokumentarfilmen in der Entwicklungszusammenarbeit. In: Manuel Menrath (Hg.), Afrika im Blick. Afrikabilder im deutschsprachigen Europa 1870–1970, Zürich 2012, S. 283–308.
289 Gardis wichtigste Monografien: Spitzbergen, Bern 1952; Mandara, unbekanntes Bergland; Zürich 1953, Der schwarze Hephästos, Bern 1954; Kirdi. Unter heidnischen Stämmen in den Bergen und Sümpfen Nord-Kameruns, Zürich 1955; Tschad, Zürich 1960.
290 Felix Rauh, Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt. Die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungsdebatte, 1959–1986, Zürich 2018

Rene Gardi verstand sich nicht als Ethnologe. Er fand in den Mandara-Bergen, wie er sagte, seinen Sehnsuchtsort, sein „schwarzes Arkadien“[291]. Er hielt sich 1952, dann 1953 während Monaten sowie 1955 und 1959 über längere Zeit bei den Matakam auf. Seine Reise von 1953 ist besonders aufschlussreich, unternahm er sie doch als Expedition im Auftrag des Basler Völkerkundemuseums zusammen mit dem Ethnologen Paul Hinderling, der bei Felix Speiser und Alfred Bühler in Basel studiert hatte.[292] Konkreter Anlass war die Ausstellung *Die Negerschmiede*, die Hinderling 1954 im Völkerkundemuseum organisierte und für die er den Kurzfilm [*Nordkamerun, 1953*] drehte.[293] In der Zusammenarbeit des Reiseschriftstellers und Abenteurers Gardi und des doktorierten Ethnologen zeigten sich unterschiedliche Interessen und Ziele. Ethnologen wie er hätten vor allem genauer geschaut und dabei auch ihre Theorien im Kopf gehabt, charakterisierte Hinderling diesen Unterschied: „Er [Gardi] erzählte einfach, was er gesehen hat. Er war ganz froh, dass ich dabei war in Nordkamerun, da hat er etwas Ethnografisches mitgekriegt. Ich habe mich für die ethnografische Arbeit interessiert, er weniger, er wollte vor allem Bilder machen.“[294] Gardi, der offenbar leicht Kontakt fand, was wiederum Hinderling sehr schätzte, notierte in sein Tagebuch: „P.H sehr eifrig, misst, sammelt, fragt, ein umständliches und weitläufiges Fragen.“[295] Hinderling seinerseits vertraute seinem Tagebuch, mit der Skepsis des ausgebildeten Ethnologen, an: „ Er [Gardi] ist noch mehr der Kuriositätensammler, und er will natürlich vor allem Tänze filmen und jetzt, da sein Tonaufnahmegerät endlich funktioniert, Geräusche sammeln. Er hat leider keine Geduld und kein Interesse für so langweilige Sachen wie den Feldbau der Matakam in seinen Details.“[296]

Wohl zeigte Gardi in seinen Buch- und Filmpublikationen vor allem unberührte Kulturen, seine Bild- und Textaufzeichnungen verweisen aber auf einen Beobachter, dem die Verwerfungen und Wandel in diesen Gesellschaften bewusst waren. Von den über 2300 Fotografien, die Gardi von der Nordkamerun-Expedition 1953 mit in die Schweiz brachte, sind auf über 800 modern gekleidete Afrikaner und Europäer zu sehen, darunter auffällig viele, die französisches Kolonialpersonal und die Familie des schweizerischen Missionars Hans Eichenberger beim Essen oder bei der Körperpflege zeigen. Zudem zeigen seine Film- und Tonbandaufnahmen[297], in welcher Verstrickung sich die Reisenden mit der Kolonialmacht befanden und wie ethnografische Sammlungen entstehen: Ein Tonband dokumentiert die Preisverhandlungen über zu erwerbende Gegenstände, ein

291 Expeditionen und die Welt im Gepäck, Museum der Kulturen Basel, Dauerausstellung ab 29. Juni 2012, Tagebuchausschnitt von René Gardi.

292 Gaby Fierz, „Das Making-of von Gardis Afrika“. In: Patricia Purtschert; Lüthi, Barbara; Falk, Francesca, *Postkoloniale Schweiz: Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, Bielefeld 2012, S. 355–378.

293 Bernhard Gardi, My father René Gardi & Co.: Truadak and Rabash, Hans Eichenberger and Paul Hinderling. In: Nicholas David (Hg.): Metals in Mandara Mountains' Society and Culture, Trenton 2012.

294 Interview von Gaby Fierz mit Paul Hinderling, 16.8.2010, im Rahmen der Ausstellung „Expeditionen“ ab Juni 2012 im Basler Museum der Kulturen als Teil einer Hörstation veröffentlicht.

295 Expedition, Basel 2012, S. 26.

296 Expedition und die Welt im Gepäck. Ausstellungszeitung, Museum der Kulturen Basel, Basel 2012, S. 26.

297 Gardi brachte über 2000 Fotografien, 7 Filmrollen und über 400 Minuten Tonbandaufnahmen und ein maschinengeschriebenes Tagebuch von 102 Seiten zurück, siehe: Gaby Fierz, Die Nordkamerun-Expedition 1953, Paul Hinderling und René Gardi. In: Expedition und die Welt im Gepäck. Ausstellungszeitung, Museum der Kulturen Basel, Basel 2012, S. 22.

Filmausschnitt zeigt eine „Volkszählung" eines französischen Kolonialbeamten.[298] Allerdings veröffentlichte er das aus heutiger Sicht sehr aufschlussreiche Material nie – nur in seinen journalistischen Texten erwähnt er vereinzelt Kolonisatoren und Missionare – und trug so wie viele seiner Kollegen zur Illusion einer vormoderner, von der Kolonisation unberührten Welt bei.[299]

Man wird Gardi aber nur teilweise gerecht, wenn man ihn wie der langjährige Filmkritiker der *Neuen Zürcher Zeitung,* Martin Schlappner, hauptsächlich als romantisierenden Reiseschriftsteller versteht. Schlappner merkte zu *Die letzten Karawanen* an: „Gardi flüchtet vor der Zivilisation, und die Distanz zu Fremden bleibt durch das Romantisieren im Film bestehen."[300] Andererseits anerkannte er jedoch den „ethnographischen Dokumentarwert"[301], insbesondere von *Mandara*, an. Trotz seiner Ausrichtung auf populäre Dokumentationen wurde Gardi in ethnologischen Fachkreisen wahrgenommen. Gardis und Hinderlings Eisenfilm (mit anderer Betitelung) wurde von Gotthard Wolf, einem der Begründer der Encyclopaedia Cinemathographica (→ Kapitel „Guber" und „Film und Wissenschaft") sogar als richtungsweisend dargestellt:

> „Schon vor dem Beginn der völkerkundlich-volkskundlichen Dokumentationsarbeit innerhalb der Enzyklopädie wurden Filme hergestellt, die zu Recht als Vorläufer dieser Entwicklung angesehen werden können. Dazu gehört beispielsweise der von R. Gardi im Jahre 1953 aufgenommene Farbfilm, Eisengewinnung bei den Matakam' [C 665]. Dieser Film hat die wesentlichen Vorgänge bei der Herstellung schmiedeeiserner Waffen und Werkzeuge bei den Matakam, einem westafrikanischen Negerstamm, erfasst. Er beginnt mit der Beschaffung des Ausgangsmaterials (Magnetit) und zeigt ausführlich dessen Verhüttung in Tonöfen und das Ausschmieden der im ‚Hochofen' gewonnenen Luppe. Die Autoren, der Filmautor R. Gardi und der ihn begleitende Völkerkundler P. Hinderling, haben ein überaus sorgfältiges und umfassendes Protokoll geführt, das eine gute Auswertung der Filmaufnahmen zulässt."[302]

Die Genauigkeit der Beobachtung und die umfassende Darstellung einer klar abgegrenzten Tätigkeit würdigte Wolf als exemplarisches filmisch-wissenschaftliches Vorgehen, ebenso die Zusammenarbeit zwischen einem Filmschaffenden und einem Ethnologen

298 Ankauf von Gegenständen, *Ein Gang mit Mr. Duc, unbezeichnete Filmaufnahme*, veröffentlicht im Rahmen der Ausstellung „Expeditionen" ab Juni 2012 im Basler Museum der Kulturen.

299 Diese Sicht dominierte auch Fritz E. Maeders Wahrnehmung, der Gardi als junger Kamerassistent bei den Dreharbeiten zu *Mandara* begleitete. Dazu gehört der Topos der abgeschiedenen Eingeborenen, die noch nie Weisse gesehen hätten: „So konnte ich als 23-jähriger, interessierter Junge und Kameramann oder Assistent an diesem ethnographischen Dokumentarfilm mitmachen (…). Auch in der Schweiz kam er an, und er bekam den Silbernen Bären in Berlin. Der Film hiess *Mandara.* Wir waren im Norden Kameruns in den Bergen. Und die Bewohner hatten noch nie einen weissen Mann gesehen. Wir wohnten in runden Lehmhütten aus Schilf und waren da monatelang, wie noch zu Livingstones und Stanleys Zeit hatten wir bis zu 20, 30 Träger. So filmten wir also, und sie trugen unsere Koffer und Stative auf dem Kopf." Fritz E. Maeder, interviewt durch Thomas Schärer, 28.6.2007 (Cinémémoire.ch).

300 Beatrice Götz, Ethnologie und Film, Lizentiatsarbeit am Ethnologischen Seminar Zürich, Mai 1979, geprüft von Lorenz G. Löffler, S. 61.

301 Schlappner, Ahnen und Väter des Schweizer ethnographischen Films, 1987, S. 101.

302 Gotthard Wolf, Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encycoclopaedia Cinematographica, München 1967, S. 147. Es ist der einzige Film von Gardi, der in die EC aufgenommen wurde. Laut der internen Filmliste des Museums der Kulturen Basel (Film-AA-Liste MKB Total) wurde er durch die ehemalige kantonale Lehrfilmstelle unter dem Namen *Eisengewinnung in Nordkamerun* (Länge 120 Meter) vertrieben. Von diesem Film existiert im MKB auch eine Negativrolle mit Rohmaterial von ungefähr 45 Minuten Länge.

Konrad Lorenz (links) und Gotthard Wolf

– das „umfassende Protokoll" stammte höchst wahrscheinlich von Hinderling. *Mandara* erhielt am Festival dei Popoli den Grand Prix, obwohl er fast klandestin, nur für die Jury und Journalisten, vorgeführt wurde, weil er nackte Brüste zeigte.[303] (Zu Gardis Filme ab 1960 → Kapitel „Die Filme der SGV als Teil des Schweizer Films".)

Ethnografisches Interesse und Formwillen: Henry Brandt

Von eminenter Bedeutung sowohl im ethnografischen wie im filmischen Sinne war der Französischlehrer, autodidaktische Fotograf und Filmemacher Henry Brandt (1921–1988). Sein „ethnografisches Auge" zeigte sich bereits in seinem ersten veröffentlichten Film, *Valangin, découverte et présentation d'un bourg* (1952), den er über sein Heimatdorf im Val de Ruz in der Nähe von Neuenburg drehte. Im Auftrag des bereits erwähnten Jean Gabus, des Direktors des ethnografischen Museums Neuenburg, realisierte Brandt nach Aufgabe seiner Anstellung am Neuenburger Gymnasium 1953 seinen ersten ethnografischen Film im Ausland: *Les nomades du soleil*. Gabus formulierte das Ziel des Unterfangens:

> „Nous désirions obtenir de bons enregistrements, des photographies et surtout un exellent film répondant aux exigences de la technique actuelle et de l'ethnographie (…). C'est donc avec cet esprit et avec joie que nous avons chargé M. Henry Brandt de cette mission, que nous avons abandonné pour cette enquête toute idée de collectionner d'objets et que notre collaborateur put partir l'esprit libéré de toute préjugé."[304]

303 Films ethnographiques et sociologiques suisses à la XXXIIIe Exposition Internationale d'art cinématographique à Venise 1972. Organisée par l'UNESCO et le Comité International du Film Ethnographique et Sociologique. Katalogblatt ohne Seitenangabe.

304 Jean Gabus, zitiert von Roland Kaehr, ehemaliger Co-Konservator des Musée d'ethnographie, aus Anlass des Todes von Brandt, L'impartial, 6.8.1998, zitiert nach Jacques-Oliver Matthey, Henry Brandt, pionnier du „nouveau cinéma suisse" ? Mémoire de Licence, Universités de Lausanne et Neuchâtel, 2003, S. 36.

Ein Auftrag im klassischen Sinne war dieses Projekt nicht: Brandt musste sich alle Mittel selbst organisieren. Gabus zahlte nichts, stellte ihm jedoch Kontakte und das Renommee des Museums als offiziellen Auftraggebers zur Verfügung. Gabus war es gewohnt, Fotografien, die während seiner Expeditionen von seinen Mitarbeitern gemacht wurden, für sich zu reklamieren. Er merkte bald, dass Brandt eigene künstlerische Vorstellungen hatte und dass er auf diese Weise nicht mit ihm verfahren konnte.[305]

Fast zwei Jahre dauerten die Vorbereitungen, an denen auch der damals noch unbekannte Asen Balikci, der später als Ethnograf und visueller Anthropologe unter anderem mit seinen Filmen über die Netsilik-Inuit bekannt wurde, teilnahm. Balikci absolvierte ein Praktikum am Ethnologischen Museum in Neuenburg, war für den Ton des Films vorgesehen, wechselte jedoch vor dem Beginn der Dreharbeiten an eine kanadische Universität. Gemeinsam erreichten sie die Zusage von je 1000 Franken von zwei Uhrenfabrikanten.[306] Brandt besuchte Kurse in tropischer Medizin, rüstete sich mit dem Material aus und holte die notwendigen Bewilligungen ein.

Im Sommer 1953 brach er in die Hauptstadt der französischen Kolonie Niger, Niamey, auf. Mit dem Einverständnis des Gouverneurs des Landes stellte Brandt eine Karawane aus neun Kamelen, einem Peul-Übersetzer, einem Tuaregführer und einem Koch zusammen. Zwei 16-mm-Paillard-Bolex-Kameras, ein Nagra-Tonband und einen Fotoapparat nahm er auf seine Reise zum Nomadenvolk mit.[307] Brandt verbrachte nach einem Monat des Anmarsches insgesamt fünf Monate mit den Peuls und galt als erster Weisser, der von ihnen fotografische Aufnahmen machen konnte. Das erzählte Brandt dem Radioreporter Francis-Achille Roch in der Sendung „Micro partout".[308]

Brandt – weder als Filmer noch als Ethnologe ausgebildet – zeigte in seinem zweiten Film eine erstaunliche filmische und ethnografische Souveränität. Vermutlich profitierte er von Recherchen von Jean Gabus und einer umfassenden persönlichen Vorbereitung. Das Wasser bzw. dessen Mangel bestimmt den Rhythmus des Lebens der Wodaabe[309], die Brandt begleitete, und auch jenen seines Films. Nur in der kurzen Regenzeit finden die Menschen Zeit für Feste und Rituale, die neben der spirituellen Dimension eine praktische aufweisen: das Zusammenbringen junger Paare. Brandt ist als sensibler Ich-Erzähler präsent. Avant la lettre praktizierte er eine Selbstreflexivität, die im Zuge der Debatten der siebziger Jahre für den ethnografischen Film postuliert wurde. Brandt zog bei der Montage des Films zwei junge schwarze Intellektuelle bei, liess den Kommentar vom Autor Camara Laye schreiben und ihn durch den Tänzer und Cineasten Jacques

305 Gespräch der Verfasser mit François Borel, Ethnographisches Museum der Stadt Neuenburg, 19.4.2010.
306 Gespräch von Thomas Schärer mit Asen Balikci in Göttingen, 14.5.2010.
307 Rapport Henry Brandt. In: Bibliothèques et musées de la ville de Neuchâtel, 1953, S. 105–108. Neuchâtel 1953.
308 Radio-Genève, 16.2.1955, Digitalisierte Platte (78 Touren), Ethnographisches Museum der Stadt Neuenburg.
309 Bororo auf Französisch.

Mélo Kane sprechen.[310] Die überlieferte Fassung mit einer Länge von 44 Minuten wurde 1987 von der Cinémathèque suisse mithilfe Brandts restauriert.[311]

Les nomades du soleil erhielt an der von der UNESCO und dem Musée de l'Homme in Paris kurartierten Sektion „Revue du film ethnographique" am Filmfestival von Locarno im August 1955 einen Spezialpreis der Jury.[312] Er stiess international auf grossen Zuspruch, so zum Beispiel 1955 in Paris am Musée de l'Homme, wo er anlässlich des Congrès du film ethnographique gezeigt wurde. Die Zeitung *Libération* lobte:

> „L'extraordinaire mérite de Henry Brandt, c'est d'avoir opéré seul et pourtant tout observé, tout filmé, de n'avoir cherché aucun effet facile et d'avoir ainsi atteint à une intensité descriptive, à un lyrisme cinémathographique souvent comparable à celui atteint par Eisenstein dans ‚Kermesse funèbre' (1933)."[313]

Brandt schuf einen Meilenstein des ethnografischen Films, sein Film wurde als der erste ethnografische Film der Schweiz bezeichnet[314] und gilt als Vorbote des „neuen" Schweizer Films. Er konnte seinen Film an englische und deutsche Fernsehanstalten verkaufen.[315]

Dass Brandts persönlicher Zugang zum „Anderen" im Vergleich zu den bisherigen „Expeditionsfilmen" als etwas Neues wahrgenommen wurde, belegen Reaktionen wie jene des jungen Alain Tanners, nachmalige Galionsfigur des „nouveau cinéma suisse". Er reagierte enthusiastisch: „Brandt a poussé l'honnêteté et le désir d'orienter ce genre de films sur une nouvelle voie."[316] Tanner selbst sollte kurz danach zusammen mit Claude Goretta in ihrem ersten Film *Nice Time* (1957) an über 20 Wochenenden mit beharrlich-neugierigem Blick die Londoner Jugend im „Saturday Night Fever" am Picadilly Circus beobachten.[317]

Unter der Schirmherrschaft des belgischen Königs Leopold III., der Fondation Internationale Scientifique und des Dokumentaristen Henri Storck drehte Henry Brandt zusammen mit Heinz Sielmann 1958 in Kongo (heute Demokratische Republik Kongo) einen fürs breite Publikum angelegten Film im 35-mm-Cinemascope-Format über die Tier- und Menschenwelt des Kongos: *Les Seigneurs de la forêt (Herrscher des Urwaldes).*

---

310 L'Afrique vue loyalement. Les Bororos filmés pour la premiere fois par un jeune Neuchâtelois: Henry Brandt. Tribune de Genève, Autor Alain Tanner, Artikel ohne Datumsangabe, Sammlung Cinémathèque suisse, Lausanne.

311 Brandt verkaufte schon kurz nach der Premiere die Rechte für einen 60-minütigen Film. Überliefert ist nur eine 44-minütige Version. Siehe Matthey, Brandt, 2003, S. 54.

312 Faye Corthésy, *Les Nomades du soleil* d'Henry Brandt: un projet ethnographique à la croisée des médias. In: Décadrages. Cinéma à travers champs, S. 87, und Matthey, Brandt 2003, S. 68.
Henry Brandt, Nomades du soleil, 1956, ohne Seitenangabe.

313 Simone Dubreuilh, Libération, März 1956, zitiert nach Matthey, Brandt, 2003, S. 54.

314 Programme von Un siècle de films ethnographiques suisses. Musée d'ethnographie et Ateliers d'ethnomusicologie, 13e festival des films et musiques du monde, Alhambra, Genf, 7.–17. Oktober, zitiert nach Hervé Dumont und Marja Tortajada, Histoire du cinéma suisse 1966–2000, 2 Bände, Lausanne, Hauterive 2007, S. 2.

315 Freddy Landry befragt Henry Brandt, Typoskript, September 1964, S. 1, CSL.

316 *L'Afrique vue loyalement. Les Bororos filmés pour la premiere fois par un jeune Neuchâtelois: Henry Brandt.* Tribune de Genève, Autor Alain Tanner, ohne Datumsangabe, Cinémathèque suisse, Lausanne.

317 Vom britischen Free Cinema, insbesondere von Karel Reisz und dessen Quartierstudie *We are the Lambeth Boys,* sollte der soziologisch-ethnografische Blick auf die Gesellschaft ihr ganzes späteres Werk prägen. Ihre erste Arbeit, unter einfachsten Bedingungen entstanden, errang 1957 am Filmfestival von Venedig eine Auszeichnung.

Brandt steuerte vor allem die Aufnahmen der Urwaldeinwohner bei. Dank vielen Grossaufnahmen und einer beweglichen Kamera schafft er eine Intimität zu den Menschen, die teilweise im Gegensatz zu Sielmanns Kommentar steht, der ihre Fremdheit *(otherness)* betont. Für die englische Version *Masters of the Congo Jungle* sprach Orson Welles den Kommentar, der aus heutiger Sicht beschwörend und pathetisch klingt. Zeitgenössische Plakate priesen den Film mit Ausdrücken wie „Shocking! Primitive! Savage life and death!"[318].

Beim Versuch, christianisierte Schwarze in Madagaskar für die protestantische Société des missions aus Paris zu porträtieren (*Madagascar au bout du monde*, 1960), stiess Brandt auf gewisse Widersprüche. Das geschichtliche Umfeld umfassend zu zeichnen, hätte auch eine Beleuchtung der Rolle der Kirche im Bürgerkrieg und also eine Kritik des oder zumindest eine Emanzipation vom Auftraggeber bedeutet.[319]

Während der Dreharbeiten bei den Festlichkeiten zum ersten Unabhängigkeitsjahr des Nigers 1961, die Jean Rouch und Henry Brandt beide unabhängig mit Kameras festhielten, planten sie einen gemeinsamen Film, der aber nie zustande kam.[320] Nach seiner Rückkehr aus Afrika wandte sich Brandt und mit einem in der „Fremde" geschärftem Blick dem eigenen Land zu.

Exkurs: Schaulust, Exotismus[321] und Kommerzialisierung

Seit den 1920er Jahren bereisten Schweizer Abenteurersuchende und Expeditionsteilnehmende mit ihren Foto- und Filmkameras die Welt. Ihre Filme entstanden im Gegensatz zu den bisher beschriebenen nicht aus vornehmlich ethnografischem Erkenntnisinteresse. Sie oszillierten zwischen Schaulust – oft mit exotisierenden Untertönen –, journalistischer Auseinandersetzung mit „fremden" Kulturen und kommerziellen Interessen. Üblicherweise wurden sie nicht als Einzelwerke, sondern als Teil von Fotoserien oder im Kontext von veröffentlichten Artikeln oder Büchern gedreht. Diese Werke entstanden im Auftrag ethnografischer Museen (René Gardi, Henry Brandt), meist ohne das legitimierende Siegel der Wissenschaft, beauftragt von Missionswerken[322] oder Hilfswerken (Au-

318 Plakat auf: http://www.imdb.com/media/rm1818467584/tt0053053, Zugriff 20.8.2018. Der Film wurde unter anderen von Twentieth Century Fox verliehen und weltweit in 27 Sprachfassungen gezeigt, die englische Version offensichtlich auch nach der Unabhängigkeit des Kongo 1960, wie der Vorspann der visionierten Version erwähnt.

319 Martin Schlappner sprach unter anderem deshalb dem Film die gestalterische Kohärenz von Brandts anderen Werken ab. Schlappner, Ahnen und Väter des Schweizer ethnographischen Films, 1987, S. 90.

320 *Deux cinéastes au service de l'homme. Jean Rouch et Henry Brandt*, Feuille d'Avis de Neuchâtel, 25.3.1965. Brandt und Rouch trafen sich regelmässig in Paris, aber auch in Florenz am Festival dei Popoli oder am Filmfestival Locarno.

321 Michael Oppitz definiert den Begriff wie folgt: „Im Exotismus trifft ein fremder Gegenstand mit einer übergestülpten Sehweise zusammen – die Sehweise aus der eigenen, der Gegenstand aus der anderen Welt. Er ist eine ideologische Form. Man schafft sich die Repräsentationen des Eingeborenen, wie man sie gerade braucht: als Wilden Mann, als Naturmenschen, als Bösen Kannibalen, als Edlen Wilden. Die Exotismen wandeln sich mit den sich wandelnden Epochen und ihren Bedürfnissen", Michael Oppitz, Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie, München 1989. S. 25.

322 Von der Basler Mission sind in der Cinémathèque suisse folgende Filme überliefert: *Von Heiligtum zu Heiligtum. Bilder vom Arbeitsfeld der Basler Missionen in Indien* (1928), *An den Urwaldströmen Borneos* von Hendrik Freerk Tillema, Holland, 1928, und *Yülan. Das Schicksal einer chinesischen Schülerin,* 1929–1930, eine Adaption eines durch die Berliner Missionsgesellschaft gedrehten Films für die Basler Mission,

gust Kern, Milton Ray Hartmann, René Gardi, Henry Brandt), im Rahmen alpinistischer Expeditionen (Charles-Georges Duvanel) oder auf privaten Reisen (Ella Maillart, Walter Bosshard), oder sie verfolgten in erster Linie kommerzielle Absichten (Walter Mittelholzer, Emil Berna, Philipp Vacano[323]). Ihre Rezeption reichte von intimen Vorführungen im Freundeskreis bis zur erfolgreichen Kinoauswertung. Wir beziehen uns in der summarischen Darstellung hauptsächlich auf Martin Schlappner und Roland Cosandey.[324]
Wie die kommerzielle Verwertung des vom Ethnologen Felix Speiser gedrehten Materials als populäre Kinoerzählung durch Georges Lobsiger zeigte, existierte nicht nur in der Schweiz ein „Markt" für sogenannte *Kulturfilme* aus „exotischen Ländern", der gezielt und spekulativ bedient wurde. Das Schweizer Schul- und Volkskino beteiligte sich beispielsweise neben dem erfolgreichen Verleih ausländischer Filme[325] über den Bund Schweizer Kulturfilmgemeinden an der europäischen Produktion von *Paradies auf Erden*

---

https://www.cinematheque.ch/f/documents-de-cinema/documents-de-cinema/la-bolivie-de-vacano-1934/, Zugriff 22.8.2018

323 Philipp Vacano, ein Flieger wie Mittelholzer, drehte zwischen 1928 und 1932 *Bolivien. Das südamerikanische Berg- und Indianerland*. Der 35-mm-Film ist in der Cinémathèque suisse erhalten und wurde von Roland Cosandey dokumentiert: http://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/vacano/vacano_bolivien.pdf, Zugriff 20.8.2018.

324 Martin Schlappner, „Ahnen und Väter des ethnographischen Films". In: Jahrbuch Cinema, Zürich 1987, S. 87–103, hier S. 94–98, und Cosandey, Filmographie und Inventar des dokumentarischen Filmschaffens der Schweiz 1895–1965. Golddiggers of '98: état des chantiers, Rapport analytique, Kapitel 15, http://de.memoriav.ch/film/project/inventory/inventory_film.aspx, Zugriff 20.8.2018, http://www.cinematheque.ch/f/documents-de-cinema/documents-de-cinema/la-bolivie-de-vacano-1934/, Zugriff 20.8.2018, sowie Anita Gertiser, Schul- und Lehrfilme. In: Yvonne Zimmermann (Hg.), Dokumentarische Gebrauchsfilme Zürich, 2011, S. 384–471.
Alfred Kern, 1902 in Laufen geboren und in Basel als einer der Schweizer Filmpioniere mit einer Filmproduktionsfirma tätig, begleitete als junger Mann das Schweizerische Kinderhilfskomitee und drehte zusammen mit dem Gründer des Schweizerischen Schul- und Volkskinos, Milton Ray Hartmann, 1921/22 den Film *Die Geheimnisse der Kalmückensteppe* (1923), in dem der Alltag des Reitervolks der Kalmücken festgehalten ist. Der Film kam beim Publikum ausserordentlich gut an und zog weitere Produktionen nach sich:
Vom Gotthard zum Nil (nicht überliefert) von August Kern, Milton Ray Hartmann und Conrad Arthur Schlaepfer, 1926, dem 1928 Schlaepfers *Rund ums Mittelmeer* folgte. Hartmann unternahm 1934 zusammen mit dem deutschen Kulturfilmspezialisten Hubert Schonger eine Expedition nach Südamerika, aus der neben acht Unterrichtsfilmen zwei „Grosskulturfilme" resultierten: *Auf den Spuren des Columbus* und *So ist Mexiko*. Schlaepfer legte 1937 als Resultat einer Expedition nach Südostasien den stummen Kulturfilm *Tempel, Tropen, Träume* vor, der nach 1945 in Deutschland vertont und unter dem Titel *Tropenparadies* gezeigt wurde.
Der Dokumentarfilmer Charles-Georges Duvanel (1906–1975) begleitete 1930/31 eine Expedition Günter Oskar Dyhrenfurths zum dritthöchsten Berg der Welt, dem Kangchendzönga im Himalaya. Aus der Expedition, die nach bergsteigerischen Massstäben scheiterte, aber viel breitere Ziele, auch geologische und ethnografische, hatte, entstand der urheberrechtlich deutsche Film *Himatschal, der Thron der Götter* (1931), der ein grosses Publikum fand. Duvanel begleitete im Frühling und Herbst 1952 auch zwei Schweizer Expeditionen zum Mount Everest und realisierte im selben Jahr *Mount Everest*. Die Genfer Ethnologin Ella Maillart machte auf ihren Reisen, die sie teilweise zusammen mit der Journalistin und Schriftstellerin Annemarie Schwarzenbach unternahm, nicht nur Fotografien, sondern drehte auch Filme (u. a. *Nomades afghans,* 1939, Musée de l'elysée Lausanne). Sie deklarierte ihr farbiges, stummes Werk als „Expeditionsfilme" und zeigte sich vor allem an Landschaften, Kamelen und Ornamenten interessiert. Der Fotograf Walter Bosshard realisierte in den dreissiger Jahren Filme in China, die heute im Archiv für Zeitgeschichte an der ETH Zürich aufbewahrt sind. Verena Münzer, *Nachlass Walter Bosshard (1892–1975)*, ETH Zürich, 1997, S. 54 passim.

325 *Das Weib bei fernen Völkern*, Alfred Baesseler, Deutschland 1933, *Eat 'Em Alive / Wehe den Besiegten*, Harold Austin, USA 1933, Vgl. Gertiser 2011, S. 422.

von Hubert Schonger (CH/DE, NL, SE 1950) – der auch unter dem Titel *Nacktes Paradies* verliehen wurde.[326]

Der erwähnte Schweizer Martin Rikli filmte im Auftrag der deutschen Universum Film AG (Ufa) und des Dresdner Zoos eine Tierfangexpedition in Afrika (*Heia Safari*, 1929). In Bild und Kommentar des als verschollen geltenden Films bekannte er sich zum „Prinzip weisser Vorherrschaft"[327] und betrauerte den Verlust ehemals deutscher Kolonien. Wiederholt auftauchende Elemente in diesen Filmen und in den dazugehörigen Plakaten bildeten der Urwald, weisse Forscher und weibliche Nacktheit.[328] Der koloniale Blick vieler Filme bediente bestehende Vorstellungen und einige ihrer Schöpfer schreckten vor massiven Manipulationen oder eigentlichen Fälschungen nicht zu zurück. Die französische Produktion *Chez les mangeurs d'hommes* (1928/1931) von André-Paul Antoine, unter Beteiligung des Schweizers Robert Lugeon[329] realisiert, dokumentierte beispielsweise im Auftrag der französischen Kolonialverwaltung den „primitiven Stand" der Bewohner der Neuen Hebriden (heute Republik Vanuatu) im Südpazifik als „fictionalized representation of cannibalism"[330]. Plakate und Aushangfotos dieses und weiterer ähnlicher Filme, die sich in der Plakatsammlung der Cinémathèque suisse befinden, dokumentieren den zeitgenössischen Willen, das „Fremde und Wilde" effektiv zu vermarkten.

Die Grundhaltung der meisten Schweizer „Expeditionsfilme" war jene des Vorzeigens und Staunens. Der Kameramann und Flieger Walter Mittelholzer (1894–1937), der sowohl an der Gründung der Praesens-Film 1924 wie bei jener der Swissair-Vorgängerfirma Ad Astra Aero beteiligt war, drehte auf seinen Flügen zusammen mit dem Kameramann Emil Berna zahlreiche Filme, u. a. *Afrikaflug* (1927), *Alpenflug* (1928), *Kilimandscharoflug* (1930) und *Abessinienflug* (1934). Mittelholzer hinterliess 25'000 Flugaufnahmen und über 24 Stunden Filmmaterial. Über seine Reisen wurde in der Presse ausführlich berichtet. Sie waren so populär, dass sie Gegenstand von Kinderspielen wurden.[331] Seine veröffentlichten Filme waren kommerzielle Erfolge, auch international.

326 Gertiser 2011, S. 422.

327 Tobias Nagl, *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München 2009, S. 327. Der Film war offensichtlich so erfolgreich, dass Nicholas Kaufmann, der Leiter der Ufa-Kulturfilmabteilung, Rikli während eines seiner zahlreichen Einführungsvorträge zum Film spontan anstellte, S. 328. Seinen nächsten Film, *Am Rande der Sahara* (1930), drehte Rikli teilweise mit versteckter Kamera, sei es aus einem als Gemüsetransporter getarnten Lastwagen oder mit Teleobjektiven von Hausdächern herab, S. 329.

328 Dies zeigte eine Sichtung von Filmplakaten in der Cinémathèque suisse der Autoren mit André Chevailler am 23.3.2010 von Filmen wie *Mensch gegen Bestie*, Hans Mögius, Sachsenfilm 1926, *Gefährliche Jagd*, 1930, *Wir bummeln durch die Welt,* Paul Lieberenz, Alfred Weidenmann, 1940/49, *Dämonisches Afrika* der Schweizer Hans Lauenberger und Nicholas Kaufmann (von 1927 bis 1944 Leiter der Ufa-Kulturfilmabteilung), BRD 1952.

329 Robert Lugeon, Sohn des Lausanner Geologieprofessors Maurice Lugeon, verliess Lausanne 1927 mit 18 Jahren Richtung Paris, wo er im selben Jahr seinen ersten kurzen Film über die Tour de France realisieren konnte, siehe Christian de Preux, „La collection de Robert Lugeon (1899–1944)". In: Totem, Journal du Musée d'ethnographie de Genève 51, September 2008, S. 18. http://www.ville-ge.ch/meg/totem/totem51.pdf, Zugriff 25.2.2013.

330 Peter J. Bloom, French Colonial Documentary, Minneapolis 2008, S. 24–29, hier S. 29.

331 Das Spiel *Mit Mittelholzer durch Afrika* wurde im Auftrag der Chocolat Nestlé von Peter Cailler Kohler produziert und vertrieben. Felix Aeppli, Historisches Lexikon der Schweiz http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9211.php, Zugriff 22.8.2018, und Minder, La Suisse coloniale, 2011, S. 167.

Kilimandscharoflug wurde in Berlin gezeigt[332], und *Abessinienflug* lief im Orient-Cinema Zürich im Mai 1934 fünf Wochen lang in einem allabendlich ausverkauften Saal. Für diese Aufführungen wurden 22 Abessinier vom Hof Haile Selassies nach Zürich gebracht und zur Schau gestellt.[333] Felix Rauh sieht darin und in ähnlichen Praxen eine konkrete Bestätigung von Stefanie Wolters These, dass das Medium Film die Traditionslinie der Völkerschauen fortsetze.[334] Diese Tradition wurde auch in der Schweiz gepflegt: Schausteller, Wanderzirkusse und Varietés, aber auch die zoologischen Gärten von Zürich und Basel führten bis Ende der zwanziger Jahre spärlich gekleidete Menschen aus Schwarzafrika vor. An der Landesausstellung 1896 in Genf wie an der Comptoir Suisse 1925 in Lausanne waren die „villages noirs" beziehungsweise afrikanische Völkerschauen populär.[335]

Die Exotik war ein hervorragendes Verkaufsargument, auch für Schweizer Filmproduktionsfirmen. Lazar Wechsler schickte 1935 für seine Firma Praesens-Film seinen Chefkameramann Emil Berna nach China. Die Aufnahmen wurden 1936 montiert und unter dem Namen *So lebt China* mit der Kommentarstimme des damaligen Starradiomoderators Arthur Welti erfolgreich in Schweizer Kinos gezeigt. Die NZZ schrieb, deutlich die Faszination über eine weitgehend unbekannte Gesellschaft offenbarend: „Die Art der Praesens, sich nicht an das äussere, offizielle Bild eines fremden Landes zu halten, sondern auch hinter Kulissen vorzustossen, führte zu Exkursionen in Opiumhöhlen, Gefängnissen und Spitälern, wo sich das Menschliche akuter äussert als etwa in den unverbindlichen Strassenszenen."[336] Begleitet wurde Berna vom Zürcher Arzt Hans Vogel, der in eigener Regie mit einer 16-mm-Kamera den Stummfilm *China ohne Maske*[337] drehte und nach der Reise das Buch *China ohne Maske. 20'000 km mit der schweizerischen Filmexpedition*[338] veröffentlichte.

„Reisen ins Landesinnere"[339]

Ausführliche und nichts beweisen wollende filmische Darstellungen des Lebens in der Schweiz blieben bis in die 1940er Jahre – als Alfred Bühler für die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Filme über dörfliches Leben und Arbeiten zu produzieren begann – Ausnahmen. Das ländliche Leben insbesondere in den Alpen gab zwar beliebte Motive ab, oft auch für ausländische Equipen, die Darstellungen kamen aber über idealisierend-

332 Patrick Minder, La Suisse coloniale. Les représentations de l'Afrique et des Africains en Suisse au temps des colonies (1880–1939), Bern 2011, S. 86–99, hier S. 167.

333 Aussereuropäische Kulturen in Reisefotografien und Dokumentarfilmen des deutschsprachigen Raums, 1924–1986, Forschungsantrag, Prof. Dr. Aram Mattioli, Historisches Seminar Universität Luzern, 2010, und Felix Rauh, Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt. Die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungsdebatte, 1959–1986, Zürich 2018.

334 Stefanie Wolter, Die Vermarktung des Fremden, 2005, S. 167.

335 Patrick Minder, La Suisse coloniale. Les représentations de l'Afrique et des Africains en Suisse au temps des colonies (1880–1939), Bern 2011, S. 86–99.

336 NZZ, 29.11.1936.

337 Der 76 Minuten dauernde Film aus dem Jahre 1936 mit deutschen Zwischentiteln wurde von der Cinémathèque suisse restauriert und 2011 im Kino Lichtspiel in Bern gezeigt, http://www.lichtspiel.ch/wp-content/uploads/2010/02/Programm-09_10-11-A4.pdf, Zugriff 26.2.2013.

338 A. Müller Verlag, Zürich 1937.

339 Auch ein Filmtitel von Matthias von Guntens gleichnamigem Film von 1988.

touristische Stereotype selten hinaus. 1916 drehte beispielsweise der damals in Montreux niedergelassene amerikanische Filmproduzent Frederick Harrison Burlingham im Lötschental den Film *La Suisse inconnue – La vallée du Loetschental.*[340] Dem Muster vieler Expeditionsfilme entsprechend, charakterisieren Bilder und Zwischentitel die Bewohner des Tales als Hinterwäldler, als „Fremde". Ein einleitender Titel lässt keinen Zweifel : „L'endroit le plus sauvage de l'europe où vivent les paysans les plus étranges qui ignorent même la guerre actuelle."

Kulturfilme: Feste, Bräuche und Handwerke

Innerhalb der kommerziellen Kinowirtschaft, mit Blick auf das zahlende Publikum oder mit Erwartungen oder Vorgaben von Auftraggebern im Rücken, war das Verfolgen eines genuin ethnografischen Ansatzes, ohne Exotik oder tourismusfördernde Blicke, nur in Ausnahmefällen möglich. Kleine Filmproduktionsgesellschaften boten zwar im weiteren Sinne volkskundliche Filme an, so die Genfer Film AAP S.A. unter der Leitung von Alfred Masset, dem späteren Leiter der Genfer Produktionsfirma Cinégram. 1930 bewarb die AAP in ihrer Angebotsliste in der Rubrik „Fêtes populaires" drei Titel, darunter *Le jeu du Hornuss* [341]. Oft war aber die didaktische Ausrichtung des Angebots über ein allfälliges ethnografisches Interesse gestellt.

Das 1921 gegründete Schweizer Schul- und Volkskino (SSVK) vermischte in seinem Angebot Werbe- und „Kultur- und Landschaftsfilme". Freischaffende Produzenten wie Alfred Kern, Valérien Schmidely oder Conrad Arthur Schläpfer produzierten meist im Auftrag von Institutionen oder Firmen Filme, die sie via den Verleih des SSVK einem grösseren Publikum zugänglich machten. August Kern realisierte beispielsweise 1930 den Kulturfilm *Alpsegen im Glarnerland* im Auftrag der Schweizerischen Milchkommission. Aufnahmen eines Alpaufzugs und der umgebenden Landschaft sind gepaart mit Bildern vom Produktionsprozess des Glarner Zigers, des zu bewerbenden Produkts. So sind in der für den Kulturfilm charakteristischer Weise Unterhaltung, Bildung und Werbung verbunden.[342]

Der Kameramann Otto Ritter realisierte in den vierziger und fünfziger Jahren im Auftrag von Institutionen Kulturfilme (*Bergkinder,* 1948 oder *Fusio, wie sie leben,* 1949), die sich vertiefter mit dem einheimischen Leben auseinandersetzten. Auch der Kameramann und Regisseur Hans Trommer[343] wandte sich Ende der 1950er Jahre Schweizer Realitäten zu (*Landschaft im Umbruch,* 1956, oder *Cantilena Helvetica, 1967*).

340 Der Film wurde 2002 von der Cinémathèque suisse als Teil der DVD *Il était une fois … la Suisse* veröffentlicht.

341 Drei weitere Titel bot sie unter „Films d'orientation professionelle" an sowie einen unter „Documentaires suisses". Film AAP S.A. Studio et filmlaboratoires cinémathographiques, Genève. Brief und Filmliste an Monsieur O. Curiger, Sierre, 10.6.1930, SGV-Archiv, Ap 2.

342 Anita Gertiser, Schul- und Lehrfilme. In: Yvonne Zimmermann (Hg.), Dokumentarische Gebrauchsfilme, Zürich 2011, S. 467.

343 Er schuf 1942 zusammen mit Valérien Schmidely die wunderbare Keller-Verfilmung *Romeo und Julia auf dem Dorfe*.

Lehrfilme im Parallelverleih

Neben der kommerziellen Kinowirtschaft begannen sich durch das erwähnte Schweizer Schul- und Volkskino (SSVK), aber auch durch Institutionen wie den 1928 gegründeten Bund Schweizerischer Kulturfilm-Gemeinden und der auf Anregung von Gottlieb Imhof 1929 gegründeten Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft für Unterrichtskinematographie (SAFU) alternative Produktions- und Vertriebskanäle zu entwickeln. Besonders das Aufkommen des vergleichsweise günstigen 16-mm-Formats ab 1932 begünstige Vorführungen ausserhalb von Kinosälen. Kommentierte Projektionen in Schulen, Kirchgemeinde- oder Gasthofsälen erreichten ein Publikum abseits der grossen Zentren mit Filmen, die sich von Kinoprogrammen meist wesentlich unterschieden: Bevorzugte Sujets der Kulturfilmgemeinden, die auf ein bildungsbürgerliches Publikum abzielten, waren Reisereportagen, Tierfilme oder Filme über „Sitten und Bräuche fremder Völker"[344], die in der Regel von Vorträgen begleitet wurden. Die Parallelverleiher, zu denen sich 1929 auch die Schweizerische Arbeiterfilmzentrale gesellte, stellten auch didaktisches Material wie Standardvorträge oder Begleitbroschüren zur Verfügung, ergänzten also die oft stummen Filme in der Weise, welche die SGV ab 1963 und schon zuvor das IWF mit ihren Begleitheften pflegten.[345]

Die vor allem in Zürich aktive SAFU stand in einem Konkurrenzverhältnis mit dem Schweizerischen Schul- und Volkskino, dessen Produktionen die SAFU für den Unterricht wiederholt als „wertlos" taxierte.[346] Beide Organisationen produzierten eigene Filme zu arbeits- und lebensweltlichen Themen. Auf einer Filmliste des Schweizerischen Schul- und Volkskinos mit 16 Filmen aus dem Jahr 1932 finden sich neben dem erwähnten *Alpsegen im Glarnerland* noch drei weitere Filme mit ethnografischer Affinität: *Tellspiele Interlaken* und *Sonne den Bedürftigen, Armenanstalt Kühwil*.[347]

Als SAFU-Eigenproduktionen mit ethnografischem Gehalt seien folgende „Lehrfilme" erwähnt: *Wie ein Tisch entsteht* (1932) von Ernst Bühler und Ernst Rüst, *Fällen einer Tanne* (1933/34) und *In der Säge* (1934) von Alfred Rüegg und Balz Büsser, *Wie der Bauer pflügt und sät* (1934) von Gottlieb Imhof, *Fischerei auf Schweizer Seen* (1938/39) von Fritz Schwarzenbach, *Angelfischerei* von F. Bänninger (1938/39), *Wasserfuhren im Wallis* und *Schafzucht im Lötschental* (1938/39) von Hans Liniger[348] sowie der Tonfilm *Ein Landsgemeinde-Sonntag in der Schweiz* (1954) von Valérien Schmidely, eine Gemeinschaftsproduktion mit dem deutschen Institut für Film und Bild in München.[349]

Den grössten Anteil des Verleihangebots machten sowohl bei der SSVK als auch bei der SAFU Fremdproduktionen aus, die oft für eigene Bedürfnisse adaptiert wurden.

344 Gertiser 2011, S. 418.
345 Stefan Länzlinger und Thomas Schärer, „Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst". Arbeiterbewegung und Film in der Schweiz, Zürich 2010.
346 Gertiser 2011, S. 407.
347 Schweizer Schul- und Volkskino, Filmliste an Prof. Dr. Hoffmann, 19.3.1932, SGV-Archiv, Ap 2.
348 1941 bot die SAFU in der Schweizerischen Lehrerzeitung „drei Walliser Unterrichtsfilme" zum Thema Wasser an: neben den zwei genannten *Walliser Bergheimat*, den die SAFU aus *Bergheimat,* einem von der Firma Maggi in Auftrag gegebenen Film, kompilierte. Mitteilungen der SAFU, Nr. 56, Sonderdruck aus der Schweizerischen Lehrerzeitung Nr. 18 vom 2.5.1941, SGV-Archiv, Ap 4.
349 Gertiser 2011, S. 466.

So verlieh beispielsweise die SAFU die von Hermann Dietrich realisierten SGV-Filme *Holzflösserei im Prättigau* und *Holztransport im Prättigau.*[350] Der Parallelverleih jenseits der Kinos wurde nicht nur von Institutionen betrieben, sondern oft von privaten Firmen oder Einzelpersonen. 1944 pries beispielsweise der Foto- und Filmhändler Lorenz Fridli in Zürich „über 100 verschiedene Volksbräuche auf 16mm Agfa-Color-Film" an, die er in zwei „Vorführungs-Tournées" in der Schweiz vorzuführen gedenke.[351]

Auch die ab den 1940er Jahren stets wachsende Amateurfilmbewegung funktionierte ausserhalb etablierter Strukturen der Werbe- und Kinowirtschaft. Relativ hohe Film- und Kamerapreise beschränkten allerdings die Handlungsfähigkeit der „Amateure". Aber oft waren es genau sie, die mit Talent und Beharrlichkeit regional verhaftete Filme mit ethnografischem Gehalt drehten.

Die Schweizer Filmwochenschau

Die 1940 auf Betreiben des Bundesrats gegründete Schweizer Filmwochenschau sollte im Kino der ausländischen Propaganda – vor allem der deutschen Filmwochenschau – schweizerische „Eigenart" entgegensetzen. So war es nicht erstaunlich, dass sie dem „Volksleben" von Anfang an einen beträchtlichen Stellenwert zumass. Eine Liste mit „volkskundlichen Themen" in der Filmwochenschau zwischen dem 21. März 1941 und dem 9. Oktober 1942 umfasst 25 Nummern, durchschnittlich alle drei Wochen eine.[352] Eine Durchsicht aller 104 Wochenschausujets des Jahres 1945 ergab für „us, coutumes et fêtes" einen thematischen Anteil von 6,7 % im Vergleich zu allen übrigen Themen.[353] Im Vergleich zur bäuerlichen und insbesondere zur industriellen Arbeitswelt waren Bräuche, Sitten und Volksfeste proportional übervertreten. Bernard Gasser errechnete für die Darstellung von Arbeitenden in der Gesamtlänge der Berichterstattung des Jahres 1945 einen Anteil von 2,63 % und setzt ihn in Relation zum damaligen Anteil von 43,5 % Arbeitern und Handwerkern in der Gesamtbevölkerung. Zudem erschien die industrielle Arbeit kaum je als Hauptthema, sondern nebenbei in Beiträgen über Industrieprodukte. In dieser Zahl sind auch drei Wochenschaunummern über Handwerke inbegriffen, die jedoch die Handwerkstechniken und ihr Verschwinden nur streifen.[354]

Auch wenn diese Berichte meist nur eine bis drei Minuten lang waren und – mit Ausnahme der bis zu zehn Minuten langen Schwerpunktnummern – oft pittoresk und erbaulich daherkamen, und kaum historische oder soziale Einordnungen boten, war doch die Filmwochenschau bis fast zu ihrem Ende 1975 die filmische Institution, die schweizerische Bräuche und Handwerke mit Konstanz thematisierte. Eine Abfrage der

350 Gertiser 2011, S. 467. Vgl. Aglaia Wespe, Verklärung und Erinnerung. Die Vergangenheit und Wirkungsgeschichte des Filmzyklus über Waldarbeit im Prättigau, Lizentiatsarbeit, Universität Basel, 2004.

351 Brief von Lorenz Fridli an das Institut für Volkskunde in Basel, 15.9.1944, SGV-Archiv, Ap 4. Das Briefpapier gibt Aufschluss über die Geschäftsbereiche: „Fridli Foto, Film Fridli, Flug Fotos, Films, Frix Jedermanns Jahrbuch, Foto Bild Bericht, Postkarten, Produktion, Aktualität, Filmaufnahmen, Gefilmte Gehfotos".

352 Schweizer Filmwochenschau, Volkskundliche Themen, Typoskript, vermutlich vom Oktober 1942, SGV-Archiv, Ap 1.

353 Bernard Gasser, „Ciné-Journal suisse. Aperçu historique (1923–1945) et analyse de tous les numéros de 1945". In: *Travelling* 53/54, Winter 78/79, Cinémathèque suisse (Hg.), Lausanne 1979, S. 1–166, hier S. 74.

354 Ebenda, S. 90.

Videodatenbank Faro[355] ergab für 1940 bis 1960 15 Wochenschau-Beiträge zu den Stichworten „Handwerk/Handwerker" und 9 Nummern zu den Stichworten „Brauch" und „Brauchtum".[356] Zahlreich vertreten sind darunter Beiträge zu Handwerks-, Uhren- oder Schmuckmessen und Folklorefesten. Rar sind Beiträge, die sich vertieft und ausführlicher, also mit einem ethnografisch motivierten Blick, mit ihren Themen auseinandersetzen. Ab den sechziger Jahren thematisierte die Filmwochenschau vermehrt „letzte Handwerker" oder „verschwindende Handwerke". Einen dieser Beiträge, das im März 1974 erschienene *Porträt aussterbender Handwerke,* erörtern wir im Kapitel „Narration".

Wesentlich verbreiteter als in Kultur-, Lehrfilmen und Wochenschauen waren genaue Blicke auf den Schweizer Alltag oder auf die Volkskultur ab den vierziger Jahren in der Fotografie. Fotografen wie Paul Senn, Hans Staub oder Theo Frey interessierten sich ausgeprägt für „kleine Leute" und Aussenseiter und konnten in Zeitschriften wie der 1951 gegründeten (und bis 1973 bestehenden) *Die Woche* ausführliche sozialkritische Reportagen publizieren. Während Bauern unter dem Einfluss der geistigen Landesverteidigung oft stereotyp heroisierend dargestellt wurden, zeigte beispielsweise Theo Frey in zwei Reportagen von 1941 und 1947 Kleinbauern im Napf im Entlebuch mit einem anderen, verletzlichen Antlitz. Der Grossteil der in den Zeitschriften *NZZ am Wochenende, Schweizer Illustrierten, Sie und Er, Die Woche, L'Illustré* und *Illustrazione Ticinese* in den fünfziger Jahren publizierten Fotografien setzte jedoch mit einem hohen Anteil an volkskundlichen Themen, insbesondere den Themen Feste und Bräuche, eine traditionelle Ikonografie auf der Basis der geistigen Landesverteidigung fort.[357]

Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

Auf der Grundlage von Alfred Bühlers Konzept produzierte die SGV von 1942 bis 1959 26 stumme Kurzfilme mit einer Länge zwischen 6 und 32 Minuten. Diese auf 16-mm-Schwarz-Weiss-Film realisierten Dokumentationen von Bräuchen, landwirtschaftlicher Arbeit und Handwerk entstanden mit minimalen Budgets und wurden von Filmamateuren (Heinrich Heer, Flurin Maissen und Wilhelm Egloff) oder Fotografen (Bartholomé Schocher und Hermann Dietrich) gedreht.[358] Im Unterschied zu anderen in diesem Kapitel beschriebenen Filmen begleiteten oder initiierten stets Fachpersonen – meist

355 Über die fernsehinterne Datenbank Faro sind fast alle Ausgaben der Schweizer Filmwochenschau von 1940 bis 1975 konsultierbar.

356 http://videoarchiv.sf.tv/FaroWeb/Pages/Search, Zugriff 5.4.2013.

357 Martin Schaub, „Pressefotographie nach 1945". In: Hugo Loetscher (Hg.), Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute, Bern 1992, S. 221–246.

358 *Bäuerliches Brotbacken* (1942), Bartholomé Schocher; *Blackenernte* (1945), Hermann Dietrich; *Die «Buuchi», die grosse Wäsche in Hinterrhein* (1945), Hermann Dietrich; *Gilihüsene* (1956), Wilhelm Egloff; *Herstellen eines Holzeimers* (1943), Bartholomé Schocher; *Der Heuzug* (1945), Hermann Dietrich; *Der Korbmacher* (1942), Bartholomé Schocher; *Die Kristallsucher und ihre Arbeit* (1940–1960), Pater Flurin Maissen; *Kugeln, «Chrugle» – ein altes Volksspiel* (1954), Heinrich H. Heer; *Die letzten Strohbandflechterinnen in Sorens* (1955), Heinrich H. Heer; *Rechenmachen in Amden* (1958), Heinrich H. Heer; *Schnitzen einer Tabakspfeife (Pippa)* (1943), Bartholomé Schocher; *Ein Sonntagvormittag in einem Walliser Bergdorf* (1956), Wilhelm Egloff; *Spinnen und Weben in Eisten im Lötschental* (1956), Wilhelm und Annemarie Egloff; *Strohdachdecken in Oberkulm/Herstellung der Firstecken* (1959), Heinrich H. Heer; *Strohdachhäuser* (1959), Heinrich H. Heer; *Teilreparatur eines Strohdaches in Kölliken* (1959), Heinrich H. Heer; *Der Tretschenmacher* (1942), Bartholomé Schocher; *Wildheuet am Mittaghorn* (1945), Hermann Dietrich; *Die winterliche Heimschaffung des Wildheus* (1945), Hermann Dietrich; *Waldarbeit im Prättigau: I Zurüsten,*

lokale Lehrer mit volkskundlichen Interessen oder Ausbildungen – als Garanten für die wissenschaftliche Qualität und Relevanz der Filme die Recherchen, mitunter auch die Dreharbeiten. Zu nennen sind hier Alfons Maissen, Romanist und Primarlehrer aus Breil, Christian Lorez, Churer Germanist und Kantonsschullehrer, Werner Schmitter, Germanist und Kantonsschulleher in Schiers, und Wilhelm Egloff, Romanist und Kantonsschulleher in St. Gallen, sowie der Benediktinermönch Pater Flurin Maissen vom Benefizium Rumein in Igels/Degen.

Alle diese Filme fokussieren auf einen überschaubaren, eingegrenzten Vorgang. Viele sind technisch und von ihrem Aufbau her unzulänglich, oft werden auch – trotz der erwähnten Begleitung und der oft eingesetzten Zwischentitel – Vorgänge und Zusammenhänge nicht klar. Ein Beispiel sei herausgegriffen:

Hermann Dietrich, ein Fotograf aus Küsnacht bei Zürich, porträtierte für die SGV 1948 und 1949 in der bereits erwähnten Serie von fünf Filmen die urtümliche und schwere Arbeit der Holzfäller und Holzbringer im Prättigau: *Waldarbeit im Prättigau: I Zurüsten, II Holzeinwurf, III Flössen, IV Winterarbeit im Furnatobel, V Winterarbeit in Valzeina.* Als wissenschaftlicher Berater der Serie fungierte Werner Schmitter, der an der Universität Zürich über die Waldarbeit im Prättigau dissertiert hatte.[359]

Der dritte Film thematisiert den letzten Teil der Holzbringung, das Flössen im Schraubach, einem Nebenfluss der Landquart, bis zur Ausladestelle in Schiers, wo das Holz verarbeitet wurde. Das Flössen von Holzstücken, den sogenannten Burren, wurde in vielen gebirgigen und holzreichen Regionen praktiziert und wirkte schon damals archaisch, wie ein Bericht von Dietrich nahelegt: „Es lag mir daran, jedes Geschehen so unmittelbar und lebensnah wie nur möglich zu gestalten, deshalb wirken diese Filme auf den Beschauer so mitreissend und erregend.“[360] Flössen war eine schwere und gefährliche Arbeit, die jeweils zur Schneeschmelze von Mitte April bis Anfang Juni meist junge Männer erledigten. Sie wurden von den Gemeinden im Akkordlohn angestellt.

Die Arbeiter stürzen sich in diesem relativ schnell geschnittenen Film wagemutig ins Wasser, um die sich oft verkeilenden Stämme ins Tal zu flössen. Dabei konnte kaum einer schwimmen.[361] Bei den grossen Geschiebesperren bei Fadiel wirken sie winzigklein, wie Sisyphusse angesichts der stets sich wiederholenden Aufgabe. Der 32 Minuten lange Film mit zahlreichen erklärenden Zwischentiteln veranschaulicht auf eindrückliche Weise, dass substanzielle Filmdokumente auch ohne professionelle Technik und Ausbildung entstehen konnten. Die Geschichte ist vorgegeben, die Bewältigung der Fährnisse beim Flössen. Sie wird fast automatisch zu einer grösseren Erzählung vom Menschen in der Auseinandersetzung mit der Natur. Der Fluss sorgt ohne Effekthascherei oder Spezialeffekte für eine visuelle Dynamik. Die Arbeit war für den filmenden Hermann Dietrich nicht ungefährlich. Er meldete in einem Brief vom 4. Mai 1949 an den damaligen Obmann der SGV, Ernst Baumann, den Abschluss der Dreharbeiten, die ihn mehrmals in

II Holzeinwurf, III Flössen, IV Winterarbeit im Furnatobel, V Winterarbeit in Valzeina (1948/49), alle Hermann Dietrich.

359 SGV-Filmkatalog 1993, S. 241.

360 Bericht von Hermann Dietrich an die SGV, 30.12.1949, zitiert nach SGV-Filmkatalog, 1993, S. 41.

361 Brief von Hermann Dietrich an Ernst Baumann, 7.6.1949, SGV-Archiv, Ap 7.

Lebensgefahr gebracht hätten.[362] Dietrich stellte auf eigene „Verantwortung und Kosten" eine Kurzversion des Films her, die auf Betreiben des Sekretärs der Filmkammer, Hugo Mauerhofer, als Schweizer Beitrag für die Biennale 1949 in Venedig angemeldet wurde.[363]

„Die eigenen Angelegenheiten"[364]: Henry Brandts Blick auf das Lokale

Henry Brandt warf 1952 in seinem Film *Valangin, découverte et présentation d'un bourg*, dessen Tonspur leider verloren ist, einen liebevollen, genauen und ganzheitlichen Blick auf sein Heimatdorf. Bereits wird sein Anspruch sichtbar, das Leben einer Gemeinschaft als Ganzes zu erfassen. Der Tagesablauf und das fliessende Wasser dienen ihm wie in späteren Werken auch als dramaturgischer Faden. Der Milchmann, die aufbrechenden Schulkinder, die Arbeiten in der wassergetriebenen Säge, in der Bäckerei, im Hof, die Kühe am Brunnen, die Arbeit im Wald, der Transport des geschlagenen Holzes, die leere Kirche, die Burg, Kinder beim Spielen – all diese Facetten des dörflichen Lebens zeigt Brandt mit einem Sinn für das Kleine und das Ganze gleichermassen. Auf das sensible Werk erhielt Brandt viele Reaktionen von Einheimischen, ein Valanginois habe ihm beispielsweise gesagt: „On habite ici depuis des années, et jamais on n'avait prêté attention à ceci ou à cela." Und Brandt fügte an:„J'ai pensé alors que j'étais un ‚oeil'."[365]

Quand nous étions petits enfants von Henry Brandt wurde 1960 bezüglich Genauigkeit, Ausführlichkeit, aber auch seiner Poesie der Beobachtung zu einem Meilenstein des Schweizer Dokumentarfilms. Brandt realisierte den Film im Auftrag der Societé pédagogique neuchâteloise. Das abendfüllende Porträt einer Schule im Hochtal von La Brévine wird durch Brandts ethnografische Neugierde und seine menschliche Umsicht zu einem umfassenden Porträt des ganzen Tals und seiner Menschen. Sein poetischer Kommentar ist zwar sehr dominant, die Menschen kommen nicht zuletzt wegen technischer Einschränkungen nicht selbst zu Wort, doch die einfühlsamen Bilder des Alltags lassen nie den Eindruck aufkommen, Brandt würde den Menschen durch seinen Kommentar etwas überstülpen. In einer Schulstunde wird auf der Weltkarte nach Madagaskar gefragt, worauf lachende Schulkinder aus Madagaskar – Ausschnitte aus seinem Film *Madagascar au bout du monde* (1960) – in die Kamera schauen.

Ein Lehrer aus dem Weiler Taillères soll *Les Nomades du soleil* im Gemeindesaal von La Brévine gesehen und der Sociéte pédagogique neuchâteloise vorgeschlagen haben, für ihr bevorstehendes Jubiläumsprojekt Brandt zu kontaktieren. Vorgesehen war ein

362 Rechnung vom 4.5.1949 und Bericht über das Jahr 1949 vom 30.12.1949, SGV-Archiv Ap 7.

363 Brief von Hermann Dietrich an Ernst Baumann, 7.6.1949, SGV-Archiv, Ap 7. Der Bau einer neuen Strasse setzte dieser abenteuerlichen Art der Holzbringung ein Ende. Das letzte Flössen in Schiers ist laut der Forstverwaltung für 1955 und 1958 belegt.

364 Max Frisch prägte diesen Begriff im Vorwort zu *Die grossen Städte und was sie retten kann* von Gody Suter 1966. Martin Schaub nahm ihn auf in seinem Aufsatz *Die eigenen Angelegenheiten. Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963–1983.* In: *Cinema*, 29. Jahrgang, Basel; Frankfurt a. Main 1983, S. 7–119.

365 Interview mit Brandt von André Bindit, in *La vie protestante,* 27.11.1964. Formal erinnern die Szenen in der Sägerei und im Wald stark an entsprechende spätere Filme von Claude Champion und Yves Yersin für die SGV.

20-minütiger Kurzfilm über die Jahrgangsklasse des Lehrers Charles Guyot, doch Brandt erweiterte den Film schliesslich zu einer ganzjährigen Beobachtung von 90 Minuten.[366]

Brandt hatte Erfolg mit seinem im Dezember 1960 erstmals aufgeführten Film, reiste mit ihm in der Westschweiz von Stadt zu Stadt und von Dorf zu Dorf. *Quand nous étions petits enfants* erreichte so allein im Kanton Neuenburg 46'000 Eintritte, also ein Drittel der Kantonsbevölkerung.[367] Auch in regulären Kinos wurde er erfolgreich gezeigt. Brandt äusserte sich 1975 zu seiner Arbeitsweise. Sie sei „ohne Zweifel sehr banal. Ich beginne immer mit einer langen Phase der Beobachtung und der Untersuchung meines Themas. Ich mache Studien, lese viel und lebe während längerer Zeit an den Drehorten. Wenn ich kann, lebe ich während Wochen mit meinem Thema und den Leuten, die ich filmen will."[368] Er beschreibt damit sowohl die ethnografische Arbeitsweise wie die eines gewissenhaften Dokumentarfilmschaffenden.

Das Interesse der Schweizer Filmschaffenden, genau hinzuschauen und sorgfältig und mit Hingabe zu arbeiten, schien sich mindestens so sehr auf das Naheliegende wie auf das Exotische zu konzentrieren. Im Laufe der sechziger und siebziger Jahre verstärkte sich die Tendenz, das eigene Land mit kritischen Blicken zu erkunden. Diese Entwicklung beeinflusste auch die Aktivitäten der Abteilung Film der SGV. Die gegenseitigen Wechselwirkungen werden wir für den Zeitraum von 1960 bis 1990 im Kapitel „Die Filme der SGV als Teil des Schweizer Films" aufzeigen.

2.3 Le cinéma documentaire et ethnographique international : relations et influences sur le cinéma suisse

Les années 1960 à 1990 représentent une période riche en bouleversements technologiques ainsi qu'en innovations méthodologiques et esthétiques pour le cinéma documentaire et ethnographique. Ce chapitre ne veut pas dresser l'histoire exhaustive de ces genres cinématographiques pour l'époque considérée, mais plutôt explorer les relations les plus directes de ces mutations et courants internationaux avec la pratique des cinéastes en Suisse et évaluer, plus spécifiquement, leurs répercussions sur la production filmique de la SSTP. Ce retour en esquisse sur l'histoire du cinéma documentaire vise à situer les approches des réalisateurs qui font l'objet de ce travail par rapport aux diverses conceptions du genre. De nombreux films évoqués ici n'ont pas forcément de relation directe avec les œuvres du corpus étudié. Les cinéastes ayant travaillé pour la SSTP s'y réfèrent rarement et certains n'en ont pas connaissance. Pourtant, dans plusieurs cas, un lien bien réel existe entre ces réalisations. Une conscience propre à l'époque touche aussi la production filmique de la Section film de la SSTP et participe aux changements constatés dans la forme des œuvres produites.

366 Matthey, Brandt 2003, S. 37.
367 Hervé Dumont und Maria Tortajada, Histoire du cinéma suisse 1966–2000, 2 Bände, Lausanne, Hauterive 2007, S. 3.
368 Therese Scherer, Dokumentarfilm in der Schweiz, Programm des Kellerkinos Bern 1977, S. 119 f.

Vraisemblablement Luc Yersin sur le tournage des *Boîtes à vacherin*. Le Piguet-Dessous (Vallée de Joux), 1970. Photographe : Erling Mandelmann

Des innovations technologiques importantes

> « L'avènement du cinéma direct est intimement lié au développement technique, le cinéma-vérité n'a pu exister qu'à partir du moment où une caméra portable est capable d'enregistrer simultanément et synchroniquement l'image et le son, permettant ainsi de donner la parole aux gens que l'on filme. Ce n'est qu'à ce moment que l'on peut prétendre témoigner du réel. Ce sont avant tout les progrès techniques qui sont à l'origine et au service de cette enquête de la vérité et de ses exigences. » (Michel Brault)[369]

Durant la Seconde Guerre mondiale, les techniques d'enregistrement de l'image s'allègent progressivement. Cette tendance va s'accentuer avec la mise en place de la télévision et avec les nouvelles expérimentations d'une poignée de cinéastes. Dans les années 1950, les caméras 16 mm se sont imposées et ont déjà relativement allégé le matériel image, mais le matériel nécessaire à l'enregistrement du son reste encore très lourd et encombrant. Des cinéastes et des techniciens cherchent des solutions et bricolent pour pouvoir enregistrer en direct les personnes dans leur vie quotidienne. L'étude des évolutions des techniques et des outils d'enregistrements du son et de l'image permet de dresser plusieurs ponts entre la production cinématographique mondiale et la Suisse. L'image de techniciens souvent accolée au cinéma suisse n'est pas fausse : les influences les plus directes entre la Suisse et le cinéma international s'observent surtout dans le

369 Michel Brault, L'aventure du cinéma direct. In : Hors-Champs 10, 2007, pp. 15–20, ici p. 15.

domaine technique. Des entreprises suisses comme Paillard[370], Alpa[371] ou Perfectone[372] jouent ainsi un rôle important dans le développement des techniques d'enregistrement de l'image et du son.

Des cinéastes-ethnographes se sont intéressés très tôt, dans les années 1950, aux possibilités offertes par les nouveaux instruments cinématographiques et Jean Rouch (1917–2004) en premier. En collaborant très vite avec les techniciens et cinéastes du *Cinéma direct*, celui-ci se positionne au centre des innovations technologiques. Ingénieur des ponts et chaussées avant de devenir ethno-cinéaste, Jean Rouch est parmi les premiers à introduire, à la fin des années 1940, la caméra 16 mm dans la discipline de l'ethnologie française.[373] Il utilise le Nagra I sur le tournage des *Maîtres fous* en 1953, mais le magnétophone, d'une dizaine de kilos, n'est pas encore synchrone avec l'enregistrement de l'image. Le Français visite souvent Stefan Kudelski à Lausanne et collabore directement avec l'ingénieur afin d'améliorer le matériel.[374] Stefan Kudelski (1929–2013) construit à Lausanne le premier enregistreur sonore portatif en 1951. Réfugié polonais en Suisse, ce passionné d'électronique se forme de manière autodidacte, puis commence des études à l'école Polytechnique de Lausanne (EPFL), dans la section Physique. Après avoir travaillé dans le domaine des machines-outils, il se tourne vers la fabrication des magnétophones. Déjà en 1951, Radio-Genève lui achète deux appareils, les Nagra I, et la réputation des Nagra s'accroît vite dans le secteur radiophonique.[375] La technologie d'abord pensée pour la radio va progressivement s'adapter à une utilisation cinématographique.

Henry Brandt est le premier cinéaste suisse à utiliser un appareil Nagra autonome (acquis par le Musée d'ethnographie de Neuchâtel) pour le tournage des *Nomades du soleil* (1953/1954), film sponsorisé par les entreprises Kudelski et Paillard (deux caméras 16 mm Paillard-Bolex H16 sont utilisées sur le tournage). Stefan Kudelski a par ailleurs installé un « double système de guide automatique, sonore et lumineux » dans deux salles de l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel, dirigé alors par Jean Gabus.[376] En 1958, l'ingénieur polonais met au point le Nagra III, un enregistreur autonome de cinq kilos, qui rend possible des prises de son de qualité en extérieur. L'invention joue un rôle crucial dans la naissance du cinéma direct et permet à l'entreprise Kudelski d'acquérir sa renommée mondiale. La même année au Québec, au sein de l'Office national du film du Canada (ONF), Michel Brault (1928–2913) – chef opérateur, cadreur, réalisateur et

370 Paillard développe les célèbres caméras Paillard-Bolex 16 mm et Super 16 mm de la série H16 REX à visée reflex : lancées en 1956, elles sont très utilisées à la télévision et pour le documentaire Voir : Roland Cosandey ; Perret, Thomas, Paillard Bolex Boolsky. Yverdon-les-Bains 2013.

371 Alpa est une entreprise pionnière de l'appareil photographique.

372 Perfectone est une entreprise de production d'appareils éléctroacoustiques de précision, de magnétophones et d'appareils audiovisuels professionnels pour les salles de cinéma.

373 Comme Jean Rouch en France, aux Etats-Unis, l'ethnologue-cinéaste John Marshall (à qui on doit notamment *The Hunters*, 1958) entreprend très tôt quelques enregistrements en son synchrone dans les années 1950 (chez les Kung et les Gwi du Kalahari de Namibie).

374 Majan Garlinski, Jean Rouch, l'amalgame des techniques du cinéma direct et du travail ethnographique. In : Hors-Champs 10, 2007, pp. 10–14, ici p. 11.

375 Nagra signifie « elle enregistre » en polonais.

376 Faye Corthésy, Les Nomades du soleil d'Henry Brandt : un projet ethnographique à la croisée des médias. In : Décadrages 25, 2013, pp. 82–92, ici p. 83, note 8. Entretien avec François Borel, Neuchâtel, avril 2010. Voir aussi : Henry Brandt : Rapport Henry Brandt. In : Bibliothèques et musées de la ville de Neuchâtel 1953, pp. 105–108.

producteur –, avec Gilles Roux et l'ingénieur du son Marcel Carrière, réussit pour la première fois à enregistrer du son en direct dans une séquence des *Raquetteurs*. En mai 1960, commence le tournage de *Chronique d'un été* (Jean Rouch et Edgar Morin, 1961), premier (et seul) film à revendiquer clairement son appartenance au *Cinéma-vérité*.[377] Les difficultés rencontrées lors du tournage du documentaire sont « caractéristiques des tâtonnements technologiques du début du cinéma direct »[378]: durant les trois premiers mois, le matériel utilisé (caméra Arriflex de 50 kg sur trépied et magnétophone Perfectone) est loin d'être léger, synchrone et silencieux. Les caméramans se succèdent et Jean Rouch, insatisfait des images obtenues et enthousiasmé par les plans à l'épaule des *Raquetteurs*, décide d'inviter Michel Brault comme nouveau chef opérateur.[379] Ainsi, le Québécois importe en France le principe du tournage « caméra à l'épaule », déjà largement utilisé par des documentaristes américains tels que Richard Leacock, Don Alan Pennebaker et Albert et David Maysles. Jean Rouch constate qu'à cette époque, l'ONF est « un des rares endroits de recherches techniques et de recherches dans tous les domaines » et Michel Brault apporte en France les premiers micros-cravates et les premières lentilles de caméra.[380] Le cinéaste décide, entretemps, d'utiliser une nouvelle caméra bricolée, le prototype de la caméra KMT fabriquée par André Coutant chez Éclair, conçue pour les avions de chasse, et à laquelle l'équipe ajoute un blimp[381] artisanal pour masquer le son du moteur. Cette caméra de 3,5 kg n'est toujours pas synchrone avec le magnétophone et le son doit être entièrement resynchronisé mot à mot avec l'image au montage.[382] Michel Brault et Jean Rouch se rendent en Suisse pour discuter avec Stefan Kudelski des améliorations à amener au Nagra III et l'ingénieur leur prête un appareil pour le tournage de *Chronique d'un été*.[383]

---

377 Michel Brault déclare : « Après le visionnement des rushes [de *Chronique d'un été*], le publiciste qui a probablement entendu Jean [Rouch] parler du Kino Pravda de Vertov, suggère de coller une banderole sur l'affiche du film qui dit : ‹ Première expérience de cinéma-vérité ›. Je crois bien que c'est à ce moment que s'est appliquée l'expression bien connue de ‹ cinéma-vérité › pour désigner le genre de cinéma que nous voulions faire. » Brault 2007, p. 18. Jean Rouch déclare en voix *over* au début du film : « Ceci est une expérience de cinéma-vérité. » Le terme est aussi employé dans le matériel publicitaire du film. Séverine Graff, Techniques légères et cinéastes du direct : un cas de « Rouchéole » ? [Document du colloque Le projet Jean Rouch ? Vers une connaissance hors-texte, croiser les regards, partager les interrogations. Cinéma direct et construction du réel]. Paris 2009. URL : http://antoine.chech.free.fr/textes-colloque-JR/graff.pdf Consulté le 3 mars 2014. Voir aussi : Séverine Graff, Le cinéma-vérité. Films et controverses. Rennes 2014. Ce récent ouvrage de Séverine Graff se présente comme une tentative réussie de problématiser un grand nombre de matériaux et de discours sur le cinéma-vérité.

378 Graff 2009, *op. cit.*, sans pagination.

379 Jean Rouch et Michel Brault se sont rencontrés en 1959 lors du premier séminaire Flaherty à Santa Barbara en Californie l'année précédente.

380 Propos de Jean Rouch, issus du film documentaire de Peter Wintonick, *Cinéma vérité : le moment décisif = Cinema Vérité : Defining the Moment,* 1999, 103 min (DVD).

381 Le blimp est un dispositif permettant de supprimer le bruit du mécanisme, qu'il fallait ajouter pour avoir une prise de son correcte.

382 Catherine Goupil, L'évolution des outils du documentaire et son influence sur l'écriture cinématographique. In : Hors-Champs 10, 2007, pp. 4–9, ici p. 8.

383 Une année après la fin du tournage de *Chronique d'un été*, une scène conclusive est ajoutée et tournée avec un Nagra III « Néopilote ». Cette scène, présente dans la version actuelle du film [version éditée par Arte video/Argos Film en 2005], est donc l'unique séquence du film véritablement synchrone. Séverine Graff, L'influence des technologies dans l'émergence du cinéma-vérité. Stephan Kudelski et l'invention du magnétophone Nagra III. In : Alain Boillat ; Brunner, Philipp ; Flückiger, Barbara (éd.), Kino CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte = Cinéma CH. Réception, esthétique, histoire. Marburg 2008, pp. 233–245, ici pp. 238–239.

En parallèle, toujours en 1960, le producteur américain Robert Drew et les réalisateurs Richard Leacock et Don Alan Pennebacker mettent au point un équipement souple et léger permettant de synchroniser image et son, expérimenté pour la première fois dans *Primary* (1960). Albert Maysles y filme John Fizgerald Kennedy sur un long travelling réalisé caméra à l'épaule et avec un magnétophone portatif enregistrant le son de manière synchrone et sans fil. Ce plan deviendra l'un des plus célèbres du *Cinéma direct*. Don Alan Pennebaker et Richard Leacock s'intéressent également aux travaux de Stefan Kudelski et se rendent plusieurs fois à Lausanne pour échanger avec l'ingénieur suisse leurs dernières expérimentations et trouvailles sur la synchronisation. En 1961, l'invention du système « Néopilote » ou « neo-pilotton » par Stefan Kudelski permet enfin la synchronisation de l'image et du son par pilotage.[384] En 1965, Jean-Pierre Beauviala, inventeur et professeur en électronique à l'université de Grenoble, met au point le système Quartz pour la société Éclair, à qui on doit l'invention de l'éclair 16 Coutant[385] au début des années 1960. Avec la régulation au quartz, cette caméra devient la première caméra portative autosilencieuse, c'est-à-dire « autoblimpée », insonorisée par construction et ne nécessitant pas un blimp externe.[386] Originellement destinée aux reportages de l'ORTF[387], cette « caméra de terrain » est adoptée par les cinéastes et notamment le mouvement de la *Nouvelle Vague*. En 1968, la caméra Éclair Coutant NPR, synchro Pilotton, est prête. En 1971, la caméra Éclair ACL 16 mm à moteur régulé par quartz est lancée. À la même époque, en République fédérale d'Allemagne, des caméras Arriflex portables, autosilencieuses et régulées au quartz sont également commercialisées. De son côté, Jean-Pierre Beauviala fonde l'entreprise Aaton en 1970 et met au point des caméras plus ergonomiques et légères que la Coutant, la caméra Aaton 16 et la caméra Super 16 XTR. Légères, silencieuses, épousant la forme de l'épaule et dotées d'un viseur pivotant, ces caméras sont les premières qui insèrent directement un *timecode* sur la pellicule au moment du tournage, permettant une synchronisation du son et de l'image grâce à un code horaire. Jean-Pierre Beauviala travaille en étroite collaboration avec de nombreux cinéastes comme Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Raymond Depardon ou Louis Malle.[388] Le chef opérateur suisse Renato Berta a connu l'inventeur qu'il estime être « un des seuls fabricants à être très en contact avec les gens qui emploient ses outils » (Renato Berta, 2009). De l'avis d'Yves Yersin, cinéaste fidèle collaborateur de la SSTP, Beauviala et Kudelski ont révolutionné le cinéma :

> « Ces gens ont provoqué de véritables révolutions esthétiques, en apportant des outils qui permettaient de faire des choses qu'on ne pouvait tout simplement pas faire avant. Je m'in-

384 La caméra est reliée par un fil à une tête d'enregistrement sur le magnétophone. L'appareil Nagra III NP, commercialisé en 1962, sera vendu à l'échelle mondiale. *Le Joli Mai* (1962) de Chris Marker est le premier film français à être tourné grâce à cette nouvelle technique. *Les inconnus de la terre* (1961), étude sur les conditions de vie de paysans isolés et miséreux en Lozère, du cinéaste franco-italien Mario Ruspoli, avec les opérateurs Michel Brault et Roger Morillère, est le premier documentaire français dans lequel la prise de son est totalement synchronisée aux images (prototype de caméra KMT Coutant-Mathot).

385 L'éclair 16 Coutant ou Éclair NPR est aussi connue sous les noms de Coutant-Mathot ou d'Éclair-Coutant.

386 La synchronisation peut se réaliser de plusieurs manières, par quartz ou par son pilote.

387 L'ORTF est une chaîne de télévision généraliste nationale française de l'Office de radiodiffusion télévision française diffusée du 25 juillet 1964 au 5 janvier 1975 (source : Wikipédia).

388 Plus tard, Jean-Pierre Beauviala invente le Cantar-X, enregistreur sonore numérique multipistes portable très réputé et très utilisé sur les tournages, « le Nagra d'aujourd'hui » selon Yves Yersin.

> téresse beaucoup aux outils parce qu'il faut pouvoir les comprendre pour pouvoir travailler. […] Si on veut transmettre des connaissances sur le cinéma et qu'on ne sait pas l'enjeu qu'il y a derrière les outils, on est incapable de parler de moyens d'expression. Or, ces techniciens nous ont donné des moyens d'expression qu'on n'avait pas avant. » (Yves Yersin, 2008[389])

Stefan Kudelski reconnaît volontiers l'incidence des pratiques des cinéastes sur ses appareils : « J'avais un certain nombre de clients d'avant-garde qui venaient me trouver, qui racontaient leurs besoins et avec qui on discutait et on mettait au point le Nagra, on imaginait des solutions. »[390]

Ces exemples montrent que ce sont les nombreuses expérimentations et perfectionnements apportés autant par les ingénieurs que par les opérateurs et les cinéastes qui ont permis d'obtenir progressivement un matériel performant. La dynamique d'échanges et d'influences réciproques entre les divers acteurs a été déterminante pour les avancées techniques ainsi que pour l'émergence du *Cinéma-vérité* (ou *Cinéma direct*).[391]

Le premier Marché International de Programmes et Équipements de Télévision (MIPE TV), qui se tient à Lyon du 2 au 4 mars 1963 illustre l'étroitesse des liens entre technologie et *Cinéma-vérité* ainsi que l'implication importante d'institutions comme l'ONF, l'UNESCO[392] ou la Radiodiffusion-télévision française (RTF) dans le développement de la pratique documentaire et le renouveau des moyens cinématographiques. Dans le cadre de cette manifestation, Pierre Schaeffer, directeur de recherche à la RTF, organise trois journées d'étude au cours desquelles une trentaine de participants sont réunis « pour rédiger le cahier des charges de la caméra de l'avenir »[393]. Le programme annonce :

> « Cinéma-Vérité, ce vocable neuf abandonne peu à peu le cercle des gens du métier et des cinéphiles. […] La technique de ces réalisateurs tient souvent du bricolage : caméra grossièrement ‹ blimpée ›, synchronisme aventureux, liaison précaire des prises de son et des prises de vue, autant d'équipements improvisés visiblement en retard sur le besoin. La prise de vue spontanée pose donc le problème d'une meilleure relation entre constructeurs et usagers, entre techniciens et réalisateurs. […] La télévision et le cinéma ne doivent pas seulement échanger leurs techniques et leurs produits actuels, mais concevoir l'avenir parallèle de leurs équipements et de leurs productions. […] Ainsi, le MIPE offrira-t-il un terrain de rencontre délibérément orienté vers l'échange des informations, des idées et des projets, entre trois catégories de professionnels, qui ne parlent souvent pas la même langue, tout en participant étroitement à la même activité : techniciens, artistes et responsables des services commerciaux. »[394]

---

389 Interview de Thomas Schärer pour le projet Cinémémoire.ch (ZHdK), 18 novembre 2008.

390 Graff 2009, sans pagination.

391 Voir au sous-chapitre suivant, *Une révolution aux multiples visages*, pour la définition des termes *Cinéma-vérité* et *Cinéma direct*.

392 L'UNESCO organise, entre 1963 et 1968, une série de rencontres autour des nouvelles techniques cinématographiques. L'institution publie également plusieurs rapports sur le cinéma direct dans les années 1960–1970, mais aussi consacrés au film ethnographique et sociologique : Luc de Heusch, Cinéma et sciences sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique. Paris 1962 ; Mario Ruspoli, Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger. Paris 1963 ; Louis Marcorelles, Une esthétique du réel, le cinéma direct. Paris 1964 ; Louis Marcorelles, Éléments pour un nouveau cinéma. Paris 1970.

393 Brault 2007, p. 19.

394 Copie du programme MIPE TV 1963. In : Hors-Champs 10, 2007, p. 21.

Trois commissions traitent des sujets suivants : les problèmes du « cinéma spontané » et des équipements légers ; les problèmes des méthodes modernes d'enregistrement des images ; les problèmes d'échanges et de diffusion des programmes.[395] Plusieurs films sont également projetés en avant-premières durant la manifestation dont *Le Joli Mai* de Chris Marker, *Jane* des Drew Associates et *Méthode I* de Mario Ruspoli, « film manifeste du cinéma-direct montrant les possibilités des caméras légères et visant à former les opérateurs de la Télévision française »[396]. L'événement d'une importance majeure pour le *Cinéma-vérité* et le *Cinéma direct* permet la rencontre de différents protagonistes. Le fabricant de caméras André Coutant (Éclair), le constructeur de magnétophones Stefan Kudelski, le fabricant d'objectifs Angénieux et des représentants de laboratoires de développement sont présents. Enrico Fulchignoni, responsable de l'audiovisuel à l'UNESCO et des critiques de cinéma célèbres tels que Louis Marcorelles et Georges Sadoul assistent à l'événement. Parmi les cinéastes, sont notamment présents : les Américains Richard Leacock, Robert Drew, David et Albert Maysles, les Français Jean Rouch, Edgar Morin, François Reichenbach, Georges Rouquier, Chris Marker, Mario Ruspoli, les Canadiens Michel Brault, Marcel Carrière, Pierre Lhomme et Raoul Coutard, le Hollandais Joris Ivens, les Anglais du Free Cinema Lindsay Anderson et Karel Reitz et enfin Roberto Rossellini et Cesare Zavattini, deux figures majeures du néoréalisme italien. Les représentants de magazines célèbres de grands reportages télévisuels se trouvent également à la rencontre, dont les réalisateurs et producteurs de 5 Colonnes à la Une (1959–1968) de la Radiodiffusion-télévision française (RTF) et divers collaborateurs de Continents sans Visa[397] (1959–1969), émission phare de la Télévision suisse romande (RTS, anciennement

395 Copie du programme MIPE TV 1963, *op. cit.*

396 Séverine Graff, Filmographie de Mario Ruspoli. In : Décadrages 18, 2011, p. 9. C'est le Service de la Recherche de la RTF, dirigé par Pierre Schaeffer, qui produit le film *Méthode I. Exercice de cinéma direct en 1962*. Voir aussi : Caroline Zéau, Mario Ruspoli et Méthode I. Le cinéma direct pour le bien commun. In : Décadrages 18, 2011, pp. 69–85.

397 « Lancé le 6 novembre 1959, le magazine d'information mensuel Continents sans Visa, à l'instar de ses modèles Panorama (BBC) ou 5 Colonnes à la Une (ORTF), devient l'émission phare de la TSR dans les années 1960. Ces grands reportages, tournés en Suisse et dans le monde, portent principalement sur des questions de politique et de société. Au début des années 1960, la technique de tournage du ‹ cinéma-vérité › (ou ‹ cinéma direct ›) s'impose comme un modèle adapté à la télévision, privilégiant une approche humaine pour capter la réalité. Cette façon de tourner est stimulée par le développement révolutionnaire et l'allègement des matériels de prises de vues ou du son, habilement maîtrisés par des cameramans doués qui feront la renommée de la TSR. François Bardet, Gilbert Bovay, Jean-Claude Diserens, Claude Goretta et Jean-Jacques Lagrange furent les cinq créateurs de ce magazine dirigé par Alexandre Burger. 514 reportages composent la collection complète de Continents sans visa diffusé jusqu'au 3 avril 1969 puis remplacé par le magazine hebdomadaire Temps présent. » Archives RTS. URL : http://www.rts.ch/archives/tv/information/continents-sans-visa/3440114-le-cadre-noir.html Consulté le 4 janvier 2014. Jean-Jacques Lagrange souligne l'importance en terme d'ouverture que lui a apportée son expérience au sein de cette émission : « À travers la TV, à travers Continents sans visa, nous découvrions le monde. Notre génération avait été complètement bouclée ; nous sommes restés le nez collé contre les montagnes jusqu'en 1946 ou 1947, alors que nous avions 18 à 20 ans. Travaillant à la TV, nous voyagions, nous découvrions le monde à notre tour, et de la façon la plus fantastique qui soit : en faisant des enquêtes journalistiques – et non du tourisme ! Nous allions donc au cœur des choses, nous découvrions la réalité du monde. Puis, au retour, nous découvrions la réalité de la Suisse, nous la voyions d'un autre œil. À un moment donné, nous nous sommes dits : nous allons regarder la Suisse comme tel ou tel pays ; on n'a pas le droit d'aller enquêter sur l'apartheid en Afrique du Sud et de ne pas examiner la situation faite aux saisonniers chez nous. » Jean-Jacques Lagrange, entretien avec Eric Jeanneret, 1988. In : Eric Jeanneret ; Portmann, Stephan, Nouveau cinéma suisse et communication entre les régions linguistiques. Bâle ; Berne 1991 (Programme national de recherche 21. Pluralisme culturel et identité nationale, Série Résumés des projets), pp. 18–19.

TSR). Parmi les cinéastes et caméramans suisses sont présents Claude Goretta, Alain Tanner, Walter Marti[398] et Jean-Jacques Lagrange. Ce dernier se rappelle :

> « Nous étions de jeunes cinéastes curieux des expériences d'un cinéma en prise directe sur la réalité à qui la télévision offrait des possibilités de faire des reportages. L'élément déclencheur sera le MIPE-TV de mars 1963, à Lyon, qui a organisé un congrès de ‹ Cinéma vérité › réunissant tous les acteurs de ce cinéma dans un grand ‹ brainstorming › où toutes les idées et toutes les difficultés ont été mises sur la table. […] Cette confrontation a été plus que stimulante et nous a montré la voie à suivre et les nouveaux outils pour y parvenir. Au retour de Lyon, nous avons commencé à appliquer à nos reportages et documentaires une réflexion globale pour approcher la réalité. […] Mais en plus, le grand intérêt de ce congrès, c'est qu'il y avait les fabricants des appareils. […] Le dialogue a été : ‹ Vous, cinéastes, de quoi avez-vous besoin ? Qu'est-ce que vous voulez, quel est votre souhait ? › ‹ Ah, c'est des micros-fusils, c'est des caméras légères qu'on n'entend pas, c'est des pellicules pour qu'on n'ait pas besoin de mettre de l'éclairage, etc. ›, et tout ce qui découlait comme réflexions cinématographiques autour de ce cinéma léger à l'épaule. Alors on a été très stimulés pour continuer dans cette voie […]. »[399]

Suite à la rencontre de Lyon, les jeunes réalisateurs suisses romands arrivent à faire acheter une caméra Coutant à la RTS après de nombreuses négociations avec le chef technique de la chaîne. Ils argumentent de la nécessité de l'outil pour « progresser dans [leur] recherche ».[400] Selon Walter Marti, l'idée de créer un groupement de cinéastes, qui aboutira à la formation du Groupe 5 en 1968 (Alain Tanner, Jean-Louis Roy, Claude Goretta, Michel Soutter et Jean-Jacques Lagrange), germe après la manifestation lyonnaise.[401] Eduard Winiger relève en effet que les cinéastes du Groupe 5 font du son direct et synchrone une philosophie, « die Wahrhaftigkeit, statt dem Artifiziellen » (Eduard Winiger, 2009).

L'avènement du *Cinéma direct* et du *Cinéma-vérité* est souvent associé à l'invention du 16 mm/son synchrone. L'émergence des films canadiens, américains ou français de cette période est souvent expliquée par ces améliorations techniques. Pourtant, bien que des cinéastes comme Jean Rouch, Michel Brault ou Richard Leacock aient joué un rôle clef dans l'histoire du film documentaire, certaines expériences antécédentes montrent la complexité de cette évolution technique et la nécessité de prendre en compte « les influences réciproques entre appareils, possibilités de tournage, institutions et discours des créateurs. »[402] Le rôle pionnier de Jean Rouch est donc à relativiser quelque peu. En 1954 déjà, une équipe de la télévision hambourgeoise du Nord-West-Deutscher-Rundfunk (NWDR) réalise un reportage au Congo belge avec des caméras 16 mm et un magnétophone portables permettant l'enregistrement synchrone du son. Suite au succès du film,

398 Pro Helvetia (éd.), Walter Marti et Reni Mertens, Dossier Pro Helvetia. Gümligen 1983, p. 50.

399 Propos de Jean-Jacques Lagrange. URL : http://www.rts.ch/archives/tv/information/continents-sans-visa/3440498-j-j-lagrange.html Consulté le 4 mars 2014.

400 Marthe Porret ; Gogniat, Laurence, Entretien avec Jean-Jacques Lagrange, Collonge-Bellerive, 14 novembre 2010. Cinémémoire.ch. Une histoire orale du cinéma suisse. La production en Suisse romande à l'époque du « nouveau cinéma » (années 1960–1970), télévision et réseaux. URL : http://wp.unil.ch/cinememoire/files/2012/08/Transcription_Lagrange.pdf Consulté le 16 août 2018.

401 Pro Helvetia 1983.

402 Graff 2008, p. 234.

le matériel s'impose à la télévision allemande.[403] L'invention ne révolutionne néanmoins pas la pratique documentaire à la télévision allemande — la découverte est aujourd'hui tombée dans l'oubli — alors qu'elle transformera profondément par la suite le cinéma documentaire. Matthias Steinle donne l'explication suivante à cette situation :

> « Le synchronisme du son et de l'image était à la base même de la télévision, sous la forme du ‹ direct ›, lui-même issu de la radio. Les spectateurs étaient donc habitués au son synchrone. De fait, on comprend qu'une découverte effectuée dans les coulisses n'ait pas fait de vagues. Dans le dispositif cinématographique, en revanche, les possibilités techniques offertes ouvraient de nouvelles perceptions pour le spectateur du film documentaire. […] La différence principale entre les cinéastes américains travaillant aussi pour la télévision (comme le groupe constitué autour de Robert Drew) et les journalistes de la télévision allemande vient du fait que les premiers poursuivaient un projet social et esthétique qu'ils réalisaient avec vigueur. Tandis que les journalistes du NWDR ne voulaient qu'ajouter du son synchrone à certains sujets, les cinéastes voulaient changer de ton. Le principe de non-intervention et d'absence de mise en scène créait un effet d'authenticité jusqu'alors inconnu. »[404]

La Télévision suisse allemande (SF) met très tôt, au début des années 1960, à la disposition de ses équipes tournant à l'extérieur un matériel de dernier cri, caméras légères silencieuses et appareils Nagra rendant possible un enregistrement synchrone. Pourtant, la pratique télévisuelle d'alors et surtout l'importance accordée au commentaire en voix off (« *the Voice- of-God commentary* ») ne permettent pas tout de suite d'exploiter toutes les possibilités offertes par les nouveaux instruments. Il faudra encore du temps pour réellement donner la parole aux personnes filmées. Il en va ainsi pour les films sonores coproduits entre la SSTP et la SF à la fin des années 1960 (→ chapitre Die SGV und das Fernsehen).

En considérant brièvement le matériel utilisé pour les films produits par la SSTP, nous constatons que jusqu'à la fin des années 1960, les caméras 16 mm suivantes sont fréquemment utilisées : Bolex 16 mm (transmission à ressort) et caméra Beaulieu (automatique) pour Heinrich H. Heer sur *Beim Holzschuhmacher* (1962), Paillard Bolex automatique sur *Von Hufeisen und Hufbeschlag* (Walter Wachter, assistant caméra Yves Yersin, 1966) et Arriflex 16 mm (*Ein Messer wird geschmiedet*, Valery Blickenstorfer 1965 ; *Les cloches de vaches*, Yves Yersin, 1966). Dès la fin des années 1960, la caméra la plus employée est une Éclair Coutant 16 mm, très répandue à l'époque. L'instrument est utilisé sur la majorité des films d'Yves Yersin dès *La Tannerie de La Sarraz* (1967), sur les films du Groupe de Tannen, de Claude Champion ou encore sur *Guber – Arbeit im Stein* (1979) de Hans-Ulrich Schlumpf (dans ce cas, la caméra est synchronisée avec un Nagra). Nous avons vu que l'appareil est blimpé, quartzé, autosilencieux et permet un

403 Le reportage, en deux parties, est diffusé les 31 mars et 7 avril 1954 sous le titre *Musuri. Eine Fernsehexpedition nach Belgisch Kongo (Musuri. Une expédition télévisuelle au Congo belge)*. Matthias Steinle, La découverte « non-révolutionnaire » du 16 mm/son synchrone par la télévision allemande. In : 1895 [Association française de recherche sur l'histoire du cinéma] 32, 2000. URL : http://1895.revues.org/113 Consulté le 6 novembre 2013.

404 « En raison du discrédit du film documentaire – dû à l'instrumentalisation nazie du *Kulturfilm* et des actualités à des fins de propagande, la recherche sur le film documentaire ne commença que très tardivement en Allemagne de l'Ouest», au milieu des années 1980, date à laquelle on découvre le travail des pionniers du NWDR. Steinle 2000, § 18–19.

enregistrement synchrone du son. Tous s'accordent sur la qualité de la caméra, très pratique bien qu'encore relativement lourde (une dizaine de kilos). Néanmoins, les possibilités offertes par l'instrument ne sont souvent pas utilisées puisque de nombreux films produits par la SSTP restent muets et il faut attendre 1971 avec *Le Moulin Develey sis à la Quielle* pour voir la première œuvre véritablement sonore de la collection, avec son direct et synchrone (enregistreur Nagra), qui met en avant la parole de l'artisan filmé. Certains films des années 1970 de la collection sont encore tournés avec des caméras plus anciennes comme la Paillard Bolex pour *Pêche professionnelle* (1973, muet) et *Pêche au grand filet* (1973, postsonorisé) d'Alain Jeanneret. L'apparition si tardive du son au sein de la production filmique de la SSTP est principalement due aux coûts des nouvelles techniques d'enregistrement. Il faut en effet attendre les années 1973/1974 pour que le son devienne plus accessible et moins cher. Dès lors, il devient la norme au cinéma. Tous les films tournés par Yves Yersin pour la SSTP jusqu'en 1973 sont ainsi muets bien que le cinéaste marque très tôt son envie de réaliser des documentaires sonores.[405]

Dans les années 1980, plusieurs films utilisent une caméra Aaton, blimpée, silencieuse, quartzée et beaucoup plus légère que la caméra Coutant, dont *Der schöne Augenblick* (1985) de Pio Corradi et Friedrich Kappeler et *Umbruch* (1987) de Hans-Ulrich Schlumpf. Notons encore la présence de films tournés en couleur dans les coproductions avec la SF de la fin des années 1960 et du début des années 1970, technologie alors chère puisqu'elle en était à ses débuts (*Der Kupferschmied*, 1968, *Spiegel und Spiegelmacher*, 1972, *Der Ziseleur*, 1975).

Parallèlement à ces mutations dans le domaine du cinéma et des caméras 16 mm, une nouvelle technique issue des plateaux de télévision voit le jour dans les années 1960 avec l'invention de la vidéo légère. Le son et l'image sont dès lors automatiquement enregistrés de manière synchrone lors du tournage. Des mouvements de contestations ainsi que divers artistes s'emparent du nouveau médium. L'appareil devient un outil de défense et d'expression des minorités. Jean-Luc Godard et la vidéaste féministe suisse Carole Roussopoulos sont parmi les premiers à utiliser ce nouveau matériel en France et en Suisse. La vidéo légère, par sa technologie non mécanique, instaure une autre forme de relation à la durée. Le support d'enregistrement étant moins cher que la pellicule et l'autonomie de l'appareil plus grande, les enregistrements s'allongent. Cette situation permet d'enregistrer longuement la parole, une parole qui domine toujours davantage l'image.[406] L'anthropologue et cinéaste française Claudine de France met en évidence le fait que l'introduction du cinéma dans la recherche, particulièrement avec les nouvelles techniques de la vidéo, peut « modifier profondément l'ensemble du rapport observation immédiate/observation différée/langage ». Les instruments vidéographiques permettent

405 En 1966, Yves Yersin projette déjà de réaliser pour la SSTP un film sur la pêche aux brochets au lac des Taillères (Jura neuchâtelois). Le cinéaste souhaite réaliser un film sonore en son synchrone. Le projet ne se concrétisera pas. Devis et description du film projeté, 30 mars 1966. Archives SSTP, Bâle, Ap 20 a, Korrespondenz Film allg. 1967–1976.

406 Nous pouvons en effet penser que les possibilités offertes par la technique de la vidéo participent à renforcer la tendance culturelle au respect de la parole. Couper la parole au montage est toujours plus difficile que couper l'image ou un geste. Et puisque la vidéo permet d'enregistrer très longuement la parole, celle-ci tend à être toujours plus présente dans les films.

d'effectuer des plans continus, de longs enregistrements et rendent possibles un tournage répété et un examen approfondi des images (« une observation outillée et différée »).[407]

La vidéo légère connaît des avancées techniques importantes depuis la fin des années 1970, liées au développement du documentaire à la télévision (caméras tri-tubes, puis caméras Bétacam). Le support matériel de l'image s'allège et de l'analogique, on va passer plus tard au numérique (vidéo DV), quasi « immatériel ».[408] Jean-Jacques Lagrange se rappelle que comme les nouvelles caméras Coutant, l'acquisition de l'appareil au sein de la RTS n'a pas été chose facile, les caméramans s'opposant à son utilisation :

> « C'était un peu la guerre des modernes et des classiques. Je me souviendrai toujours de la première présentation que j'ai faite : j'étais allé aux États-Unis, puis en Angleterre voir les premières expériences de vidéo légère qu'on faisait dans ces pays, et quand j'ai présenté ça ici, c'était une levée de boucliers, ‹ qu'on allait américaniser la TV et que, sur le plan de la qualité, c'était une catastrophe ! › C'est vrai que ce n'était pas très bon, mais c'était un cheminement inévitable. »[409]

Au sein de la production de la SSTP, le premier film tourné en vidéo se fait relativement tardivement, en 1989, avec *D'Hüetli* de René Baumann (U-Matic HB), film réalisé dans l'urgence et avec peu de moyens. Le producteur Hans-Ulrich Schlumpf se rappelle :

> « Video war damals relativ neu. Aber man wusste, dass es sehr beweglich war. Man konnte sehr schnell damit drehen und so weiter. Das haben wir eben versucht. Aber da ich selbst überhaupt keine Erfahrung mit Video hatte, habe ich sofort gesagt: ‹ Das muss jemand machen, der sich auskennt. › […] Das grosse Problem am Video war, dass er entweder wahnsinnig umständlich und mit relativ grossen Maschinen gemacht wurde. U-matic und so. VHS war nicht brauchbar, weil du es nicht schneiden konntest. Schon die zweite Generation war unbrauchbar. Das war einfach unbefriedigend von A bis Z. Film war fast nicht mehr zu finanzieren. Und dann kam die Digitaltechnik. Mit der Digitaltechnik haben wir quasi Tabula rasa gemacht. Wir haben gesagt: ‹ 16- Millimeter ist vorbei. Das ist zu teuer. Wir machen digital. › Damals wussten wir noch gar nicht, dass man eines Tages alles auf dem eigenen Computer schneiden kann. Damals waren die Maschinen noch nicht so gut. » (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, chapitre 35, 03:28:49, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Dans les années 1990, Hans-Ulrich Schlumpf estime que la production de films en 16 mm n'est plus d'actualité et qu'elle engendre des coûts trop importants. Le travail avec la vidéo mini-DV remplace dès lors la pellicule par le biais de « documentations vidéo » « über den Wandel in der Arbeitswelt und über den Wandel des Brauchtums. »[410] Des petits films, souvent avec la technique du « tourné-monté », sont réalisés dans le cadre

407 Claudine de France, Cinéma et anthropologie. Paris 1982, p. 7.

408 La vidéo, à l'opposé de la pellicule (photographique), se définit par l'ensemble des techniques permettant l'enregistrement ainsi que la restitution d'images animées (accompagnées ou non de son) sur un support électronique et non de type photochimique. Dans la vidéo, les ondes lumineuses sont traduites en impulsions électriques et enregistrées sur une bande magnétique, un disque ou un disque dur. En DV, une puce électronique capture la lumière réfléchie. En numérique, l'information est codée sous forme d'une série de 1 et de 0. La définition de l'image numérique est de plus ou moins bonne qualité. Le format HD ou Haute Définition offre une image très précise. David Jay Bordwell et Kristin Thompson, L'art du film. Une introduction. Bruxelles 2009 (Arts et cinéma), p. 61.

409 Porret ; Gogniat 2010, Entretien avec Jean-Jacques Lagrange.

410 Hans-Ulrich Schlumpf, Neues Programm für die Abteilung Film der SGV, Antrag an SAGW 1997. Archives SSTP, Bâle, Ap 24b.

de séminaires organisés avec les étudiants du Volkskundliches Seminar de l'université de Zurich et du Séminaire d'ethnologie européenne de l'université de Bâle (→ chapitre Ausblick : Die Abteilung Film der SGV nach 1990).

Une révolution à plusieurs visages

Nous avons vu que dès les années 1950 et 1960, des cinéastes contestataires, armés de nouveaux outils inventés par des ingénieurs, libèrent la technique de prise de vue de son matériel lourd et encombrant et transforment radicalement le cinéma documentaire. Cette révolution prend plusieurs visages et plusieurs noms, *Free cinema*, *Candid eye*, *Cinéma-vérité*, *Cinéma direct*, *Living camera* ou encore *Nouvelle Vague, Cinema Novo* au Brésil.[411] Les cinéastes français préfèrent très vite parler de *Cinéma direct*, alors que l'univers anglophone conserve le terme *Cinéma-vérité*.[412] Les définitions et significations de chaque étiquette sont variables et parfois contradictoires en fonction du contexte et de l'époque d'énonciation.[413] Elles sont souvent utilisées par les cinéastes de l'époque dans un objectif de fédérer des auteurs autour de nouvelles approches et pratiques du cinéma. Ces divers mouvements du cinéma documentaire ont des implications méthodologiques, esthétiques et éthiques importantes sur la pratique cinématographique. En faire l'esquisse ici nous servira pour le développement de plusieurs questions centrales de notre réflexion concernant entre autres la relation filmeurs-filmés, le lien entre le son et l'image, la mise en scène et la narration, la transparence et la réflexivité ainsi que les changements paradigmatiques dans la production filmique de la SSTP.

Sont généralement associés au *Cinéma direct* – au début des années 1960, on utilise beaucoup et davantage l'étiquette *Cinéma-vérité* – les réalisateurs américains Richard Leacock, Dan Pennebaker, Robert Drew, Albert et David Maysles.[414] La Drew Associates (Drew, Leacock, Pennebacker et les frères Maysles) réalise une série de documentaires pour la télévision entre 1962 et 1964 à laquelle est rattachée l'expression *Living camera* (caméra vivante). Celle-ci sert également à définir le style et l'approche du documentaire développés par ces auteurs : objectivité revendiquée, absence de direction d'acteurs et de mise en scène, invisibilité recherchée de la caméra. La démarche implique « une intégration parfaite de la caméra comme prolongement des possibilités humaines, une

411 L'expression *Cinéma direct* est proposée en 1963 par Mario Ruspoli dans son rapport pour l'UNESCO intotulé *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger*. Elle s'impose autant dans la presse que dans le discours des cinéastes dès 1965. Graff 2008, p. 242.

412 Brault 2007, p. 18. Dans un rapport rédigé pour l'UNESCO, Mario Ruspoli oppose le *Cinéma direct* au *Cinéma-vérité* de Jean Rouch et Edgar Morin. Il attribue à l'équipe de Robert Drew et Richard Leacock l'origine du synchronisme image–son, en 1954 (avec caméra Auricon et Nagra). Mario Ruspoli propose ainsi en 1963 de remplacer l'appellation ‹ cinéma-vérité › par ‹ cinéma direct ›. Mario Ruspoli 1963. Voir aussi : François Bovier, Regards sur l'« impouvoir » : le « cinéma direct » de Ruspoli, de la terre à l'asile. In : Décadrages 18, 2011, pp. 14–31.

413 Séverine Graff, « Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique ?. In : Décadrages 18, 2011, pp. 32–46.

414 Techniquement, le *Cinéma direct* est défini par « une caméra portée à grand magasin autosilencieuse synchronisée à un magnétophone (1959–1960) ». François Niney, La mise en scène documentaire (Penser le cinéma documentaire, leçon 4, 1/2), Université Aix Marseille 2010. URL : https://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/la_mise_en_scene_documentaire_penser_le_cinema_documentaire_lecon_4_1_2.6396 Consulté le 11 octobre 2018.

participation physique de l'opérateur, débarrassé de son statut et de ses facilités d'observateur, et dont l'expérience se limite à celle de n'importe quel témoin ».[415] Richard Leacock parle encore de *Uncontrolled Cinema*, d'ouverture à la contradiction et de non-contrôle sur l'événement.[416] À ce mouvement, on peut également associer Frederick Wiseman (*Titicut Follies*, 1967) et sa caméra observante et non-interventionniste, mais aussi, dans une certaine mesure, les cinéastes canadiens du *Candid Eye*, expression tirée du titre d'une série composée de treize documentaires diffusée à la télévision entre 1958 et 1959 et qui fait la gloire de l'ONF tant pour son contenu (des films à caractère social) que pour sa forme (tournages avec une caméra mobile et une tentative d'utilisation du son synchrone). Suit une série de films pour la télévision au début des années 1960 (de Claude Jutra, Claude Fournier, Marcel Carrière, Michel Brault, Gilles Groulx, Hubert Aquin, Arthur Lamothe) qui montrent divers aspects de la vie des habitants du Québec, sujets jamais vus à l'écran auparavant.

Le *Cinéma-vérité* (ou *Cinéma direct*), en tant que « méthode de tournage », « a profondément influencé les réalisateurs et les caméramans de la RTS ». Jean-Jacques Lagrange prend l'exemple d'un reportage qu'il a réalisé en 1963 à Tokyo, une démonstration de kyudo par le maître archer de l'empereur, qu'il a filmée en un « grand mouvement de caméra issu du ‹ cinéma-vérité › ».[417]

> « Le ‹ cinéma direct › n'est pas seulement le résultat d'équipements techniques plus souples et légers. Il est le fruit d'une réflexion sur le fond, sur la manière d'aborder les sujets, de les filmer puis de monter la pellicule et le son. Pour le réalisateur, c'est d'abord une attitude d'observation et de recherche. Il trouve la substance de son film dans les éléments mêmes de la vie et de la société tels qu'ils se présentent à ses yeux. L'idée de faire un film surgit des situations humaines ou sociales environnantes. La fonction de réalisateur est plus stimulante. La ‹ mise en scène › traditionnelle est abolie et remplacée par une ‹ mise en situation › des personnages. Attentif au jaillissement perpétuel de la vie, il doit réagir constamment et être en phase avec son caméraman qui est l'œil de leur duo dans un dialogue permanent qui doit favoriser les vertus de l'improvisation. » (Jean-Jacques Lagrange)[418]

Suite à la rencontre lyonnaise de 1963, Louis Marcorelles crée la notion d'*esthétique du réel*.[419] Cela montre l'importance de la manifestation : « les cinéastes venus à Lyon sont persuadés que, pour rendre compte du réel grâce aux nouvelles techniques, il faut à la fois une langue, une forme (esthétique) et des règles de déontologie (éthique). »[420] Dès

415 Guy Gauthier, Le documentaire, un autre cinéma. Paris 2011, p. 236.

416 Christof Decker, Richard Leacock and the Origins of Direct Cinema. Re-assessing the Idea of an « Uncontrolled Cinema ». In : Beate Engelbrecht (éd.), Memories of the Origins of Ethnographic Film. Frankfurt a. Main 2007, pp. 31–48, ici p. 31.

417 Continents sans visa, 5 décembre 1963. URL : http://www.rts.ch/archives/tv/information/continents-sans-visa/3440498-j-j-lagrange.html Consulté le 4 mars 2014.

418 Propos de Jean-Jacques Lagrange. URL : http://www.rts.ch/archives/tv/information/continents-sans-visa/3440498-j-j-lagrange.html Consulté le 4 mars 2014.

419 Louis Marcorelles, Une esthétique du réel, le cinéma direct, Paris 1964.

420 Eric Jeanneret, Suisse (Nouveau cinéma). In : Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, courants, tendances et genres. Monaco 1994, pp. 749–757, ici p. 753. Maxime Scheinfeigel, dans le même ordre d'idée, lit le direct avant tout comme une méthode de tournage dans le sens qu'il implique une technique et une éthique spécifiques. Maxime Scheinfeigel, Moi, un Noir ou directement la fiction. In : Cinémas et réalités. Saint-Étienne 1984, pp. 97–108 (Rencontres cinématographiques internationales de Saint-Etienne, 1983).

lors que les contraintes techniques s'envolent, un nouveau et immense champ d'action s'ouvre aux cinéastes. Il devient en effet possible de suivre les gens, de filmer virtuellement partout et de nouvelles situations, de s'introduire dans la vie des gens, de les observer (discrètement) et de participer à leurs activités. Un « effet de réalité » se manifeste grâce à la mobilité de la caméra et au son synchrone. Le *Cinéma direct* démocratise le film documentaire non seulement parce que les technologies sont plus simples, mais aussi parce que les gens et événements peuvent parler par eux-mêmes et ceux que nous regardions peuvent prendre la parole et s'approprier nos instruments (fin du « *Voice-of-God commentary* »). Les films de Claude Champion (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*, 1971) ou d'Yves Yersin (*Die letzten Heimposamenter*, 1973) se situent bien dans cette démarche éthique (→ chapitres consacrés à ces films).

Dès 1963, dès les rencontres du MIPE-TV, des positions théoriques et méthodologiques divergentes s'affirment et l'étiquette de *Cinéma-vérité*, contestée par plusieurs, cesse de jouer son rôle fédérateur. Schématiquement, deux camps se forment. D'un côté se trouvent les partisans du *Cinéma direct* et d'un effacement du cinéaste (*fly on the wall approach*) (les Anglo-saxons, Mario Ruspoli, Gilles Marsolais).[421] Des théoriciens et anthropologues visuels parlent encore de « cinéma d'observation » ou d'*Observational Mode*.[422] Et de l'autre côté se situent les adeptes du *Cinéma-vérité* et d'un cinéma d'intervention (Jean Rouch, Joris Ivens, Georges Sadoul) pour qui « la recherche de ‹ vérité › doit être un principe, une exigence morale qui précède le tournage et non, comme pour les partisans du ‹ direct ›, une conséquence de la technique. »[423]

Le style de réalisation propre au *Cinéma-vérité* (ou *Cinéma direct*) dans son sens fédérateur d'avant ses scissions est adopté par des cinéastes de fiction, comme John Cassavetes ou Jean-Luc Godard et plus généralement par le mouvement de la *Nouvelle Vague*. Les réalisateurs sortent des studios, utilisent des caméras mobiles (caméra à l'épaule et travelling à pied), des plans-séquences, une lumière naturelle, un son enregistré au tournage, des acteurs non professionnels et favorisent l'improvisation (dans le jeu, dans la création et l'interprétation des dialogues). Ces procédés donnent aux œuvres un aspect totalement nouveau par rapport cinéma pratiqué jusque-là. Les conditions de tournage s'allègent autant du point de vue organisationnel et économique que technique (taille des équipes réduite, maniabilité et discrétion du matériel). Jean-Luc Brutsch, un des cinéastes mandatés par la SSTP, remarque :

> « Je ressens une espèce de tendance […] sur le fait de pouvoir tourner avec le son et de saisir la réalité de la vie. […] De pouvoir saisir simplement, de montrer simplement la vraie vie, c'est une chose qu'on a découverte à cette époque, dans les années 1965. Et ça a été

421 Mario Ruspoli assigne par exemple au cinéaste du direct la tâche de capter « l'authenticité des événements », de « montrer aux hommes d'autres hommes dans leur vie, leur travail, leurs conquêtes », en adoptant, « dans l'étude du comportement de l'homme, du groupe, de la société », une attitude d'effacement face aux événements. Ruspoli 1963, p. 17. Cité par : Bovier 2011, p. 17.

422 → chapitre Relation filmeurs-filmés. Voir aussi : Colin Young, Le cinéma d'observation. In : Claudine de France (éd.), Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles. Paris ; La Haye ; New York 1979, pp. 73–88 ; David MacDougall, Au-delà du cinéma d'observation. In : France 1979, *op. cit.*, pp. 89–104 ; Bill Nichols, Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington 1991 ; Bill Nichols, Introduction to Documentary. Bloomington 2001.

423 Graff 2011, pp. 32–36, p. 44.

> une révolution à mon avis. […] Des films comme *À bout de souffle*[424] de Godard […], c'est une manifestation de présenter la vraie vie. Et ça m'enthousiasmait. Par rapport à des films classiques, postsynchronisés, organisés, des choses comme ça. Tout d'un coup, d'avoir un homme et une femme qui marchent sur le trottoir et de les entendre discuter avec les bruits de la rue, c'est enthousiasmant, je trouve. » (Jean-Luc Brutsch, 2011, chapitre 33, 01:44:58, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575213)

Alain Tanner a clairement cultivé ce style, notamment en prônant une équipe réduite (*Charles mort ou vif,* 1969, *La Salamandre,* 1971). Il analyse d'ailleurs la frustration rencontrée sur le tournage de son film documentaire *Les Apprentis* (1964), « film un peu dans le style ‹ cinéma-vérité › »[425], mais réalisé avec un équipement cinématographique standard en 35 mm, de son point de vue trop lourd et inapproprié.[426] Jean-Luc Brutsch estime que les cinéastes de l'époque, documentaristes et réalisateurs plus tournés vers la fiction comme le Groupe 5, ont pour point commun la technique du « cinéma direct » : tous tournent avec la même caméra, avec son direct, sans postsynchronisation et recherchent surtout à filmer « sur le vif ». Il a d'ailleurs été assistant sur plusieurs films de Michel Soutter, d'Alain Tanner ou de Claude Goretta. Jean-Luc Brutsch ajoute, à propos de deux films réalisés pour la SSTP :

> « Des films comme Avanthay [*Henri Avanthay,* 1972] ou La mine [*Les Mineurs de la Presta*, 1974], si on n'avait pas pu faire du son direct, ça ne nous aurait pas du tout intéressés […] parce que ça aurait été une reconstitution. Alors que le son direct permettait, avec ces caméras silencieuses, des Nagra, enfin des techniques relativement simples, de saisir la vie. En fin de compte, c'était ça notre ambition. Et cette ambition, c'était un truc commun qu'avait [aussi Alain] Tanner dans *Charles mort ou vif* (1969), notamment. » (Jean-Luc Brutsch, 2011, chapitre 9, 00:36:49, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575213)

Des Suisses à l'étranger et des étrangers en Suisse

Les interactions de la Suisse avec les divers courants documentaires et avec les cinéastes qui y sont associés sont multiples. Avant de réaliser son premier film avec Yves Yersin, *Le panier à viande* (1965), Jacqueline Veuve (1930–2103) a l'occasion de vivre de très près les développements du cinéma ethnographique et documentaire international. Les liens directs de la cinéaste et ethnologue suisse originaire de Payerne avec la Section film de la SSTP nécessitent de nous attarder sur son parcours. La Vaudoise est d'abord bibliothé-

424 *À bout de souffle* (1960) est cependant tourné sans prise de son directe et sans preneur de son. Toute la bande sonore est créée ensuite. Les dialogues sont élaborés sur le tournage et Godard écrit, selon son inspiration du moment, les répliques qu'il souffle à l'oreille des acteurs. Il y a eu ensuite un travail considérable de postsynchronisation.

425 Alain Tanner. In : Les Cahiers du cinéma 213, juin 1969.

426 « Les Apprentis, en 1963 : une bonne idée au départ, mais qui s'est diluée dans les compromis de production. À l'origine, je voulais suivre un petit groupe d'apprentis genevois dans leur vie quotidienne et découvrir ainsi de jeunes Suisses urbains, mais à mesure que le projet prenait de l'ampleur, le thème s'est modifié pour devenir complètement hybride. Un échec par manque de maturité politique aussi face au problème posé par ces apprentis, et un échec technique puisque le film a été tourné en 35 mm alors que de toute évidence c'est du 16 mm qui convenait à ce genre d'expérience. » Laurent Bonnard, Entretien avec Alain Tanner, Positif 135, février 1972, pp. 29–38.

caire et documentaliste.[427] Les relations étroites qu'entretient Freddy Buache, le directeur de la Cinémathèque suisse, avec Jean Rouch permettent à Jacqueline Veuve d'aller en 1955 et durant trois ans travailler en tant que stagiaire au Musée de l'Homme à Paris, au département des films ethnographiques et sociologiques.[428] Elle assiste Jean Rouch dans l'élaboration de deux catalogues pour l'UNESCO, qui, depuis 1955, recense la production de films ethnographiques et sociologiques.[429] L'assistante accompagne souvent l'ethno-cinéaste à la Cinémathèque française ou lorsque celui-ci est invité à l'étranger. Les deux se rendent ainsi au Festival international du film de Locarno et Jean Rouch arrive à « trouver une combine pour qu'il y ait une sélection de films ethnographiques ».[430] Cela permet au film *Les Nomades du soleil* (1953/1954) d'Henry Brandt d'obtenir un prix en 1955 dans la section « Revue du film ethnographique » organisée par l'UNESCO et le Comité du film ethnographique[431] [rebaptisé Comité international du film ethnographique et sociologique (CIFES) en 1959].[432] Jean Rouch visite régulièrement le festival

427 « C'était impensable qu'une femme veuille faire du cinéma à l'époque. Donc j'ai fait plutôt une formation, une profession où il y avait essentiellement des femmes et la chance a voulu que j'aille faire un stage au Musée de l'Homme. » Laurence Gogniat ; Porret, Marthe, Entretien avec Jacqueline Veuve, Lausanne, 4 mai 2011. Cinémémoire.ch. Une histoire orale du cinéma suisse. La production en Suisse romande à l'époque du « nouveau cinéma » (années 1960–70), télévision et réseaux. URL : http://wp.unil.ch/cinememoire/files/2012/08/Transcription_Veuve.pdf Consulté le 5 mars 2014. Le sujet du travail de diplôme de bibliothécaire de Jacqueline Veuve, obtenu en 1953 à Genève, s'intitule : « Analyse de 30 films ethnographiques et proposition d'un sujet de cataloguement ».

428 Téléphone de Pierrine Saini avec Freddy Buache, 21 mai 2014.

429 UNESCO, Catalogue de films ethnographiques français. Paris 1955, p. 70. Un second catalogue, réalisé comme ce premier par le Comité du film ethnographique et sociologique, voit le jour en 1967. Il est consacré aux films ethnographiques réalisés en Afrique subsaharienne. L'instigateur de ces catalogues est toujours Enrico Fulchigoni, du Département d'information de l'UNESCO. Ami personnel de Jean Rouch, le psychologue a toujours défendu ardemment le film ethnographique. En 1970, l'UNESCO publie encore un catalogue sur les films ethnographiques du Pacifique.

430 Gogniat ; Porret 2011, Entretien avec Jacqueline Veuve. Grégoire Mayor, conservateur au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, nous confirme que Jean Rouch organise un prix pour des films ethnographiques à Locarno dans les années 1950. Entretien avec Grégoire Mayor, Neuchâtel, 16 avril 2013.

431 En France, le Musée de l'Homme, avec ses chercheurs associés (Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan, Jean Rouch), apparaît comme un lieu central de dialogue entre cinéma et ethnographie. Au sein du Musée de l'Homme, des cours de cinéma sont menés dès 1948 par André Leroi-Gourhan. En décembre 1947, André Leroi-Gourhan organise, dans la salle de cinéma du Musée de l'Homme, le premier Congrès du film ethnographique dans le cadre duquel sont présentés des films de l'ethnologue suisse Jean Gabus. Au sein du Musée, le Comité du film ethnographique (CFE) est créé en 1953 sous l'impulsion de Jean Rouch, Enrico Fulchignoni (UNESCO), Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan, Henry Langlois et Claude Lévi-Strauss. La structure participe de manière significative à l'institutionnalisation du cinéma ethnographique. Selon Alice Gallois, l'organisme a grandement « contribué à définir les contours méthodologiques du cinéma ethnographique et à en assurer la reconnaissance par les réseaux institutionnels ». Il a surtout réussi à « asseoir une démarche novatrice consistant à réunir, en un même individu, les compétences de l'ethnographe et celles du cinéaste », démarche dont Jean Rouch a été le « grand artisan ». Jean Rouch devient le secrétaire du CFE et André Leroi-Gourhan son président. L'association se donne pour tâche principale de « cataloguer et répertorier les films ethnographiques existants, de présenter des films, de promouvoir la réalisation de films présentant un intérêt ethnographique et de favoriser l'échange de ces films afin de les faire connaître par un large public. » Dès le milieu des années 1950 et grâce au CFE, les chercheurs sont initiés aux techniques cinématographiques. Plus tard, la formation des ethnologues au cinéma se déroulera à l'école des Hautes Études (EPHE) et à l'Université de Nanterre. Alice Gallois, Le cinéma ethnographique en France. Le Comité du Film Ethnographique, instrument de son institutionnalisation ? (1950–1970). In : 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma 58, 2009, pp. 80–109, ici pp. 83, 90, 91, 105, 107.

432 Faye Corthésy 2013, p. 86. Luc de Heusch a une version légèrement différente de cet événement. Selon lui, en 1955, le IXe festival international du film de Locarno invite le Comité du film ethnographique : une rétrospective de grands classiques présente *Nanook l'esquimau*, *Man of Aran* de Robert Flaherty,

suisse dans les années 1950 et 1960 et organise diverses rencontres avec des ethnologues et des personnalités comme Stefan Kudelski, Edgar Morin ou Luc de Heusch. Au sujet de Jacqueline Veuve, il raconte :

> « [Jacqueline Veuve] était une nouvelle arrivée, mais avec un courage fantastique. Elle avait une naïveté qu'on avait perdue, comme on avait perdu la guerre. Cette naïveté rôdait dans les lieux par hasard. Elle représentait quelque chose qui n'existe pas en France : elle avait de la franchise. […] On avait le même esprit de voleurs de grand chemin, nous étions des bandits. » (Jean Rouch)[433]

Après avoir obtenu un diplôme d'ethnologie à l'école pratique des hautes études de Paris, Jacqueline Veuve occupe un poste au CNRS en 1958 et met au point un système de catalogage et d'analyse des films sur cartes perforées. Elle apprend ainsi à analyser les films avec Jean Rouch, visionne les nombreuses bobines du Musée de l'Homme et découvre les œuvres de Robert Flaherty, Georges Rouquier ou Basil Wright. Jean Rouch a le projet de créer « un inventaire mondial des films ethnologiques, avec un répertoire général des thèmes, ce qui aurait permis, par exemple, de retrouver toutes les séquences tournées autour du globe sur la cérémonie de mariage ».[434] Le projet s'avère démesuré et est abandonné. À la même époque, le réalisateur et anthropologue belge Luc de Heusch (1927–2012) propose à Jacqueline Veuve de travailler comme scripte pour un documentaire sur Magritte.[435] Ainsi, comme beaucoup de femmes à l'époque, elle fait ses premiers pas dans le cinéma sur un tournage en occupant cette fonction. La Suissesse participe également en 1959 avec Jean Rouch et Edgar Morin, entre autres, à la fondation du Festival dei Popoli à Florence, l'un des plus anciens festivals de cinéma en Europe. Premier festival spécialisé dans le documentaire, il deviendra un des lieux majeurs de la réflexion et de la diffusion de ce genre de cinéma. Jacqueline Veuve sera mandatée pendant quatre années pour la sélection des films de ce « Festival international du film ethnographique et sociologique »[436]. Elle s'occupe en parallèle de la prospection de films pour l'émission Continents sans visa de la RTS, rédige des critiques de films pour les journaux étrangers et assume le secrétariat administratif du CIFES qui met sur pied plusieurs rencontres en Europe grâce au concours de l'UNESCO et plus particulièrement d'enrico Fulchignoni depuis le début des années 1950. Ce dernier poste permet à Jacqueline Veuve de voyager et de participer à l'organisation de plusieurs semaines de films ethnographiques.[437]

Que viva Mexico de Sergueï Eisenstein, *Terre sans pain* de Luis Buñuel et une seconde programmation présente une série de films actuels tels que *Les Maîtres fous* de Jean Rouch. Les discussions sont menées par Jean Rouch, Germaine Dieterlen et le sociologue Edgar Morin. Luc de Heusch, Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. Brève histoire du Comité international du film ethnographique. In : L'Homme 4 (180), 2006, pp. 43–71.

433 Propos tirés du film documentaire de Dominique de Rivaz, *Chère Jacqueline… Hommage à une grande dame du cinéma*, 2005, 60 min.

434 Bertil Galland, Jacqueline Veuve 25 ans de cinéma. Lausanne 1992, p. 35.

435 Luc de Heusch, *Magritte ou la leçon de choses*, 1960, 15 min.

436 Jacqueline Veuve est notamment membre du jury pour le premier Festival dei Popoli, avec, entre autres, Edgar Morin, Jean Rouch et Cesare Zavattini (film gagnant : *The Hunters* de John Marshall et Robert Gardner, 1957). Dès les premières éditions et jusqu'à aujourd'hui, de nombreux films suisses sont projetés au Festival dei Popoli. *Siamo Italiani* (1964) d'Alexander J. Seilers y reçoit par exemple un prix.

437 En 1953 sont organisées les Journées du film ethnographique, dans le cadre de la Biennale de Venise, dans le but de faire connaître le cinéma ethnographique à un public moins averti et de renforcer sa légitimité auprès des cinéastes et des ethnologues. Enrico Fulchignoni soutient la manifestation à laquelle

Quelques décennies plus tard, plusieurs de ses films sont projetés dans le cadre du Bilan du film ethnographique (aujourd'hui « Festival international Jean Rouch »), manifestation organisée dès 1982 au Musée de l'Homme par le CIFES. Le festival accueille d'ailleurs régulièrement des œuvres de cinéastes suisses.[438]

Quelques années plus tard, en 1972/1973, lorsque son mari doit partir aux États-Unis pour des raisons professionnelles, Jacqueline Veuve le suit à Boston. Richard Leacock, dont la Suissesse a fait la connaissance dans le cadre de ses activités précédentes, lui offre la possibilité d'accomplir un stage et d'utiliser le matériel du département film que l'américain dirige au Massachussetts Institute of Technology à Cambridge. La cinéaste se familiarise avec le super 8 synchrone mis au point par Richard Leacock et elle réalise quatre courts-métrages. Elle fait également un stage au Carpenter Center for the Visual Arts[439], à l'université de Harvard. Elle réalise encore deux films pour la Télévision de Boston, *Susan* (1974) et *No more Fun no more Game*s (1974), deux documentaires centrés sur des femmes pratiquant le karaté ou l'auto-défense.[440] La cinéaste dit n'avoir souvent pas partagé l'approche de Richard Leacock :

> « Son idée, c'était *one take*, une prise : s'il y a un problème, tu n'as pas le droit de faire deux prises. Mais si tu as les possibilités, pourquoi tu ne ferais pas une deuxième prise ? Si tu as une première prise où, par exemple, quelqu'un donne un coup de pied – ce qui a été le cas (lorsque j'ai réalisé le film *Susan*) – dans le micro ? On entend un monstre bruit, on ne sait pas ce que c'est. Là, moi, j'ai repris, et la fille avec qui je bossais […] ne voulait pas le refaire. Elle a dit : ‹ Non, Leacock a dit… › Mais j'ai dit : ‹ Écoute, c'est moi qui fais le film ! › – moi je faisais le son, elle faisait l'image. Pour finir, elle l'a fait avec beaucoup de mauvaise volonté. »[441]

---

le Comité du film ethnographique (CIFE), représenté par Jean Rouch, participe. Jean Rouch y présente une conférence sur la « renaissance du film ethnographique ». Gallois 2009. Plus tard, en 1971, le Comité international du film ethnographique et sociologique (CIFES, anciennement CIFE) organise conjointement avec l'UNESCO un séminaire de trois jours sur « la situation actuelle du film ethnographique dans le monde » dans le cadre de la 32e Mostra de Venise. En 1972, le CIFES est à nouveau invité à participer au festival de Venise. Le CIFES organise diverses projections de films ethnographiques entre Paris, Bruxelles, Prague, Venise, Florence et Locarno. Heusch 2006.

438 Le Comité du film ethnographique, aujourd'hui sous la présidence de Marc-Henri Piault, est le maître d'œuvre du Bilan du film ethnographique (aujourd'hui intitulé « Festival International Jean Rouch, Bilan du Film Ethnographique », en hommage à son fondateur disparu). À Paris, la semaine du Bilan du film ethnographique représente un moment de rencontre entre cinéastes, vidéastes, chercheurs, programmateurs de festival anthropologique venus du monde entier et public. Cette manifestation internationale créée en 1982 par Jean Rouch s'inscrit dans la suite de l'important travail en cinéma documentaire mené au Musée de l'Homme depuis son ouverture en 1937. Voir : Claudine de Brigard, Historique du film ethnographique. In : France 1979, pp. 21–52, ici p. 28. Les films suisses suivants ont été par exemple primés au Bilan du film ethnographique : *Yonamami de la rivière de miel* (1984) et *Été indien à Genève* (1986) de Volkmar Zieger, Y*outser et yodler* (1986), *Noces de Susanna et Josef* (1986) et *Glattalp* (1986) d'Hugo Zemp, *Les Frères Babst, charretiers* (1988) et *Armand Rouiller, fabricant de luges* (1987) de Jacqueline Veuve. René Fuerst, Activités cinémathographiques du Musée d'ethnographie de Genève. In : Daniel Dall'Agnolo ; Etterich, Barbara ; Gonseth, Marc-Olivier (éd.), Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews. Ethnologica Helvetica 15, Bern 1991, pp. 137–153, ici p. 140.

439 Le cinéaste et anthropologue visuel Robert Gardner (1925–2014) a été directeur du Carpenter Center de 1976 à 1984, puis au début des années 1990.

440 Voir les deux livres de Bertil Galland consacrés à Jacqueline Veuve : Bertil Galland, Une femme de cinéma. Jacqueline Veuve et le nouvel envol du film documentaire. Yverdon-les-Bains ; Lausanne 2003. Et : Jacqueline Veuve, 25 ans de cinéma. Lausanne 1992.

441 Gogniat ; Porret 2011, Entretien avec Jacqueline Veuve.

Bien qu'ayant côtoyé Jean Rouch et les cinéastes américains, Jacqueline Veuve ne partage donc pas forcément leurs idées et la Suissesse développe son style propre :

> « Il y avait eu une bagarre que je trouvais intéressante entre Joris Ivens, Jean Rouch et je ne sais plus qui, à propos de Robert Flaherty : est-ce que Flaherty a éclairé [*Nanook of the North*, 1922] ? D'après Ivens, c'était un scandale parce qu'il avait mis un éclairage dans l'igloo. Mais qu'est-ce que ça peut faire ? L'essentiel, c'est que c'était bien. Qu'est-ce qu'on va se bagarrer, se chipoter pour des histoires de chapelle ? […] [La notion de cinéma-vérité] ne veut rien dire. Il était d'accord, Rouch, parce que, j'entends, c'est un mot complètement galvaudé. […] Mais ça a été une mode à un moment donné. […] De toute façon, déjà, le cinéma, c'est comme Watzlawick disait, c'est "la réalité de la réalité". Vous êtes là ; si vous n'étiez pas là, je ne dirais peut-être pas exactement la même chose : je fais attention à mes mots, je soigne mon vocabulaire, enfin, je fais des choses que je ne ferais pas si je vous avais comme ça, sans caméra. Donc on sait bien que c'est ‹ la réalité de la réalité ›, c'est comme ça. C'est pour ça que ce mot, cinéma-vérité, ça ne veut rien dire. »[442]

Après ses expériences formatrices riches et émancipatrices à l'étranger, Jacqueline Veuve décide de travailler en Suisse et de se spécialiser dans le genre des films ethnographiques et d'enseignement[443], un domaine offrant de son point de vue un grand champ d'action possible. La difficulté de se former, de se faire une place en tant que femme cinéaste à l'époque et le relatif isolement de la réalisatrice qui en découle participent aussi à son choix d'orientation. Jacqueline Veuve cite d'ailleurs souvent l'ethnologue Margaret Mead comme modèle. Celle-ci disait que si une femme travaille dans un métier pas spécifiquement féminin, elle doit essayer de se spécialiser dans un domaine oublié des hommes.[444] Jacqueline Veuve tourne par la suite de nombreux films, souvent très proches par leurs orientations et leurs sujets de ceux produits par la SSTP. La série *Les métiers du bois* (1987–1989) en est l'exemple le plus évident. Elle aurait volontiers voulu collaborer avec Paul Hugger, après *Le panier viande*, mais cela ne s'est jamais fait (→ chapitre consacré au film *Les cloches de vaches*). Sa rencontre avec Jean Rouch reste déterminante pour ses choix thématiques futurs :

> « Personnellement, si j'ai eu l'idée de réaliser ce film [*Le panier à viande,* 1965], c'est parce que j'ai travaillé trois ans au Musée de l'Homme, département cinéma, avec Jean Rouch, et que j'ai compris pendant cette période la nécessité d'enregistrer sur pellicule les techniques et traditions en voie de disparition. De plus, je pense qu'il n'est pas nécessaire d'aller en Afrique ou en Asie pour faire de l'ethnographie, il y a suffisamment de sujets intéressants en Suisse. »[445]

Jacqueline Veuve n'est pas la seule réalisatrice suisse à avoir côtoyé les acteurs des nouveaux cinémas documentaires émergeant à la fin des années 1950 et à être passée par l'étranger pour se former au cinéma. Souvent par le biais de stages, d'assistanat sur des

442 Gogniat ; Porret 2011, Entretien avec Jacqueline Veuve.

443 Jacqueline est engagée par le Cycle d'orientation de Genève (enseignement secondaire) en 1966. Dans ce cadre, elle réalise de nombreux films jusqu'à la fin des années 1980, aux sujets historiques ou scientifiques, destinés aux écoles. Elle réalise notamment *Les lettres de Stalingrad* (1972) qui reçoit un prix au Festival international Film et jeunesse à Cannes.

444 Propos tirés du film documentaire de Dominique de Rivaz, *Chère Jacqueline… Hommage à une grande Dame du cinéma*, 2005, 60 min.

445 Jacqueline Veuve, Le boucher ambulant. Bâle 1966 (Vieux métiers 11), p. 19.

films, mais aussi parfois d'une école de cinéma, plusieurs cinéastes et techniciens suisses se forment hors des frontières. Ainsi, Claude Champion et Hans-Ulrich Schlumpf séjournent et travaillent tous deux à Paris. Renato Berta rencontre Roberto Rossellini et Pier Paolo Pasolini à Rome lors de sa formation de chef opérateur. D'autres cinéastes font la connaissance de personnalités importantes du cinéma documentaire lors de séjours à l'étranger, à l'exemple d'eduard Winiger qui rencontre à New York Boris Kaufmann, le frère de Dziga Vertov. Ce dernier, travaillant durant les années 1940 à l'ONF, est le directeur de la photographie sur plusieurs films de Jean Vigo.[446]

Comme le souligne Éric Jeanneret, le « nouveau cinéma suisse » ne naît pas souvent « dans le pays même qui est trop fermé, où l'on est trop confiné, où l'on manque d'air pour se développer vraiment ».[447] Henry Brandt est pionnier dans ce domaine : il part réaliser *Les Nomades du soleil* (1953/1954) au Niger en 1953.[448] Jean Rouch, très impressionné par l'œuvre, invite le cinéaste suisse au Musée de l'Homme en 1955 et les deux hommes se lient d'amitié. Henry Brandt est également invité au British Film Institute de Londres qui deviendra bientôt le foyer du *Free cinema*. Si nous considérons encore le parcours d'Alain Tanner, on peut dire que l'histoire du « nouveau cinéma suisse » (à la suite d'Henry Brandt) commence bien à l'étranger, dans ce cas à Londres.[449] Le jeune cinéaste séjourne dans la capitale anglaise de 1955 à 1958. Grâce à une rencontre avec le théoricien, critique et réalisateur Lindsay Anderson, il travaille en 1957 au British Film Institute avec Claude Goretta qui le rejoint. Les deux cinéastes y fréquentent John Berger, « figure de proue de la gauche humaniste des années cinquante, dont le ‹ free cinema › est inséparable »[450] et de jeunes cinéastes associés au mouvement. Ils tournent ici leur premier film : durant plus de vingt semaines, ils se promènent autour du Piccadilly Circus avec un caméraman anglais (John Flechter) et filment, parfois en caméra dissimulée, l'agitation nocturne du quartier. Composé d'une série d'impressions sur l'animation d'un samedi soir, le court-métrage *Nice Time* (*Picadilly la nuit*) (1957) est distingué aux festivals de films de Locarno et de Venise. Il est également projeté au Musée de l'Homme.[451] Le film est souvent associé au mouvement novateur et contestataire du *Free cinema*, parfois aussi appelé « Nouvelle Vague britannique ».[452] Après ce premier film, Alain Tanner devient assistant producteur à la BBC pendant une courte période, puis il

446 E-mail d'eduard Winiger à Thomas Schärer, 8 juillet 2013.

447 Eric Jeanneret, 1988. In : Jeanneret ; Portmann 1991, p. 20.

448 « Film 16mm, Kodachrome, 44 min (version restaurée en 1987, version originale: env. 60 min) ». Corthésy 2013, p. 82, note 3.

449 Bernhard Giger et Theres Scherer, 1957–1976. Von « Nice Time » bis « Früchte der Arbeit». Materialien zur Entwicklung des Dokumentarfilms in der Schweiz. Bern 1977, p. 18.

450 John Berger participe plus tard aux scénarios de quatre films d'Alain Tanner. Jeanneret ; Portmann 1991, p. 21.

451 Heusch 2006.

452 Parmi les cinéastes importants du *Free cinema* se trouvent Lindsay Anderson, Michael Grigsby, Karel Reisz, Tony Richardson ou John Schlesinger. Luc de Heusch décrit le mouvement ainsi : « Un groupe de jeunes cinéastes a tenté à Londres, de 1956 à 1960, de renouveler l'approche cinématographique de l'homme et de la société et d'insuffler au documentaire britannique un regain de vitalité. Ils défendent un Free Cinéma, protestent contre la vision sclérosée de la société britannique, imposée par l'industrie cinématographique et la tradition documentaire née en 1930. Ces créateurs sont avant tout des poètes, mais des poètes soucieux d'apporter de nouvelles études sociales, de nouveaux témoignages, plus amers, plus mordants, plus émus. Ils veulent rétablir le contact direct avec la vie, abandonner définitivement les jeux d'esthète, approfondir la vision, non seulement scruter l'homme, mais encore lui laisser la pa-

s'installe à Paris avant de rentrer en Suisse. Alain Tanner et Claude Goretta travaillent comme réalisateurs à la RTS, notamment à l'émission Continents sans visa, et fondent en 1968 le Groupe 5. En se tournant ensuite vers la fiction, ils deviennent des cinéastes phares du « nouveau cinéma suisse », reconnus internationalement.[453]

De nombreux cinéastes suisses romands sont très impressionnés par les films canadiens réalisés durant cette période. Claude Champion dit envier la liberté des cinéastes québécois[454] et il se rend ainsi à plusieurs reprises à Montréal dans les années 1970, très marqué par des films québécois réalisés à l'ONF – comme les *Bûcherons de la Manouane* (1962) d'Arthur Lamothe –, bien plus que par les films de Jean Rouch qu'il découvre plus tard. Il organise une rétrospective du cinéma suisse à la Cinémathèque de Montréal, en collaboration avec le Canadien André Pâquet[455] (→ chapitre consacré au *Moulin Develey sis à la Quielle*).[456] Le travail effectué à l'ONF – surtout dans le cadre de son programme du cinéma français dans lequel Michel Brault joue un rôle décisif – attire de nombreux cinéastes, à commencer par Jean Rouch qui désire, déjà en 1961, rassembler et faire dialoguer les compétences en créant un centre d'échanges et d'études au sein de la télévision française inspiré de la structure de l'institution canadienne. Le « Bureau d'Étude » projeté doit favoriser « une production verticale qui allie recherches techniques, formation et tournages expérimentaux ».[457] NEMO Film GmbH, communauté de production créée en 1970 par Claude Champion, Alexander J. Seiler, Kurt Gloor, Markus Imhoof, Fredi M. Murer, Yves Yersin et Georg Radanowicz, s'inspire aussi des structures de production de l'ONF :

> « Ce rêve de créer une production commence avec Nemo Film : on décide tous que les choses qu'on a en cours, on se les fabrique dans Nemo Film puis qu'ensuite, Nemo Film se chargera peut-être de les diffuser. […] L'histoire de Nemo Film, c'est avec quelques Zurichois, Yves Yersin et moi, le fait de se dire : ‹ On va se fabriquer une boîte de production. […] On va engager un directeur de production, il va nous faire le travail, ça va se dynamiser. › Je revenais du Québec, j'avais vu qu'il y avait des producteurs qui fonctionnaient comme ça » (Claude Champion)[458]

Lorsque les réalisateurs suisses restent en Suisse, diverses occasions leur permettent de découvrir les œuvres marquantes du cinéma documentaire international et parfois de rencontrer certains de leurs acteurs. Bertil Galland constate ainsi :

> « Le Québec, durant les premières années soixante, fascina les jeunes cinéastes suisses francophones. Ils lisaient dans *La Gazette Littéraire*, que dirigeait à Lausanne Franck Jotterand,

---

role, s'effacer devant lui. Cette démarche exigeante a fourni au cinéma sociologique quelques-unes de ses œuvres les plus attachantes. » Heusch 1962, p. 44.

453 Le « nouveau cinéma suisse » connaîtra en effet plusieurs succès à l'étranger (par exemple avec *La Salamandre* d'Alain Tanner en 1971, *Les Arpenteurs* de Michel Soutter en 1972, *L'invitation* de Claude Goretta en 1973, *Les petites fugues* d'Yves Yersin en 1979).

454 Laurence Gogniat, Entretien avec Claude Champion, Lausanne, 8 septembre 2011. Cinémémoire.ch. Une histoire orale du cinéma suisse La production en Suisse romande à l'époque du « nouveau cinéma » (années 1960–1970), télévision et réseaux. URL : http://wp.unil.ch/cinememoire/files/2012/08/Transcription_Champion.pdf Consulté le 16 août 2018.

455 André Pâquet organise dès 1974 les « Rencontres internationales pour un Nouveau Cinéma » à Montréal.

456 Entretien téléphonique de Pierrine Saini avec Claude Champion, 12.2013.

457 Graff 2009 et 2014.

458 Gogniat 2011, Entretien avec Claude Champion.

> les chroniques de Louis Marcorelles qui les rendaient attentifs à la révolution en cours à Montréal. En même temps, aux successifs festivals de Locarno, ils découvraient Michel Brault, Gilles Groux, Pierre Perrault, Pierre Patry, Claude Jutra, Fernand Danserau, Gilles Carle… Une recherche de paternité concernant le documentaire suisse romand mènerait obligatoirement vers eux, mais aussi vers les Français du Groupe des Trente qui, de Resnais à Franju, de Rouquier à Marker, firent les beaux soirs des séances de ciné-clubs, de Genève à Bienne, Fribourg ou Sion ».[459]

La neuvième édition du Festival international du film de l'ensemble francophone (FIFEF), présidé par Alain Tanner, se tient à Genève en septembre 1975 (cinéma CAC-Voltaire) et est ouverte par Michel Brault, également membre du jury du festival. *Les derniers passementiers* (*Die letzen Heimposamenter,* 1973) d'Yves Yersin y est notamment projeté.[460] Plus tôt, à partir des années 1950, de nombreux classiques du film documentaire (Robert Flaherty, Luis Buñuel, Jean Vigo, Dziga Vertov, Chris Marker, Jean Rouch, etc.) sont projetés en Suisse dans divers lieux, festivals et ciné-clubs. Freddy Buache joue un rôle déterminant dans ce domaine. Celui qui dirigera la Cinémathèque suisse de 1951 à 1996 fait découvrir aux nouvelles générations un cinéma peu connu ou méconnu en Suisse. Yves Yersin se rappelle que, comme tous les cinéastes lausannois, il se rend à presque toutes les projections et conférences organisées par Freddy Buache au Club alpin et à l'aula du Collège de Béthusy. C'est dans ce cadre qu'il prend connaissance des films des cinéastes canadiens.[461] Freddy Buache invite Georges Rouquier en 1951 (pour présenter le documentaire français ainsi qu'une programmation en hommage à Robert Flaherty), Jean-Marie Straub et Danièle Huillet[462], Roberto Rossellini, Ian Dunlop ou Henri Storck et des rétrospectives consacrées au documentaire hollandais (1953) ou encore à Jean Vigo (1962) sont organisées. Dès 1951/1952, Freddy Buache montre régulièrement des films de Jean Rouch et celui-ci vient souvent à Lausanne.[463] Les deux hommes, très amis, se sont rencontrés à la Cinémathèque française, à Paris.[464] En 1957, un « Groupe du film ethnographique » est fondé à Lausanne, à l'initiative de Pierre Conne[465] et de la

459 Galland 1992, p. 15.

460 Christian Zaender, Le Festival du cinéma francophone à Genève. In : Journal de Genève, 27 septembre 1975, p. 17. Le Festival se tenait les années paires à Dinard (France) et les années impaires dans un autre pays du monde francophone.

461 Téléphone de Pierrine Saini avec Yves Yersin, 2 avril 2014.

462 Freddy Buache a souvent rapproché les films de Claude Champion, d'Yves Yersin ou du Groupe de Tannen réalisés pour la SSTP du dépouillement et de la rigueur propres aux films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Voir par exemple : Freddy Buache, Le cinéma suisse, 1898–1998. Lausanne 1998, p. 21.

463 Le 27 mars 1958, Jean Rouch présente deux de ses films, *Les hommes qui font la pluie* (1951) et *Cimetière dans la falaise* (1950), ainsi qu'un film de Luc de Heusch. En 1972, il montre *La Goumbe des jeunes noceurs* (1965), *Sigui 69* (1969) et *Tourou et Biti, les tambours d'avant* (1971). Freddy Buache, La Cinémathèque suisse 1943–1981. Livre d'Or. Lausanne 1981, pp. 87, 93, 175.

464 Téléphone de Pierrine Saini avec Freddy Buache, 21 mai 2014.

465 Intellectuel et cinéphile, Pierre Conne (1913–1973) est originaire de Chexbres et est né à Clarens. Il était le beau-frère d'Alfred Métraux. Il enseigne à Lausanne à l'école sociale de Lausanne (École Pahud) depuis sa création à laquelle il a participé en 1954 et jusqu'à sa mort. Il y enseigne la psychologie sociale et la sociologie. Il fait partie des membres du Ciné-club de Lausanne dès l'après-guerre. Il suit d'abord des études de théologie, puis reprend plus tard des études de sciences sociales (sociologie) et de sciences pédagogiques, couronnées par deux licences en 1948. Il débute par la suite une thèse en anthropologie sociale (sur le don), jamais achevée. Il a également commencé, précédemment, une autre thèse en théologie. Il effectue un stage de documentaliste au Musée de l'Homme au début des années 1950. Éclectique, il s'intéresse aussi à l'urbanisme et participe à la création d'Urbaplan (1966), cabinet d'architecture et d'urbanisme, avec le mari de Jacqueline Veuve, Léopold Veuve. Selon François Conne, un de ses quatre

Cinémathèque. Dans le cadre de cette sous-section du Ciné-club organisé par Freddy Buache, plusieurs films ethnographiques sont projetés. Ils sont prêtés par Henri Langlois, artisan fondateur de la Cinémathèque française et ami du Suisse.

En 1960, l'exposition *Der Film* au Kunstgewerbemuseum de Zurich programme quatre-vingts œuvres majeures de l'histoire du cinéma, dont certaines d'auteurs souvent considérés comme les fondateurs du cinéma documentaire : Robert Flaherty (*Nanook of the North*, 1922) et Dziga Vertov (*L'Homme à la caméra*, 1929), mais aussi, entre autres, Jean Vigo (*Zéro de conduite*, 1933) et John Grierson (*Drifters*, 1929). Les œuvres présentées à Zurich marqueront la génération des cinéastes suisses (allemands) d'alors. Le catalogue de l'exposition est un ouvrage de référence pour le cinéaste Pio Corradi comme pour Hans-Ulrich Schlumpf.[466] Le « point de vue documenté », expression de Jean Vigo (*À propos de Nice*, 1929), est très en vogue chez les jeunes cinéastes suisses alémaniques des les années 1970. Par ce biais, Jean Vigo revendique le principe qu'une œuvre ne retransmet pas de façon autonome une réalité, mais qu'elle dépend d'un regard nécessairement cadré et orienté. Le cinéma documentaire documente autant qu'il dévoile un point de vue. En proposant toujours une lecture d'une réalité, et non une vision absolue d'un événement, l'auteur permet de stimuler un regard critique chez le spectateur. Le montage opéré par un réalisateur engagé rend signifiantes les réalités filmées et oriente le regard. Hans-Ulrich Schlumpf utilise volontiers ce « point de vue documenté » pour définir l'acte documentaire.

> « Die Filmausstellung in Zürich im Jahr 1960 war ganz wichtig. Und da liefen natürlich auch einige grossartige ‹ Dokumentarfilme ›. Vor allem die Filme von Flaherty. Sie haben sowohl Fredi M. Murer und mich, wie auch noch andere ganz stark beeindruckt. Flaherty machte die Art von Filmen, die wir gerne gemacht hätten. Also vor allem *Man of Aran* [1934]. Und von *Man of Aran* gibt es einen Film aus der französischen Schweiz, ich weiss aber nicht mehr aus welcher Zeit, der diesen Film quasi in einem Essay aufarbeitet [*Retour à Aran*, Blaise Junod, 1978]. […] Es zeigt einfach die Bedeutung, die diese Filme für uns hatten. Also sicher mehr als Rouch. Ich weiss nicht einmal, ob Rouch-Filme in Zürich überhaupt gezeigt wurden. » (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, chapitre 4, 00:20:24, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Jean Rouch semble en effet être découvert plus tardivement chez les Suisses alémaniques que chez les Romands et avoir moins intéressé ceux-ci. Pourtant, l'ethno-cinéaste français, comme Hans-Ulrich Schlumpf ou Fredi M. Murer, partage l'importance accordée au travail de Robert Flaherty, mais peut-être pour d'autres raisons. Selon Jean Rouch, Robert Flaherty est l'inventeur de la caméra participante et du « feedback » : il monte sur place son film *Nanook of the North* et le montre aux gens. Ce film provoquera de nombreux débats, notamment sur les questions de l'authenticité, de la mise en scène et de la reconstruction dans le cinéma documentaire. Un autre cinéaste souvent regardé comme un des pères fondateurs du cinéma ethnographique, Dziga Vertov, est aussi dé-

---

fils, son père était surtout un ouvreur de voies et un intermédiaire suscitant des vocations. Il aurait créé ce Groupe du film ethnographique au fil de ses rencontres et dans le but de populariser le cinéma ethnographique. Le Groupe a une vie éphémère et prend fin certainement avec le long séjour de Pierre Conne au Maroc au début des années 1960. Téléphone de Pierrine Saini avec François Conne, 20 mai 2014.

466 Hans-Ulrich Schlumpf, 2009. Voir le livre publié à l'occasion de l'exposition : Kunstgewerbemuseum Zürich; Fischli, Hans (éd.), Der Film. Geschichte, Technik, Gestaltungsmittel, Bedeutung. Ausstellung, 9. Januar bis 30. April 1960, Kunstgewerbemuseum Zürich. Zürich 1960, p. 74, entre autres.

couvert dans le cadre de l'exposition zurichoise. *L'Homme à la caméra*, avec sa « caméra vivante » qui sort des studios et saisit « la vie à l'improviste », prédit l'ère du *Cinéma-vérité*.[467]

Outre ses visites au festival de Locarno et à la Cinémathèque, Jean Rouch se rend de temps à autre à l'Institut d'ethnologie de l'université de Neuchâtel. Il y rencontre Jean Gabus à plusieurs reprises dans les années 1950 et en 1968. L'ethnologue neuchâtelois, ancien directeur du Musée d'ethnographie et de l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel, est d'ailleurs membre du Comité international du film ethnographique (CIFE) dans les années 1950.[468] Dans les années 1980, Jean Rouch revient à l'Institut pour y présenter des films.[469] C'est aussi ici que se tient, en 1979, le séminaire intitulé « L'audiovisuel en ethnologie. Moyens audiovisuels dans la recherche et l'enseignement » (01–04.10.1979).[470] Très fréquentée, la rencontre est relatée dans les médias locaux.[471] Autant des ethnologues que des professionnels du monde du cinéma y assistent, de Suisse (Pierre Barde, Urs Ramseier, Jürg Liebhart, André Jeanneret, Yves Yersin, Peter Lippuner, François Borel), d'Allemagne (Franz Simon), d'Italie (Allison Jablonko) et de France (Annie Comolli, élève de Jean Rouch). Il s'agit d'une des rares occasions[472] où un réalisateur ayant collaboré avec la SSTP présente un film à des ethnologues et cinéastes suisses et étrangers. Il ne s'agit pas ici d'un film produit par la SSTP, mais il est réalisé dans sa continuité directe, *Die letzten Heimposamenter* (1973) d'Yves Yersin. L'intervention du cinéaste provoque des débats importants et permet une confrontation directe entre diverses conceptions du film ethnographique, école rouchienne, représentants de l'IWF de Göttingen et cinéastes suisses à la sensibilité ethnographique.[473] Yves Yersin explique sa position :

> « Dans *Les derniers passementiers*, j'ai découvert […] que le documentaire […] ne consiste pas à filmer la réalité, pas du tout. Anti-Rouch, anti-caméra cinéma direct, anti-caméra stylo, anti-toutes ces théories sur le réel, qu'on devrait capter en étant le plus fidèle possible, mais surtout en n'intervenant pas sur ce qui est filmé. Moi je dis que dès que tu arrives avec un pied, une caméra et des lampes, tu es déjà tellement intervenu sur la réalité des gens chez qui tu es, surtout si tu te trouves au fin fond de l'afrique, que c'est fou de dire ça. Et c'est perdre

467 Jean Rouch, La caméra et les hommes. In : France 1979, pp. 53–71. Voir aussi : Graff 2014.

468 Jean Gabus est représentant de la Suisse au sein du CIFE en 1952. En 1953, il fonde le Comité du film ethnographique de la Suisse à Neuchâtel (une dizaine de Comités nationaux existent outre l'antenne française). Entretien avec Grégoire Mayor, Neuchâtel, 16 avril 2013. Alain Jeanneret qui sera brièvement à la tête de la Section film de la SSTP est d'ailleurs l'assistant de Jean Gabus au début des années 1960.

469 Entretien avec Marc-Olivier Gonseth, Pierrine Saini, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 28 octobre 2013.

470 Sur les trois journées, les thèmes suivants sont abordés : les techniques et moyens audiovisuels dans la recherche de terrain, concepts et méthodes, l'exploitation et la conservation des documents sonores et visuels, les possibilités et limites de l'audiovisuel dans la recherche et l'enseignement, ethnologie et media. Voir : Micheline Centlivres-Dumont, L'audiovisuel en ethnologie. In : Information SSE : bulletin de la Société suisse d'ethnologie = Information SEG : bulletin der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft 2, 1979, pp. 10–11.

471 In : Feuille d'Avis de Neuchâtel, 2 et 4 octobre 1979.

472 Pour une autre de ces rares confrontations, voir aussi le chapitre consacré au film *Guber – Arbeit im Stein*, qui analyse les débats autour de la présentation du film à l'IWF.

473 Marc-Olivier Gonseth souligne la démarche réflexive d'Yves Yersin. Voir son article : Marc-Olivier Gonseth, Ethnologie et cinéma. In : Zomar (Revue de recherches et synthèse) 12, décembre 1979, pp. 56–59. → chapitre consacré à *Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter*.

> la possibilité de faire son travail de cinéaste. C'est de se dire, la réalité est comme ça, comment je vais arriver à l'interpréter pour qu'elle soit comme ça pour le spectateur. Et elle ne sera comme ça que si je la médiatise. Je la déplace, je trouve la métaphore, je trouve une façon de parler, je trouve des trucs pour reproduire la réalité, et non la capter comme on croit qu'on fait. » (Yves Yersin, 2008[474], chapitre 4, 00:18:29, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

« Les conceptions du cinéma de Jean Rouch pour l'ethnographie étaient aberrantes. […] Ses films sont intéressants par contre. Mais la théorie qu'il en donnait était complètement ridicule. […] J'ai eu beaucoup de débats là-dessus, là autour, avec les gens de l'ethnographie […]. On a eu des débats de fond là-dessus. […] Je défends un cinéma ethnologique ou même documentaire, on peut l'élargir à ça, qui affirme l'existence de la caméra et du cinéaste. […] La réalité, aussi en documentaire, tu dois la reconstruire, ce qui est difficile. […] Il y a Rouch et il y a les disciples de Rouch. Les disciples sont extrêmement dangereux parce que, en général, ils sont plus dogmatiques que le maître et ils déforment son propos. Et toutes les théories sur la caméra-stylo, sur la caméra-vérité, ce sont des propos qui ont été répercutés par les disciples de Rouch, plutôt que par lui-même. C'est pour ça qu'il y avait une grande différence entre ce qu'on prête comme théorie à Rouch et ses films proprement dits. » (Yves Yersin, 2010)

Yves Yersin découvre les films de Jean Rouch au début des années 1960, surtout grâce à Jacqueline Veuve. Il estime ses ethnofictions[475] intéressantes, mais avoue ne pas bien connaître l'œuvre de l'ethno-cinéaste. Le réalisateur suisse ne s'est jamais posé en théoricien du cinéma. Sa position « anti *Cinéma-vérité* » se développe surtout de façon pragmatique, dans sa pratique du cinéma. Dans les années 1960 et 1970, avec le développement des nouvelles techniques, les concepts de « caméra stylo » ou de « cinéma-vérité » sont dans l'air du temps, mais Yves Yersin prend rapidement conscience que ces idées « ne tiennent pas la route » parce qu' « on n'est jamais dans la vérité, mais dans une construction ».[476]

En exprimant leur fascination pour la liberté du cinéma des Canadiens (Claude Champion, Yves Yersin), leur découverte déterminante de Robert Flaherty ou du « point de vue documenté » (Hans-Ulrich Schlumpf), leur attrait pour « saisir la vie » grâce aux techniques du « cinéma direct » (Jean-Luc Brutsch) ou leur distanciation de Jean Rouch et de Richard Leacock (Yvers Yersin, Jacqueline Veuve), tous ces cinéastes ayant collaboré avec la SSTP révèlent finalement leur désir de « de faire accéder [le documentaire] au statut de film d'auteur plus personnel. »[477] Hans-Ulrich Schlumpf se positionne clairement dans ce mouvement en définissant ses films documentaires comme *films d'auteur* : il affirme l'identité du cinéaste, sa perspective personnelle et son œuvre d'auteur. Pour d'autres cinéastes de notre corpus, l'identité du cinéaste est moins affirmée et la position

474 Interview de Thomas Schärer pour le projet Cinémémoire.ch (ZHdK), 18 novembre 2008.

475 L'ethnofiction est un genre qui met en scène des acteurs jouant leurs propres rôles. Jean Rouch est souvent considéré comme le père de ce mélange opéré entre cinéma documentaire et cinéma de fiction. Voir par exemple ses films *Moi, un noir* (1960), *Jaguar* (1967) et *La pyramide humaine* (1968).

476 Téléphone de Pierrine Saini avec Yves Yersin, 2 avril 2014.

477 David MacDougall, L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir. In : Journal des anthropologues [en ligne] 98–99, 2004, mis en ligne le 22 décembre 2010, p. 20. URL : http://jda.revues.org/1751 Consulté le 12 avril 2014.

plus ambivalente. Par exemple, le Groupe de Tannen se pose comme un groupe et un collectif (→ chapitre d'analyse des *Mineurs de la Presta*). Yves Yersin préfère souvent nommer tous ses collaborateurs comme réalisateurs, mais lorsqu'il réalise *Die letzen Heimposamenter*, il se situe bien dans la veine d'un cinéma d'auteur qui approche son thème de manière personnelle, critique et engagée et Claude Champion de même avec *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (→ chapitre sur l'analyse du film et chapitre Filme der SGV als Teil des Schweizer Films).

Ce chapitre a voulu saisir un peu de la prise de conscience d'une époque et donner quelques clés pour comprendre les transformations en cours dans le documentaire au cours de la période considérée. Notre objectif a été de cerner les influences et échanges les plus directs entre le cinéma suisse et international, mais aussi d'esquisser les relations bien réelles – sans être toujours formulées et conscientes – existant entre la pratique relativement autarcique des cinéastes de la SSTP et ces courants. Le lien le plus évident que nous avons dégagé se trouve dans celui des innovations technologiques dans lesquelles des techniciens implantés en Suisse ont joué un rôle déterminant (Kudelski, Paillard). Nous nous sommes attardés sur une cinéaste comme Jacqueline Veuve parce qu'elle est liée directement à la Section film de la SSTP et à certains de ses réalisateurs. Elle fait le lien le plus direct entre la Suisse et la figure dominante de Jean Rouch. Son parcours « international » illustre les connexions nettes entre le cinéma suisse et le cinéma documentaire/ethnographique lors de cette période-clé faite de bricolages et de rencontres déterminantes. Des alliances se créent, des réseaux se développent et la Suisse y participe.

Le cinéma suisse est par ailleurs un petit monde. Même si Jean-Jacques Lagrange, Alain Tanner ou Claude Goretta, par exemple, n'ont pas collaboré avec la SSTP, des relations étroites existent entre eux et certains réalisateurs et techniciens impliqués dans la Section film (Yves Yersin, Claude Champion, Eduard Winiger, Pio Corradi, Renato Berta, Jean-Luc Brutsch, etc.). Ces acteurs se rencontrent souvent et il n'est pas rare que les uns assistent les autres sur leurs films ou qu'ils se croisent à la Télévision suisse romande où beaucoup travaillent plus ou moins régulièrement (→ chapitre La Section film comme moment de formation au cinéma).

Zweiter Teil / Deuxième partie :

Der Paradigmenwechsel in der Filmproduktion der SGV anhand exemplarischer Filmanalysen /

Changements de paradigmes dans la production filmique de la SSTP. Analyse de films

> „We need to read (…) in the work itself. To the extent that a filmmaker is examining a subject from a particular perspective (it is more often ambiguous), the nature of that perspective will only be accurately encoded in the materials of the film. (…) They (the filmmakers) are involved in an embodied analysis of the work that reveals itself in objects, framings, movements, and nuances of detail. It appears in what Frederic Jameson calls the ‚signatures' of the visible. Its meanings are ‚written' in a complex and often intuitive interchange with the subject – in form, choice of imagery, and visual style."[1]

In diesem zweiten Teil betrachten und analysieren wir chronologisch zehn Filme der SGV exemplarisch. Diese Analysen bilden die Basis für die inhaltlichen und formalen Erörterungen im Teil 3 und die Synthesen und Bewertungen im Teil 4.

Jeweils einleitend stellen wir die drei Abteilungsleiter Paul Hugger, Alain Jeanneret und Hans-Ulrich Schlumpf vor, die zwischen 1961 bis 1990 mit ihrer Herkunft, ihrem Denken und ihren Taten die Filme SGV auf ihre Art prägten. Abschliessend werfen wir einen Blick auf die Abteilung Film von 1990 bis heute.

1 David MacDougall, Visual Anthropology and the Ways of knowing. In: David MacDougall, Transcultural cinema. Princeton 1998, S. 61–91, hier 89f.

3. Methodische Vorbemerkungen / Remarques méthodologiques préliminaires

In diesem Kapitel zeigen wir die Entwicklung der Filmarbeit der SGV anhand charakteristischer Filme auf. Die Analyse von Schlüsselwerken schliesst sowohl Produktion, Distribution und Rezeption ein. Als Schlüsselwerke betrachten wir Filme, die entweder eine bestimmte filmische Praxis und/oder eine wichtige Etappe in einer Entwicklung des Filmschaffens der SGV idealtypisch repräsentieren. Dabei legen wir im Sinne einer historiopragmatischen Filmgeschichtsschreibung[2] auf die Situierung der Filme in ihre Entstehungs-, Distributions- und Wirkungsgeschichte genauso viel Wert wie auf deren formale Analyse.

Auch wenn der Titel unserer Arbeit dies nahelegen könnte, verstehen wir die Entwicklung der Filmproduktion der SGV nicht als wertenden Prozess im Sinne von Fortschritt von primitiven Anfängen bis zu differenzierten Idealformen. Wie in jeder historischen Entwicklung zeigt sich auch in der Produktion der SGV und insbesondere generell in der Entwicklung des ethnografischen Films eine Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem. In den achtziger Jahren entstanden Filme wie beispielsweise *Maroquinerie* (Friedrich Kappeler, 1984), die von ihrer formalen Gestaltung und der zugrundeliegenden Autorenhaltung mit Werken der frühen sechziger Jahre vergleichbar sind. Andererseits nahmen Filme der sechziger Jahre wie der mit dem Fernsehen koproduzierte *Schindelmacher* (Valery Blickenstorfer, 1967) Haltungen vorweg, die in der Produktion der SGV erst im Laufe der achtziger Jahre geläufig wurden. Dieses Nebeneinander ist nicht nur auf unterschiedliche Entwicklungs- und Reflexionsstufen zurückzuführen, sondern auch auf divergierende Prämissen und Erwartungen hinsichtlich dessen, was ethnografische Filme für die Wissenschaft und für ein (allfälliges) Publikum leisten sollten. Es ist aber auch, besonders im Falle der SGV, das Resultat sehr unterschiedlicher Produktionsbedingungen, denen Autorinnen und Autoren mit hetereogener Herkunft und disparaten Ansprüchen unterlagen.

Was James Clifford über die verschiedenen ethnografischen Autoritäten – er unterscheidet die erfahrene, interpretierende, dialogische und polyphone (Text)autorität – feststellte, gilt bis zu einem gewissen Grade auch für filmische Haltungen: Kein Paradigma ist obsolet oder rein, in jedem sei Platz „für fantasievolle Entwürfe". In jedem dieser Stilarten sind „politische und epistemologische Annahmen integriert, Annahmen, die zu ignorieren sich der ethnografische Autor nicht mehr leisten kann."[3]

Im Gegensatz zu den häufig wechselnden Autorinnen und Autoren zeigen die Filme der SGV vor allem in der Periode von 1960 bis 1990 eine weitgehende thematische Konstanz: Sie repräsentieren Handwerke, ab den siebziger Jahren auch protoindustrielle oder manufakturelle Arbeitsweisen. Der Reiz eines diachronen Vergleichs dieser Filme liegt in der Varianz ihrer Machart und der zugrunde liegenden Haltungen, mit Clifford ge-

2 Frank Kessler, „Historische Pragmatik". In: montage/AV, November 2002, S. 104–112.

3 James Clifford, Über ethnographische Autorität. In: Flahertys Erben. Die Stunde der Ethnofilmer, München 1988 (Trickster 16), S. 4–35, hier S. 31.

sprochen, der epistemischen und politischen Annahmen ihrer Schöpfer. Wir behandeln jeden Film und jede Entscheidung in seiner Herstellung auch als Ausdruck einer epistemischen Haltung[4], die auch dann vorhanden ist, wenn sie nicht explizit formuliert oder in Gesprächen mit Betroffenen gar verneint wurde. Diese Grundhaltung lenkt die Wahrnehmung. Dennoch werden wir uns hüten, die filmische Phänomenologie und Epistemologie über Gebühr zu interpretieren. Viele formale Entscheide fallen pragmatisch in Bezug auf vorhandene Infrastruktur, Verfügbarkeit von Schauplätzen und Personen und sind bis zu einem gewissen Grad kontingent.

Erinnerungen, Artefakte und Archiv

Wir nähern uns den Filmen in erster Linie über deren Analyse, zweitens durch Archivmaterialien und drittens über die Erinnerung von an der Produktion beteiligten Personen. Dies kann in Einzelfällen zu konkurrierenden Deutungen von uns und den befragten Beteiligten führen, was wir bei grundlegenden Fragen transparent zu machen suchen.

Unsere drei Quellenarten, die Filme, die mit ihnen verbundenen schriftlichen Quellen sowie die Erinnerung der an den jeweiligen Filmen beteiligten Personen – sei dies während der Konzeption, der Recherchen, der Dreharbeiten, der Postproduktion oder bei der Rezeption – zeichnen sich durch divergierende Zeithorizonte und Zeitverhaftetheiten sowie letztlich Verlässlichkeiten aus. Dass Erinnerungen sich in der jeweiligen Gegenwart aktualisieren und je nach Ausgangslage, Erkenntnisinteressen der Befragenden oder Selbstdarstellungsstrategien der Befragten transformieren, ist ebenso bekannt wie die Tatsache, dass Texte – genauso wie Filme oder Fotografien – aus einem bestimmten Standpunkt mit bestimmten Motivationen (die oft weder bewusst noch transparent sind) entstehen.

Die Verhaftung in der Zeit von Erinnerungen auf der einen und Dokumenten und Artefakten auf der anderen Seite ist eine grundsätzlich andere, obwohl bei beiden Phänomene der Aktualisierung zu beobachten sind: In der Erinnerung sind diese offensichtlich, sie konstruieren sich als Funktion von Erwartungen und Interaktionen im Moment der Herstellung. Die Erinnerung ist grundsätzlich dynamisch, reagiert auf ein fragendes, zuhörendes Gegenüber. Auch Quellen wie Texte, Filmausschnitte oder Fotos, die wir während den Gesprächen einbezogen, verändern Erinnerungen oder bringen sie überhaupt zu Tage.[5]

Dokumente und Artefakte sehen und analysieren wir immer wieder neu, wenn sie vorliegen – abhängig von unserem Erkenntnisinteresse, Kontextwissen und Erfahrungshori-

4 David MacDougall, Transcultural Cinema, Princeton 1998, S. 202: „Implicit in a camera style is a theorie of knowledge." Jack Rollwagen, The role of anthropological theory in „ethnographic" filmmaking. In: Ders. (Hg.), Anthropological filmmaking: anthropological perspectives on the production of film and video for general public audiences, Chur u.a. 1990, S. 287–315, hier S. 288 „The nature of the cognitive framework (…) used by the observer is of central importance in observing ‚reality'".

5 Zur Methode der Film- und Fotoelicitation siehe: Pierrine Saini und Thomas Schärer, Erinnerung, Film- und Fotoelicitation. In: *Methoden der Kulturanthropologie*, Christine Bischoff, Karoline Oehme und Walter Leimgruber (Hg.), Bern 2014, S. 313–330.

zont. Aber sie sind statisch, reagieren nicht dynamisch auf unsere Beschäftigung mit ihnen, was sie für viele – zum Teil zu Unrecht – zu verlässlicheren Quellen macht. Quellen, insbesondere der Dokumentarfilm, haben immer eine mindestens doppelte Zeitlichkeit: das vergangene Ereignis, der Film und seine Lesart in der jeweiligen Gegenwart.

Quellenkritik ist immer angebracht – auch und gerade in Bezug auf selbst geführte Interviews.

Eine Aussage, die 1975 über einen Film von 1974 getroffen wurde, ist tendenziell verlässlicher als die betreffende Erinnerung des Filmemachers, den wir 2011 befragten. Aber auch das, was er uns erzählte – auch wenn es abwich vom 1975 Gesagten oder von Aussagen anderer Beteiligter – hat einen Wert an sich und kann bei der Triangulation aller Aussagen und Materialien zu wesentlichen Erkenntnissen führen.

Es ist ausserdem zu differenzieren zwischen dem Quellenwert beispielsweise eines Typoskripts eines Entwurfs für einen Jahresbericht und dem veröffentlichten Jahresbericht. Wir haben zu fragen, warum Versionen unterschiedlich sind. Eine handschriftliche Notiz oder Änderung auf einem Typoskript hat einen anderen Status als ein Zeitungsartikel.

Filme existieren meist in verschiedenen Versionen. Veröffentlichte autonome oder nur im Zusammenhang mit Begleitmaterialien erschliessbare Filme, unveröffentlichte Ausschnitte, unbetitelte Fragmente, Kurz- oder Parallelversionen verfügen je über einen unterschiedlichen epistemologischen Status, den es bei der Analyse zu berücksichtigen gilt.

Filme, die uns nur in digitalen Kopien und mitunter unvollständig zugänglich sind[6] unterscheiden sich wiederum in ihrem Quellenwert von am Schneidetisch visionierten 16mm-Filmkopien.

Generell wollen wir transparent machen, wer wann wie wo warum spricht, schreibt oder filmt. Ebenso versuchen wir, Perspektiven verschiedener Akteure einzunehmen und uns in historische Situationen hineinzuversetzen. Auf dieser multiperspektivischen und multitemporalen Basis suchen wir zu unserer aktuellen Stimme, unseren Einschätzungen und Interpretationen zu kommen, die wir argumentativ und empiriebasiert zu stützen suchen.

Das soziale Feld

Mit den Konzepten von Pierre Bourdieu[7] und des interaktionistischen Soziologen Howard Becker[8] begreifen wir den (ethnografischen) Film als soziales Feld, in dem vielfältige Ein- und Ausschlussmechanismen wirksam sind und die Definitionsmacht, was, wo, von wem, wie und warum filmisch aufzuzeichnen sei, in einem fortlaufenden Diskurs verschiedenster Akteure (Generationen, „Schulen", Institutionen, Disziplinen) ausgehandelt wird. Einen Film verstehen wir als Produkt unterschiedlichster Interaktionen in einem Milieu und einem Kontext. Die Wechselwirkungen zwischen Kontext, Werk und Autor erachten wir als zentral in Bezug auf die Analyse der Filme: Erst mit der Berück-

6 So der Film *Alte Formen – neue Kannen* von 1965 von Wysel Gyr. Siehe Kap. „Kontinuität und Wandel".
7 Pierre Bourdieu, Les règles de l'art, Paris 1992.
8 Howard Becker, Arts Worlds, Berkeley 1982.

sichtigung der Interdependenzen mit Faktoren wie individuelle Prägung, ökonomische Abhängigkeiten, Hierarchien, fachliche Paradigmen, Theorie – und Methodenwechsel, thematische Trends oder generelle sozioökonomische Entwicklungen ist dem einzelnen filmischen Werk gerecht zu werden. Wie Becker, der Kunstwerke als Produkte zahlreicher sozialer Interaktionen auffasst, sind wir uns der Wichtigkeit sozialer Interaktionen und Konstellationen bei der Filmherstellung bewusst.

Repräsentation

In der neueren Filmtheorie besteht Einigkeit darüber, dass Dokumentarfilme und also auch ethnografische Filme nicht objektiv sein können, dass die filmische Repräsentation aufgrund von zahlreichen subjektiven, selektiven Entscheidungen im Produktionsprozess, wegen der Eigensinnigkeit des Mediums und wegen technischer Beschränkungen zwangsläufig verzerrend sein müssen. Positivistische Konzepte vom Film als „Bewegungspräparat" wie die des Editors der Enzyclopaedia Cinematografica, Gotthard Wolf[9], vertritt heute niemand mehr.

Auch nicht adäquat ist es, dem Dokumentarfilm prinzipiell jegliche Fähigkeit zur objektiven Repräsentation abzusprechen, wie dies immer wieder geschieht[10]. Die Beziehung vom Abgebildeten (Realität oder das Bezeichnete) zum Abbild (filmische Realität oder das Bezeichnende) kann mehr oder weniger eng sein, sie ist aber immer da. Sie trägt einen Doppelcharakter, ist „Existenzbezeugung und Deutung der Existenz"[11] zugleich. Davon gingen auch die Akteure der SGV aus – sei es in eher naiver oder reflektierter Weise – , sonst hätten sie nicht mit oft hohem Engagement ihr Ziel verfolgt, handwerkliche Techniken filmisch festzuhalten. Die Beziehung zwischen Realität und Bild ist dialektisch und wird letztlich in der individuellen Rezeption ausgehandelt, in den Worten von Stella Bruzzi:

> „Documentary is predicated upon a dialectical relationsship between reality on the one hand and image, interpretation and bias on the other. Documentary is predicated upon a dialectical relationsship between aspiration and potential, that the text itself reveals tensions between the documentary pursuit of he most authentic mode of factual representation and the impossibility of this aim."[12]

Ethnografische (und allgemein dokumentarische) Filme sind das Resultat eines doppelten Kommunikations- und Verstehensprozesses: Einerseits zwischen Filmenden und Gefilmten, andererseits zwischen Gefilmtem und Filmrezipienten. Zwischen der Realität und deren Abbild oder Repräsentation liegt der komplexe Vorgang des Verstehens, der Sinngebung und letztlich der Weltaneignung.

---

9 Gotthard Wolf, Der Wissenschaftliche Dokumentationsfilm, München 1967.

10 Bill Nichols, Representing Reality. Bloomington and Indianapolis, 1991; Bill Nichols, Introduction to Documentary. Bloomington and Indianapolis 2001, und Michael Renov, Theorizing Documentary, New York 1993.

11 Ulrich Hägele, Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft, Tübingen 2007, S. 15.

12 Stella Bruzzi, New Documentary, a critical introduction, London, New York 2000, S. 4.

Es wird in den folgenden Filmanalysen wesentlich auch darum gehen, aufzuzeigen, wie sich die Unmöglichkeit, etwas unvermittelt zu repräsentieren, in die Filme einschreibt. Vertiefen werden wir diese Frage im Kapitel „Inszenierung und Repräsentation".

Form und Gehalt

Inhaltliche und formale Aspekte sind insbesondere bei Betrachtungen auf der bildlichen Mikroebene hinunter zum einzelnen Bildkader so eng verschränkt, dass wir es als unabdingbar erachten, sie gemeinsam zu erörtern. Wie stark gerade im Film Form und Gehalt sich durchdringen, zeigt die Schwierigkeit, filmische Qualitäten ausschliesslich einem der beiden Pole zuzuordnen. Die gemeinhin der Form zugeschlagenen Parameter Lichtsetzung, Cadrage, Kamerahandlung, Ton und Schnitt weisen ebenso inhaltliche Implikationen auf wie gemeinhin inhaltlich Begriffenes, durch diese Paramater Gestaltetes: Menschen, ihre gegenseitige kausale, räumliche und zeitliche Verknüpfung sowie deren Beziehung zur Dingwelt; kurz die Handlung, die ihrerseits auf die Form zurückwirkt. Die auf Einstellungsprotokollen beruhenden Filmanalysen sind kein Selbstzweck. Sie sollen ermöglichen, inhaltliche Faktoren im Formalen und formale Implikationen des Dargestellten – kurz die Dialektik von Form und Inhalt – herauszuarbeiten.

Es ist auch die formale Mikroebene (die Cadrage, die Beleuchtung, die Einstellungslänge, die Montage), auf der sich – auch wenn ein Film vergleichsweise simpel ist wie viele SGV-Produktionen der sechziger Jahre – die subjektive Stimme und Sensibilität, die Haltung eines Filmschaffenden äussert. Mit Claudine de France und Barry Salt[13] sind wir uns auch bewusst, welch entscheidenden Einfluss die Filmtechnik auf die Filmästhetik, auf die schöpferische Haltung des Filmschaffenden und indirekt auch auf den Inhalt ausübt. Methode, Stil, Technik und Inhalt stehen in Wechselwirkung, unter diesen Parametern besteht eine konstante Oszillation zwischen Optionen und Einschränkungen.

Um die Struktur der Filme analysieren und Einstellungen genau orten zu können, haben wir von den kurzen Filmen (bis 30 Minuten) Einstellungsprotokolle verfasst. Bei über 60 Minuten langen Filmen mit über 300 Einstellungen stünde dieser Aufwand in keinem Verhältnis zum zu erwartenden Erkenntniswert. Hier behalfen wir uns (für den deutschen Teil) mit Screenshots aller Einstellungen der digital visionierten Filme.[14]

Zum Aufbau der Analysen

Um die Vergleichbarkeit der Filme und der einzelnen Kriterien zu gewährleisten, sind alle Filmanalysen identisch aufgebaut: Ein erster Teil skizziert das personelle und institutionelle Umfeld des jeweiligen Films. Eine detaillierte Entstehungsgeschichte stellt die Akteure, ihre Motivationen, Bedürfnisse und ideellen Einflüsse (Literatur, Fotografie, Film, sozioökonomische Aspekte, Akteure inner- und ausserhalb der SGV) sowie die technischen und finanziellen Produktionsbedingungen vor.

13 Claudine de France, Cinéma et anthropologie. Paris 1982, und Barry Salt, Film Style and Technology, History and Analysis. London 1992.

14 Da das Verfertigen der Screenshots in Echtzeit geschah, können die Einstellungslängen-Angaben in Bezug auf die tatsächlichen Werte um maximal eine Sekunde abweichen.

Ein Unterkapitel widmet sich den Recherchen, Dreharbeiten und der Postproduktion des ausgewählten Films. Dies schliesst die Recherche vor Ort, die Begegnungen mit Protagonisten, vorbereitende Arbeiten, die Dreharbeiten und die Montage mit ein. Hier stützen wir uns auf schriftliche Quellen und auf Aussagen ehemaliger Beteiligter.

Die Analyse des eigentlichen Werkes beginnt unter der Überschrift „Filmstruktur". Hier stellen wir den Aufbau des Films, seine wichtigsten Sequenzen und die räumliche Struktur vor.

Bei der Betrachtung der Mise en scène, der Inszenierung, fokussieren wir den Prozess der Übertragung der nichtfilmischen in eine filmische Realität, der alle Handlungen der Filmschaffenden während der Filmproduktion (Auswahl des Stoffes, Schauplatz, Protagonisten, Perspektiven, Anweisungen und Veränderungen während der Dreharbeiten, Bild- und Tonpostproduktion und Schnitt) betrifft. Deshalb scheint eine differenzierte Begrifflichkeit unabdingbar: Unter Dreharbeiten subsumieren wir äussere Umstände, beteiligte Personen, Dauer, verwendete Geräte. Diese Informationen gewinnen wir aus schriftlichen Unterlagen oder aus Gesprächen mit Filmschaffenden. Unter Mise en scène behandeln wir erstens jene Arrangements, die in die aufgenommene Realität unmittelbar eingreifen und die vom fertigen Film aus, also von der filmischen Realität, rückschliessend erkennbar sind: beispielsweise ein fragender Blick in die Kamera, der Anweisungen zu erwarten scheint (*Beim Holzschuhmacher*) oder Blicke der Protagonisten untereinander, weil eine abgemachte Aufteilung der Erzählung nicht eingehalten wurde (*Die letzten Heimposamenter*), sowie alle Interviews, die einen Rückschluss auf die Interaktion zwischen der befragenden und der befragten Person erlauben. (→ Kapitel „Repräsentation und Inszenierung" und Kapitel „Relation filmeurs-filmés")

Filme spiegeln in der Regel weit mehr als das von ihren Urhebern Intendierte wider. Sie sind eigentliche „Metadokumente"[15], die einen Teil ihrer Entstehungsumstände und der ihr zugrunde liegenden Realität für ein sensibilisiertes Auge wahrnehmbar machen. Wir versuchen diese dem Film eingeschriebenen Subtexte zu lesen, ergänzt durch Informationen der Filmschaffenden. Wir fragen uns, wo und wie das Vorgefundene ausgewählt, arrangiert und modifiziert wurde.

Zweitens interessiert uns unter Mise en scène die im Film erkennbare „ethnografische Begegnung" von Filmenden und Darstellenden. Hier erörtern wir die filmische Aufmerksamkeit für die Protagonisten, die Darstellung ihrer Gesichter, Handreichungen, Gesten und Mimik.

Ob sich jemand vor der Kamera wohl fühlt, etwas für sie inszeniert, sie vertrauensvoll in seiner Gegenwart akzeptiert, lässt sich aufgrund von Blicken, Körperhaltung und Gesten meist relativ gut beurteilen. Joachim Wossidlo[16] konstatiert ein Spannungsverhältnis zwischen der Selbstinszenierung der Protagonisten und ihrer Fremdinszenierung durch den Film. Ein kulturwissenschaftlicher Film sei deswegen immer ein Kompromiss, der

15 Peter Loizos, Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-Consciousness, 1955–1985, Manchester 1993.

16 Joachim Wossidlo, Dokumentarfilm als Prozess. In: Ballhaus, Edmund (Hg.), Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster, New York 2001, S. 118–132, hier 130f.

Spuren hinterlasse. Ist die angesprochene Spannung gering, ist die Wahrscheinlichkeit gross, dass ein Film als authentisch wahrgenommen wird.

Die formale Analyse aller Parameter der Mise en scène (Lichtführung, Cadrage, Ton) berücksichtigt inhaltliche und formale Implikationen der verwendeten Technik und die mit ihr verbundenen Möglichkeiten und Einschränkungen. Wir fragen uns, mit welchen filmischen Mitteln die Filme Raum und Zeit behandeln und ob der dargestellte Prozess evident und allenfalls verändert wird. Als methodische Referenz dienen uns filmische Konventionen und Praxen wie das Continuity-Editing (unsichtbarer Schnitt) oder narrative Muster des dokumentarischen Films. Dabei bedienen wir uns filmtheoretischer Überlegungen ebenso wie Theoriebestandteilen der visuellen Anthropologie bzw. der Kulturwissenschaft. Sie wollen wir direkt in die konkreten Analysen einbringen und fokussieren bei jedem Film andere Aspekte.

Die Mise en scène und die Montage stehen in einem engen Zusammenhang. Die Entscheidungen bei der Aufnahme – ob beispielsweise mit viel „Luft", also Vorrat von Aufgezeichnetem vor und nach dem Intendierten aufgezeichnet wird oder nicht, ob mit Kamerabewegungen gearbeitet wird oder nicht – beeinflussen die Möglichkeiten der Montage.

Die Montage strukturiert die Einstellungen, sie stellt raumzeitliche Beziehungen und Kausalitäten her und bestimmt letztlich mit Einstellungslängen und dem Wechsel von Einstellungsgrössen den Rhythmus und die Narration eines Films.

Unter der Überschrift Ton/Informationsvermittlung interessiert uns schliesslich, ob und wie Ton eingesetzt wird, ob und wie das dargestellte Handwerk räumlich, historisch, sozial und ökonomisch kontextualisiert wird und welche Rolle in der Informationsvermittlung der Tonspur, dem Bild, den Zwischentiteln und Kommentartexten oder den filmischen Begleittexten zukommt (erklärend, ankündend, verdoppelnd).

In einer Gesamtbetrachtung versuchen wir abschliessend die Filme ganzheitlich zu würdigen. In einer engen Beziehung zur Art der Repräsentation steht die Lesbarkeit des „Arbeits"-Prozesses bzw. der filmischen Narration. Wir befragen die Filme danach, ob Abläufe, räumliche und kausale Zusammenhänge klar, das heisst lesbar werden. Wir messen die Filme an ihren eigenen Ansprüchen – im Vordergrund sowohl des Auftraggebers SGV wie der Auftragnehmer, der Filmschaffenden, stand immer das Ziel, eine Tätigkeit, ein Handwerk möglich umfassend, verständlich und klar darzustellen.

Wir beurteilen den formalen Gestaltungswillen unter Berücksichtigung eines expliziten oder impliziten Anspruches eines Films bzw. seines Schöpfers: Wo steht das schlichte Festhalten, das „Dokumentieren", wo die formal ambitionierte Gestaltung im Vordergrund und wieso? Wird die Form der aufgezeichneten Realität gerecht?

Nach Möglichkeit stellen wir die Filme in den Zusammenhang zeitgenössischer dokumentarischer Formen („Kulturfilme", „Lehrfilme", „Auftragsfilme, „Wochenschau", „freie Dokumentarfilme").

Wir betrachten aus heutiger Perspektive die Haltung des Autors gegenüber seinem Gegenstand, untersuchen die Verhaftung in der damaligen Zeit und fragen uns, ob im Film selbstreflexive Elemente vorhanden sind und wie sie gegebenenfalls eingesetzt werden.

Wir versuchen auch, unsere Rolle als Rezipierende von historischen Filmen und Texten zu reflektieren.

Diese Analysen bildet die Grundlage für spätere synthetische vergleichende Perspektiven auf das ethnografische und dokumentarische Filmschaffen der Schweiz – in Einzelfällen auch weltweit (→ Kapitel „Filme der SGV als Teil des Schweizer Films“).

Das jeweils vorletzte Unterkapitel behandelt die Rezeption der Filme. Dieser Teil ist vor allem bei Filmen, die wie zum Beispiel Hans-Ulrich Schlumpfs *Guber – Arbeit im Stein* grundsätzliche Debatten initiierten, ausgeprägt. Im letzten Unterkapitel befassen wir uns mit den Nachwirkungen der Filmarbeit, bezogen auf die Protagonisten der dargestellten Werkstätten und Betriebe.

4. Collecte et sauvegarde, rigueur et ouverture : l'ère Paul Hugger (1961–1979) / Sammeln und Bewahren, Systematik und Offenheit: Die Ära Paul Hugger (1961–1979)

> « J'ai été éduqué dans des règlements stricts […]. Et de plus en plus, dans les années trente, je suis devenu, dans ma pensée, indépendant. Et peut-être que ça a eu un effet sur ça, de ne pas croire qu'il faut toujours suivre ce qui a déjà été prescrit, mais chercher un ton original ou une autre voie. » (Paul Hugger, 2011, chapitre 19, 01:26:16, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

> « Es ist natürlich auch das zu sagen, dass für mich der Film trotz allem immer noch ein Nebenstrang war. Zuerst war ich wirklich mit Herz und Seele Gymnasiallehrer. Da habe ich sehr viel unternommen, weil ich das auch konnte, da ich ledig war und dafür voll Zeit hatte. Nachtmärsche mit den Schülern und solche Dinge und eben das Studienheim. Das war eine unendliche, jahrelange Geldsuche mit Fest und so. Und dann gab es meine Forschungsaufenthalte für Bücher. Ich bin immer noch ein Buchgläubiger. Mehr noch als Filmgläubiger war ich ein Buchgläubiger. Das hatte noch mehr Priorität, was ich ehrlich sagen muss. Mich haben die Filme dann doch einfach fasziniert – also wenn dann die Leute kamen und die Filme so gut waren. Das Mérite ist nicht, dass ich die Filme im Geiste richtig konzipiert habe, sondern ich begabte, junge Leute hatte. » (Paul Hugger, 2009, chapitre 18, 01:09:36, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

Né à Wil dans le canton de Saint-Gall en 1930 dans un milieu très catholique et rigoureux, Paul Hugger est un enfant rêveur qui se promène volontiers dans la nature. La famille déménage à Saint-Gall, suivant le père cheminot. Les choix de profession étant très limités, Paul Hugger devient professeur au collège (*Sekundarlehrer*). Les langues et l'histoire l'intéressent. Après un semestre passé à l'université de Fribourg, puis à la Sorbonne à Paris, il enseigne à Amden-Weesen (Saint-Gall), mais ne se projette pas dans cette commune très conservatrice. Un voyage entrepris en Italie en 1956 s'avère déterminant pour la suite de sa carrière : dans une église de Bologne, il rencontre Karl Meuli – philologue et professeur à l'université de Bâle[17] – qui l'invite à dîner. À son retour en Suisse, il décide de devenir membre de la Société suisse des traditions populaires « en signe de reconnaissance » pour la gentillesse du professeur. Il commence des études en folklore, ethnologie, littérature française et italienne. Parallèlement, il trouve un poste d'enseignant en français et italien au degré secondaire supérieur à Bâle (*Gymnasiallehrer* au *Realgymnasium Basel*) qu'il occupera durant 25 ans. Karl Meuli accompagnera et soutiendra Paul Hugger dans ses débuts difficiles à Bâle.

> Ich nahm die Volkskunde nur, weil ich dachte, dass das für einen alten Kerl wie mich am einfachsten sein würde. Da musste man nicht alle Stufen hinaufstudieren. Da muss man sich

17 Karl Meuli (1891–1968) est maître au gymnase classique de Bâle (1919–1957) tout en étant professeur extraordinaire (1933) puis ordinaire (1942–1960) de sciences de l'antiquité et d'ethnographie antique à l'Université de Bâle. Ses recherches lient philologie, folklore, ethnologie, archéologie, préhistoire, histoire des religions et psychologie. Il préside la Société suisse des traditions populaires de 1935 à 1943 et de 1955 à 1957.

Paul Hugger, 1970

> nichts vormachen. Aber dann kam natürlich die Begeisterung. […] Ein Lehrer aus der Ostschweiz stiess damals in Basel bei den Schülern fast auf Lachen. […] Man war als Student von 27 Jahren damals ein alter Student. Ich sass da wirklich wie ein Senior drin und musste wieder von Anfang an beginnen. (Paul Hugger, 2009, Kapitel 6, 00:17:17, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

En tant que membre de la SSTP, l'étudiant-professeur fait la connaissance de nombreuses personnes intéressantes – représentants de la bonne société du « Teig » de Bâle, éminents professeurs invités, étudiants de droit et de lettres – et apprécie le foisonnement du milieu. En 1961, il achève sa thèse, une monographie ethnologique sur la commune saint-galloise d'Amden.[18] Dans le cadre de ses recherches, le responsable d'alors de la Section film de la SSTP, Alfred Bühler (1900–1981), lui propose de participer à la réalisation d'un film tourné chez un artisan d'Amden. Ainsi, en tant que conseiller scientifique sur *Rechenmachen in Amden* (Heinrich H. Heer, 1959), Paul Hugger débute sa collaboration avec la Section film. L'ethnologue Alfred Bühler, à la fois professeur – il s'agit du premier professeur ordinaire en ethnologie nommé à l'université de Bâle (1959–1970) – et directeur du Museum für Völkerkunde de Bâle (1950–1964), permet à l'étudiant de passer l'examen requis en ethnologie générale – Paul Hugger n'avait fréquenté que sporadiquement un cours d'Alfred Bühler – et ainsi de terminer dans un délai très court ses études en *Volkskunde* après quatre semestres. Très reconnaissant envers l'enseignant,

18 Paul Hugger, Amden. Eine volkskundliche Monographie. Basel 1961 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde = Publications de la Société suisse des traditions populaires = Pubblicazioni della Società svizzera per le tradizioni popolari 41).

Paul Hugger accepte alors de reprendre – un peu par hasard et à contrecœur – la Section film de la SSTP :

> « [Alfred Bühler] était en train d'aller de son musée [le *Museum für Völkerkunde*], à travers Bâle […]. Il me voit sur une place et me dit : écoutez Monsieur Hugger, vous ne pourriez pas me décharger et prendre ce Filmabteilung parce que je n'ai pas le temps ? Et moi, je dis…, ah, je ne peux pas dire non, parce qu'il n'a pas dit non, non plus [pour passer l'examen en ethnologie]. Je dis oui. Il me dit : je vous informe plus tard, adieu ! Et je me disais : tu es un imbécile ! Je n'aime pas du tout ça ! Tu n'y connais pas grand-chose à ces films et il n'y a pas de moyens. » (Paul Hugger, 2009, chapitre 8, 00:29:54, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

En 1962, Paul Hugger réalise un travail de terrain à Werdenberg (Saint-Gall) dans le cadre de la SSTP qui possède un petit crédit annuel pour ce type de projets. Le Fonds national de la recherche scientifique, créé dix ans auparavant, subventionne la recherche facilement. L'objectif est, comme pour l'étude sur Amden, de réaliser une monographie centrée sur les traditions du lieu : « Die Überlegung war, dass man da noch einmal etwas machen muss, um das Vergangene festzuhalten » (Paul Hugger, 2009).[19] Intéressé par les souvenirs des habitants, le chercheur conduit de nombreuses interviews avec les personnes âgées du lieu. Cette récolte de témoignages liés à la vie quotidienne s'inscrit bien dans la méthode de l'histoire orale qui, surtout dès les années 1970, sera largement pratiquée dans les disciplines historiques. La monographie aborde aussi les transformations du monde paysan et compare les modes de vie ancien et actuel.

Dans le district de Rheintal dans lequel se situe Werdenberg, isolé et très rural, de nombreux vieux métiers et artisanats sont encore exercés, mais commencent à disparaître. Encore peu touchée par l'industrialisation et les transformations sociales effrénées en cours en Suisse durant ces années de haute conjoncture, la région reste une des rares niches de production artisanale et traditionnelle en Suisse. Le chercheur voit ici une grande quantité de thèmes potentiels pour des films. Une première série de films est réalisée, principalement par Heinrich H. Heer et Walter Wachter, et, contrairement aux œuvres produites par la suite, Paul Hugger participe activement aux tournages. Il est en effet présent sur le terrain la moitié de la semaine, enseignant durant l'autre demi-semaine (→ chapitre Notfilmung und Not beim Filmen, consacré au film *Beim Holzschuhmacher* de Heinrich H. Heer).

Ethnologie d'urgence et projet d'une encyclopédie des vieux métiers

De 1961 à 1979, Paul Hugger est responsable de la Section film de la SSTP. Ambitieux, il y produit des films à un rythme très soutenu en comparaison à son prédécesseur et participe de manière déterminante au développement de la production. Dans la lignée d'Alfred Bühler, la Section film va, durant ces années, se concentrer sur les artisanats et les vieux métiers suisses, choix très pragmatique puisque Paul Hugger suit l'orientation de la production débutée par le responsable précédent (→ chapitre Vorgeschichte :

19 Paul Hugger, Werdenberg. Land im Umbruch. Eine volkskundliche Monographie. Basel 1964 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde = Publications de la Société suisse des traditions populaires = Pubblicazioni della Società svizzera per le tradizioni popolari 44).

Gründung der Abteilung Film der SGV). Dès 1962, la production de films se fait plus systématique et le nouveau responsable développe un programme précis avec la série de films et de livrets intitulée *Sterbendes Handwerk*, puis *Altes Handwerk* (*Vieux métiers*) de 1972 à 1993.[20] Guidé par un sentiment de devoir accomplir une mission d'urgence, Paul Hugger désire collecter, conserver et documenter au plus vite des métiers et techniques artisanales menacés de disparition dans un monde en changement et en perte de valeurs. Le producteur formule dès 1962 son objectif de constituer une « encyclopédie filmique des anciens métiers ».[21] Dans cette optique, le film est avant tout considéré comme une documentation visuelle qui, dans une visée didactique, doit exposer le déroulement du travail dans tous ses détails et étapes.

> « Ziel unserer Arbeit sollte es ja sein, den handwerklichen Arbeitslauf in allen seinen Teilen anschaulich darzustellen. Wer aber handwerkliches Tun kennt, weiss auch, wie häufig hier das beschreibende Wort versagt und versagen muss, weil er unfähig ist, die oft atemraubende Geschwindigkeit der Hände und Arme wiederzugeben. Nur der Film ist imstande, einen exemplarischen Arbeitsgang so vollständig und bis in die Einzelheiten zu zeigen, dass er auch nach hundert und mehr Jahren, wenn das betreffende Handwerk längst untergegangen ist, theoretisch noch nachvollziehbar sein wird und dem Forscher die gewünschte Anschauung bieten wird. »[22]

Les documents produits sont avant tout vus comme des films de recherche « sans concession au goût du public ».[23] Dans un premier temps, le producteur s'en tient à la ligne des films muets, en référence aux films réalisés dans le cadre de l'IWF (→ chapitre Film und Wissenschaft), mais aussi, d'une manière plus pragmatique, en raison des maigres budgets à sa disposition : le budget pour un film se situe entre 3000 et 10 000 CHF environ. La production des films est dominée par des difficultés financières constantes et le manque de moyens contraint à couper court à nombre de projets de films. Pour chaque nouveau film, Paul Hugger mène une lutte incessante pour trouver des financements et des partenaires – auprès des autorités, d'entreprises, d'organismes et de sociétés locales diverses, de sociétés de métiers, du Fonds national de la recherche scientifique et de la télévision suisse.[24] Sans ces soutiens extérieurs, l'entreprise n'aurait pas été possible.

> « Man stand unter dem Eindruck, dass wenn man das jetzt nicht filmen würde, es für immer verloren sei. Das war ja auch richtig, denn gewisse Berufe gibt es einfach nicht mehr. Da kann man lange suchen gehen und die, die es wieder aufnehmen, machen dann vielleicht

20 Plusieurs membres de la SSTP estiment que la présence de *Sterben* dans le titre a une connotation trop pessimiste. C'est pour cette raison, entre autres, que la série change de nom et s'intitulera dès 1972 *Altes Handwerk*. Sitzungsprotokolle Abteilung Film 1972. Archives SSTP, Bâle, Ap 7. En français (pour les fascicules en français), la série s'est toujours intitulée *Vieux métiers*.

21 Paul Hugger, Altes Schweizer Handwerk. Zu einem grossen Film- und Publikationsunternehmen. In : Gewerbliche Rundschau 16, 1971, pp. 118–125, ici p. 121.

22 Hugger, *op. cit.*, p. 121.

23 Hugger, *op. cit.*, p. 121.

24 Le projet de Paul Hugger se rapproche des objectifs de l'IWF à Göttingen et de la constitution de son archive audiovisuelle, l'encyclopaedia Cinematographica. Les films sont la plupart du temps muets et suivent un processus technique semblable à ceux qui sont produits au sein de l'institution allemande. Pourtant, la situation de la Section film de la SSTP est bien éloignée des conditions de production dont bénéficient alors l'IWF, structure bien plus importante et aux moyens financiers incomparables. → chapitre Film und Wissenschaft.

daraus Tourismusartikel, was nicht mehr der Wirklichkeit von damals entspricht. » (Paul Hugger, 2009, chapitre 33, 02:12:45, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

Malgré les difficultés, la motivation de Paul Hugger à accomplir son projet croît au fur et à mesure. Il est convaincu de la valeur documentaire des films pour des recherches futures et de leur rôle de transmission. Les films montrent aux jeunes générations que l'on peut vivre avec peu, loin du luxe et en suivant des valeurs humaines. Les documents visuels sont pensés pour la postérité, comme mémoire d'une dextérité manuelle qu'un texte ne peut livrer qu'incomplètement. Médiateur, le producteur montrera d'ailleurs très souvent les films dans les universités et écoles (→ chapitre Diffusion et réception des films).

« Es ist das Erlebnis des schaffenden Menschen, der mit einer durch jahrelange Übung erreichten Geschicklichkeit vor den Augen des Zuschauers Werkstücke entstehen lässt. Es ist das Erlebnis auch, Menschen bei der Arbeit zuzuschauen, die sich ganz darin vertiefen und offensichtlich von ihr erfüllt sind. Und darin liegt ein letzter Grund, warum solche Handwerkergestalten und ihre Arbeit wenigstens im Filmdokument in spätere Zeiten hinübergerettet werden müssen: es ist der ideelle Wert. In einer Zeit, wo der Sinn für Qualität zu schwinden scheint, wo die Quantität zu sehr zählt und der innere Bezug zur Arbeit oft fehlt, haben unsere alten Handwerker einen Aussagewert. Sie haben vor allem jungen Menschen etwas zu sagen. […] Eine Kulturpolitik ohne Kenntnis der Werte der Vergangenheit läuft Gefahr, die Orientierung zu verlieren. »[25]

Aux films est associée une série de publications, sous forme de fascicules. Paul Hugger regrette la négligence des études sur l'artisanat en Suisse et voit ces publications comme une contribution modeste à un devoir urgent et important.[26] L'édition se prolongera jusqu'en 2004 et compte 67 études. Les 61 premiers livrets sont rassemblés en six volumes, tous édités par Paul Hugger. Ce dernier a rédigé les textes d'une vingtaine de livrets. La série est créée sans l'accord du Président de la SSTP, souligne le producteur qui sait que celui-ci aurait réagi négativement pour des raisons de coûts.[27] Les deux premiers numéros sont publiés sans que Paul Hugger le communique au Président : « Er dachte da, was dieser Junge – damals war ich ja noch sehr jung – einfach von sich aus machen würde » (Paul Hugger, 2009). La position de la Section film n'est pas toujours simple et incontestée au sein de la SSTP, surtout en raison des sommes (relativement) importantes nécessaires à la production des films et des fascicules. Paul Hugger « impose » ses publications et films et, à plusieurs reprises, il doit convaincre le comité directeur du bien-fondé de l'entreprise :

« Der Film war lange Zeit ein Fremdkörper in der Idee dieser Leute. Wenn man dann eine Vorstellung machte mit den Leuten und diese sehr dabei waren, dann ging es wieder gut. Aber an sich waren das alle Büchermenschen, wie ich eigentlich auch einer war. » (Paul Hugger, 2009, chapitre 28, 01:49:27, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

25 Hugger 1971, *op. cit.*, p. 124, p. 125.
26 Paul Hugger, Nachwort des Herausgebers. In : Paul Hugger (éd.), Sterbendes Handwerk II. Sammelband Heft 11–20. Basel 1968, sans pagination.
27 Lettre de Paul Hugger à Thomas Schärer, 25 juillet 2011.

Progressivement, le travail de la Section film est accepté au sein de la SSTP. La secrétaire de la Société (et non de la Section), Dora Hofstetter, est très engagée dans le travail de Paul Hugger, elle établit de nombreuses requêtes et elle répond aux courriers adressés au producteur. Cette implication montre bien que « la Société participe » aux activités de la Section (Paul Hugger, 2009). Lorsque le producteur décide de mettre un terme à la série de publications *Vieux métiers* au début des années 1990, on lui demandera de continuer.

Évolution du projet : ouverture et libération

L'ouverture d'esprit de Paul Hugger explique que, dans le cadre de la Section film, il travaille avec de nombreux canaux de réalisation en parallèle : il collabore avec des cinéastes amateurs, des professionnels de la Télévision suisse alémanique ou encore de jeunes réalisateurs prometteurs (→ chapitre Typologie des films et profils des cinéastes). Il « profite » et ne veut « pas d'exclusivité ». Chaque film est un risque à prendre avec des sommes en jeu, mais Paul Hugger fait confiance aux cinéastes qu'il mandate. Ceux-ci ne reçoivent d'ailleurs pratiquement jamais ses instructions par écrit et tout semble se décider oralement, souvent lors d'une première rencontre informelle dans un lieu original ou incongru – zoo de Bâle, pâtisserie. Lorsqu'un essai n'est pas réussi ou convaincant, le producteur cesse simplement et pragmatiquement la coopération. Autrement, la collaboration s'avère parfois très fertile, comme dans le cas d'Yves Yersin qui s'est rapidement imposé comme « un personnage dominant […] avec sa propre idéologie » (Paul Hugger, 2009) :

> « Das war ja schon die Phase, wo ich die Filmabteilung mit Herz vertrat. Ich wollte ja etwas machen und da waren mir natürlich junge Leute aus der Westschweiz willkommen, weil ich das Gefühl hatte, dass das den Blick öffnen würde. Nicht nur regional Werdenberg, sondern es kommt eine neue Dimension dazu. Als Lehrer ist man natürlich auf solche jungen Leute angewiesen und man weiss, dass da etwas Gutes kommen kann. Yves Yersin machte mir diesen Eindruck. » (Paul Hugger, 2009, chapitre 17, 01:04:20, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

Progressivement, les cinéastes mandatés proposent des choses nouvelles et ne se limitent pas au cahier des charges initial (et informel). Ils ouvrent l'horizon et Paul Hugger approuve. Le producteur souligne la chance d'avoir rencontré « de jeunes cinéastes idéalistes ».[28] Et avec bonheur, il constate que la qualité des documents s'améliore d'année en année et que grâce aux films, ces métiers qui disparaissent sont préservés de l'oubli. Par cette confrontation avec les idées proposées par les jeunes cinéastes, Paul Hugger se détache donc de « stricts schémas ethnologiques » et donne « carte blanche » aux réalisateurs : « Je trouvais que faire voir l'entourage humain, le contexte humain, c'est très important. Seulement, au début, ce n'était pas possible à cause des moyens. J'ai regardé ce que j'avais comme crédits, ce que je pouvais dépenser, ce n'était rien. […] C'était avec la bonne volonté de tout le monde. » (Paul Hugger, 2009) En 1971, le producteur explique que son principe consiste à laisser la liberté dans la réalisation artistique du film, en compensation des maigres dédommagements, mais aussi conformément à sa

28 « Die Chance zeigte sich, als sich der Kontakt mit jungen, idealistischen Filmleuten herstellte. » Hugger 1971, *op. cit.*, p.121.

conviction que : « es steht auch wohl dem Forschungsfilm an, wenn sich in ihm die Persönlichkeit des Filmschaffenden ausprägt und ein Suchen nach künstlerischer Qualität spürbar wird ».[29] Les films de Claude Champion ou Yves Yersin « apportent un message beaucoup plus humain que de stricts documentaires », entendus du point de vue de Paul Hugger comme ceux tournés à l'IWF, entre autres. Le producteur estime ces « apports extérieurs » comme très enrichissants pour l'ethnologie.[30] Il suivra ce principe d'ouverture pour nombre de ses ouvrages.[31]

Suivre son chemin envers et contre tout (tous). Un projet anachronique ou à la mode ?

> « J'ai toujours eu un peu l'esprit [de] travers, ne pas faire ce que tous les autres font. Au début peut-être j'ai essayé, mais après, j'ai dit : tu vas ton chemin. Et c'est ce que je fais maintenant encore. » (Paul Hugger, 2009)

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, de nombreux théoriciens et folkloristes progressistes germanophones considèrent l'entreprise de Paul Hugger comme « vieux jeu » et totalement décalée par rapport aux problèmes sociaux contemporains. Parallèlement et à l'opposé des opinions négatives exprimées dans le monde académique et aussi par certains étudiants de Paul Hugger, le producteur constate que les films rencontrent un succès toujours plus large auprès du public et que les jeunes marquent un intérêt indéniable pour l'artisanat traditionnel. Perspicace, il estime que « eine Forschungsarbeit muss, soll sie erfolgreich sein, konsequent weitergeführt werden, ohne dass man sich ängstlich um Tagesmeinungen kümmert ».[32] La série se développe néanmoins vers une prise en compte des dimensions sociohistoriques, comme dans *Le Moulin Develey sis à la Quielle* ou *Heimposamenterei* (et du film qui suit, mais non produit par la SSTP, *Die letzten Heimposamenter*). En 1993, le producteur analyse l'évolution de la série de publications et de films sur ses trente années d'existence et met en évidence les liens entre les transformations de ses questionnements et problématiques sous-jacentes et l'esprit du temps :

> « Die anfänglich gewählte Bezeichnung ‹ Sterbendes Handwerk › war aus der Geisteshaltung heraus emotional und aufrüttelnd gedacht. Der Titel kennzeichnete die Haltung vieler damaliger Volkskundler, für welche die Feldarbeit ein dauerndes Abschiednehmen von kulturellen Formen war, die man als seit Jahrhunderten bewährt erachtete und die nun verschwanden. Die Trauer über einen Verlust des Authentischen und Autochthonen überschattete unsere Arbeit. »[33]

29 Hugger 1971, *op. cit.*, p. 122.

30 Paul Hugger interviewé par Bertil Galland. In : Le Nouveau Quotidien, 25 octobre 1992, pp. 17–18.

31 Par exemple, pour son grand projet commencé en 1985 et consacré aux modes de vie et traditions des Suisses et à leur évolution depuis 50 ans, *Les Suisses*, Paul Hugger fait appel à 78 collaboratrices et collaborateurs dans cette véritable œuvre collective. Paul Hugger (dir.), Les Suisses. Modes de vie, traditions, mentalités [3 volumes]. Lausanne 1992.

32 Paul Hugger, Nachwort des Herausgebers. In : Paul Hugger (éd.), Altes Handwerk IV Sammelband Heft 31–40. Basel 1976, sans pagination.

33 Paul Hugger, Nachwort des Herausgebers. In : Paul Hugger (éd.), Altes Handwerk VI. Sammelband Heft 51–60. Basel 1993, sans pagination. → chapitre Kontinuität und Wandel.

Autant dans son travail au sein de la Section film que dans son activité de chercheur, Paul Hugger développe un goût pour des sujets « qui ne sont parfois pas à la mode », qui sont mal vus ou négligés. Il donne l'exemple récent de son dernier ouvrage consacré au pèlerinage, vendu avec succès en Suisse romande[34], ou encore de son étude de Kleinhüningen, un quartier alors méprisé de Bâle.[35] L'ethnologue s'enthousiasme d'ailleurs souvent pour des sujets nouveaux ou peu conventionnels et s'aventure parfois sur des terrains difficiles : possession, utopie, catastrophe, violence.[36] L'appétit pour de nouveaux sujets qu'il délaisse une fois qu'il en a produit un ouvrage pousse parfois à juger l'attitude de Paul Hugger comme « impatiente » et peu scientifique ou approfondie.[37]

Un travail presque bénévole. Enseignant et chercheur avant tout

> « Je suis responsable du secteur Film de notre société, et cela, je me permets de le souligner, entièrement à titre honorifique. Depuis des années je consacre tous mes loisirs à cette tâche, convaincu par la nécessité et l'urgence d'une telle entreprise. Ainsi toute une série de beaux films est née. Cette réussite a été possible grâce d'un côté à l'idéalisme de nos jeunes cinéastes qui travaillent avec des conditions très modestes, d'autre part grâce à l'aide des autorités ou des particuliers qui complètent par des dons les modestes finances de notre société. » (Paul Hugger)[38]

Passionné par son métier de professeur de gymnase et fondamentalement pédagogue, Paul Hugger estime qu' « enseigner à la jeunesse est quelque chose de magnifique si vous êtes engagé dedans » (Paul Hugger, 2009). L'homme s'est toujours considéré avant tout comme enseignant et chercheur. C'est seulement à la fin des années 1960 qu'il reçoit du Fonds national suisse de la recherche scientifique une décharge de deux heures d'enseignement hebdomadaire pour son travail en tant que responsable de la Section film. Avant cela, l'activité est accomplie bénévolement, sans défraiement.[39] Cette situation explique que Paul Hugger ne possède pas de bureau personnel pour cette activité, qu'il n'assiste que rarement aux tournages des films, excepté pour les premiers films réalisés dans la région de Werdenberg et du Rheintal. Somme toute, « il fallait faire une production basée sur la confiance » (Paul Hugger, 2011). L'ethnologue qualifie donc son activité de producteur comme « extrêmement marginale » (Paul Hugger, 2009). Même lorsque

34 Paul Hugger, Lieux de pèlerinage. La Suisse entre ciel et terre. Lausanne 2009 (Le savoir suisse).

35 Paul Hugger, Kleinhüningen. Von der « Dorfidylle » zum Alltag eines Basler Industriequartiers. Basel 1984.

36 Par exemple : Paul Hugger, Elemente einer Ethnologie der Katastrophe in der Schweiz. In : Zeitschrift für Volkskunde 86, 1990, pp. 25–36 ; Paul Hugger ; Stadler, Ulrich (éd.), Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart. Zürich 1995 ; Paul Hugger, Utopien im Alltag. In : Hans-Jürg Braun (éd.), Utopien – Die Möglichkeit des Unmöglichen. Zürich 1987 (Zürcher Hochschulforum 9), pp. 101–113 ; Paul Hugger, Schwester Delfine von Stans. Zur Sinndeutung von Besessenheit und anderer paranormaler religiöser Phänomene aus einer besonderen geschichtlichen Situation. In : Beiträge zur Geschichte Nidwaldens, 1980, pp. 146–167.

37 Rencontre de Thomas Schärer avec Jürg Zimmerli, éditeur de nombreux ouvrages de Paul Hugger (Limmat Verlag). Zurich, 4 avril 2014.

38 Lettre de Paul Hugger à M. Bonnard concernant une recherche de financement pour le film *Le Moulin Develey sis à la Quielle*, 9 décembre 1970. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 III 1.

39 Lettre de Paul Hugger à Thomas Schärer, 25 juillet 2011. Dans les années 1970, Paul Hugger reçoit une décharge de la SSTP pour quatre heures de travail hebdomadaires. Protokoll der 359. Vorstandssitzung, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 1. Oktober 1977. Archives SSTP, Bâle, Ad 34. Lorsqu'Hans-Ulrich Schlumpf reprendra la tête de la Section film, il recevra un dédommagement de 1000 CHF par mois pour quatre jours de travail mensuels.

les films sont liés à un travail de terrain, par exemple à ses recherches dans le Jura vaudois (1969–1970), ceux-ci restent des « sous-produits » de la recherche.[40]

Bien que nommé *Privatdozent* de *Volkskunde* à Bâle en 1971 et professeur extraordinaire à Bâle en 1979, l'enseignement au gymnase restera longtemps sa principale activité. À côté de cela, le chercheur manifeste une production prolifique d'ouvrages et d'articles.[41] Le nombre des thématiques abordées par Paul Hugger est considérable. L'auteur s'intéresse particulièrement au changement culturel (*Kulturwandel*) et réalise plusieurs recherches sur le sujet, subventionnées par le Fonds national de la recherche scientifique. Suite à ses deux monographies (*Gemeindestudie*), il se dirige vers l'analyse des cultures régionales. *Fricktaler Volksleben* (1977) analyse par exemple le processus d'industrialisation de cette région alémanique.[42] Il contribue par ailleurs de manière significative à l'ethnologie du canton de Vaud et du Jura vaudois. Son habilitation à l'université de Bâle en 1971 se fait avec sa recherche consacrée à la vie à l'alpage dans le Jura vaudois.[43] Il réalise plusieurs autres études dans cette région de Suisse romande et participe au projet lancé par Bertil Galland d'une *Encyclopédie Illustrée du Pays de Vaud* (→ chapitre Ethnologie régionale, ethnographie et culture matérielle). Il collabore également à deux films consacrés à la culture suisse romande, produits par Pierre Barde (Télévision suisse romande) et réalisés par Bernard Romy : *L'été jurassien* (1981) et *Les rites funéraires* (1984).[44] Lorsqu'en 1982, il commence à enseigner en tant qu'*Ordinarius für Volkskunde* au Séminaire d'ethnologie européenne de l'université de Zurich, Paul Hugger développe son intérêt pour l'étude de la vie quotidienne en ville et la culture du monde urbain.[45]

---

40 Ni les sangles à vacherin ni la production fromagère, deux sujets de films réalisés par Yves Yersin dans cette région de Suisse romande, n'ont été des thèmes principaux d'étude de l'ethnologue (Paul Hugger, 2009).

41 Jusqu'en 1995, nous comptons 42 livres publiés, dont 20 comme auteur unique, 22 titres en tant qu'éditeur, 22 livrets de la série *Vieux métiers*, 113 articles, préfaces, introductions ou postfaces. Ueli Gyr, Paul Hugger zum 65. Geburtstag. Mit einem Verzeichnis seiner Schriften 1958–1995. In : Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires 91, 1995, pp. 33–52, ici p. 40. La productivité hors norme de Paul Hugger se poursuit et sa dernière publication connue est la suivante : Paul Hugger ; Wolf, Richard, Wir sind jemand. Gruppenfotografien von 1870 bis 1945. Ein Spiegel der Gesellschaft. Bern 2012.

42 Paul Hugger, Fricktaler Volksleben. Stein, Sisseln, Kaisten. Gansingen. Eine Studie zum Kulturwandel der Gegenwart. Basel 1977.

43 Paul Hugger, Hirtenleben und Hirtenkultur im Waadtländer Jura. Basel 1972. (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 54). Traduit en français sous le titre : Le Jura vaudois. La vie à l'alpage. Lausanne 1975.

44 Paul Hugger est le conseiller ethnologique du triptyque *L'été jurassien*. Le film part du travail de Paul Hugger et de son ouvrage *Le Jura vaudois. La vie à l'alpage*. Les trois films de Bernard Romy s'intitulent : 1. *L'été jurassien – La longue journée du paysan vaudois* [portrait d'un paysan-amodiataire (paysan qui loue une « montagne » pour y faire estiver son troupeau) et récit de la montée à l'alpage] ; 2. *L'été jurassien – Vu du chalet* (volet consacré à la vie des bergers) ; 3. *L'été jurassien – La montagne d'or* (descente des pâturages). URL : http://www.rts.ch/archives/tv/divers/dimanche-soir/3464173-l-ete-jurassien-2.html Consulté le 3 octobre 2013. Paul Hugger collabore également en 1984 au triptyque consacré aux rites funéraires réalisé par Bernard Romy et produit par Pierre Barde : *Les rites du deuil* ; *Les gestes du souvenir* ; *L'ultime épreuve*. URL : http://www.rts.ch/archives/tv/culture/suisse-au-fil-du-temps/3440794-les-rites-du-deuil.html Consulté le 2 mars 2014.

45 Voir par exemple les ouvrages suivants consacrés à l'ethnologie de la ville : Paul Hugger, Kleinhüningen. Von der « Dorfidylle » zum Alltag eines Basler Industriequartiers. Basel 1984 ; Paul Hugger (éd.), Zürich und seine Feste. Zürich 1986 ; Paul Hugger, Fasnacht in Zürich. Das Fest der Andern. Zürich 1985. Paul Hugger assume la direction du Séminaire d'ethnologie européenne de Zurich pendant plus de dix ans, de 1982 à 1995.

Paul Hugger avec les artisans du film *Ein Posthorn entsteht* (Wysel Gyr, 1965)

Un autre thème de prédilection de l'ethnologue est celui des parcours de vie et des autobiographies.[46] Les nombreux éléments biographiques concernant les artisans présents dans les livrets de la série *Vieux métiers* démontrent cet intérêt pour la tradition orale et la transmission. Une très grande partie des recherches et publications de Paul Hugger s'appuient sur l'histoire quotidienne et les témoignages des hommes. Ueli Gyr constate à ce propos :

> « Autobiographien und Autobiografisches besetzen in Huggers Arbeiten ohne Zweifel einen hohen Stellenwert. Man darf wohl von einer besonderen Vorliebe für das Einmalige, Vergangene, oft auch Originelle, Querliegende, vereinzelt Ausgefallene ausgehen, das der Volkskundler über das Mittel von personalisierenden Zugängen zu rekonstruieren und zu verstehen anstrebt. »[47]

Ses enquêtes comme ses livres cherchent finalement à « saisir la vie des groupes humains dans leur évolution »[48], que cela soit celle des bergers du Jura vaudois, des citadins du quartier de Kleinhüningen, des ouvriers du Fricktal, des mineurs de Gonzen ou des habitants des quartiers zurichois en fête.

46 Voir, entre autres : Paul Hugger, Das war unser Leben. Autobiographische Texte. Buchs 1986. (Werdenbergcr Schicksale I) ; Sozialrebellen und Rechtsbrecher in der Schweiz. Eine historisch-volkskundliche Studie. Zürich 1976 (traduit en français sous le titre : Rebelles et hors-la-loi en Suisse. Genèse et rayonnement d'un phénomène social. Lausanne 1977.) ; Aus dem Bilderbuch eines Berner Landlehrers. Bem 1983 ; Der Gonzen. 2000 Jahre Bergbau. Das Buch der Erinnerungen. Sargans 1991 ; Das Volkskundliche Taschenbuch, série de publications éditée, entre autres, par Paul Hugger dès 1993.

47 Gyr 1995, p. 39.

48 Paul Hugger interviewé par Bertil Galland. In : Le Nouveau Quotidien, 25 octobre 1992, p. 18.

Un homme de contact et d'intuition

> « Le propre de l'ethnologie, c'est qu'elle parle des gens de façon qu'on les voie. Elle offre une vision de l'homme, avec gestes, intonations, joies et tristesses, et non un concept théorique de l'homme. […] L'ethnologue a toujours choisi la voie du qualitatif, réservant une large part à l'intuition. » (Paul Hugger[49])

> « Seinen Weg hat er zumeist als Einzelgänger und Aussenseiter beschritten, am häufigsten und intensivsten in Feldforschungen; zu regelmässiger Forschungskooperation fand er erst in den letzten Jahren. Systematische Zugänge und Modelldenken liegen ihm nach eigenen Aussagen weniger: Er erkundet den Alltag mit seinen vielfältigen Erscheinungen und Problemen am liebsten im *Direktkontakt*, teilweise oft ungeduldig drängend und hart fordernd, teilweise einfühlsam partizipierend. Dabei nähert er sich Sachen wie Personen, Problemen wie Lösungen häufig auch mit Intuition und Beharrlichkeit, mit eigenem Spürsinn für das, was durchschlagen kann. Seine Bücher stützen nicht zuletzt auf eine bilderreiche, bisweilen sogar poetische Momente enthaltende Sprache ab, deren Klarheit und Anschaulichkeit die Leser und Leserinnen direkt erreichen. » (Ueli Gyr)[50]

Homme de terrain et ethnographe plus qu'ethnologue, Paul Hugger maîtrise trois des quatre langues nationales et parcourt le pays souvent à pied pour ses diverses recherches. Son goût pour les contacts humains lui permet de rencontrer une grande diversité d'hommes et de femmes aux quatre coins de la Suisse. Grâce à son intuition, son attention aux gens et son art de mener un entretien, il récolte des témoignages d'une grande richesse. C'est aussi souvent lors de ses explorations à pied qu'il prend contact avec plusieurs des artisans qui deviendront sujets des films de la collection. La longue recherche menée dans le Jura vaudois illustre la démarche de l'ethnologue. En 1969 et 1970, Paul Hugger obtient un congé partiel et des subsides du Fonds national suisse de la recherche scientifique. À deux reprises durant six mois, il part à pied dans le but de dresser un inventaire des alpages et d'analyser la culture des bergers et ses transformations. Il parcourt le Jura vaudois dans son entier, de la Dôle au Mont-Aubert. Il passe de chalet en chalet avec son carnet de notes, son appareil photo et un enregistreur. Finalement, Paul Hugger effectue cinq ans d'enquêtes et de pérégrinations, il observe 273 bâtiments d'alpage, rencontre 400 personnes et mène 377 entretiens.[51] *Le Jura vaudois* (1975), son ouvrage consacré à la région vaudoise rencontre un grand succès populaire en Suisse romande et nombreux sont les bergers qui l'achètent. L'éditeur vaudois Bertil Galland admire la méthode de son ami ethnologue ainsi que l'émotion et la sensibilité qui transparaissent dans ses textes :

> « Un Bâlois nous aide à nous découvrir nous-mêmes. […] Dans le pas de l'ethnologue qui marche, s'arrête, regarde, prend le temps d'écouter, se manifeste une qualité qui fait défaut dans les sciences sociales à la mode. *Le Jura vaudois* de Paul Hugger est un livre de sagesse. On voudrait voir renaître, dans nos universités, cette école de l'oreille et du regard. Elle est globale et nuancée ; elle renoue avec la tradition de l'explorateur, qui cherche à comprendre un groupe humain par la tradition orale, le milieu naturel, l'évolution économique, le lan-

49 Paul Hugger interviewé par Bertil Galland 1992, pp. 17–18.
50 Gyr 1995, pp. 40–41.
51 Bertil Galland, Paul Hugger et le Jura vaudois [chronique « La terre et l'esprit »]. In : 24 heures, 3 juin 1975, p. 33.

gage, l'habitat, les vêtements, les nourritures, les règles juridiques, les coutumes, les sentiments qui s'expriment lentement au fil des confidences. »[52]

Photographie, cinéma et sensibilité esthétique

L'intérêt pour la photographie traverse la vie et la carrière de Paul Hugger. Jeune professeur, il lui arrive de réaliser des photographies, à l'exemple de son voyage en Italie au cours duquel il photographie des églises pour ses cours au collège. Plus tard, il désire que la série de publications *Vieux métiers* soit illustrée de nombreuses photographies documentant le travail des artisans (→ chapitre Relation texte-image-son). Paul Hugger réalise presque tous les clichés de ses publications jusqu'à son ouvrage sur le Jura vaudois.[53] En revanche, par la suite, il fait toujours appel à des photographes professionnels : « Ich habe dann Professionelle beigezogen, bei Sachen, die ich technisch nicht machen konnte. Und die mussten so gut sein, weil das Klischee[54] machen teuer war » (Paul Hugger, 2011).

L'histoire de la photographie dans la vie quotidienne l'intéresse particulièrement. Au congrès de folklore à Göttingen en 1980, le chercheur présente la photographie en tant que document pour les biographies individuelles et familiales et expose la manière dont celle-ci est valorisée dans les albums de famille.[55] Paul Hugger se pose en précurseur puisque cette thématique mettra encore du temps à être considérée en ethnologie et à devenir un objet d'étude. Qu'il s'agisse de publications, d'expositions ou de travaux avec les étudiants, l'ethnologue s'oriente, avec le temps, toujours davantage vers ce médium. Il s'applique notamment à rendre accessibles pour la recherche et le public les matériels photographiques privés qu'il découvre et collecte ainsi que les nombreuses collections d'anciennes photographies qu'il a acquises. L'ensemble des ouvrages réalisés par Paul Hugger se caractérise par son style accessible et la richesse de ses illustrations. Presque tous ses livres sont illustrés et la proportion de photographies dans ses publications s'accroît de manière significative dès le milieu des années 1980. Les images et les textes se confrontent et s'enrichissent mutuellement. Ce mélange du texte et de l'image se retrouve dans l'association des livrets de la série *Vieux métiers* aux films du corpus, mais aussi au sein même des brochures d'accompagnement (→ chapitre Relation texte-image-son). Dans *Der schöne Augenblick* (1991)[56], publié à la suite du film éponyme de Pio Corradi et Friedrich Kappeler (1985), Paul Hugger propose une réflexion sur la photographie quotidienne et fait le portrait de quatre photographes de village et photo-

52 Bertil Galland 1975, p. 33.

53 Walter Wachter a été mandaté par Paul Hugger pour réaliser une série de clichés pour sa monographie sur Werdenberg.

54 Image photographique négative (photographie argentique).

55 Paul Hugger, Die Bedeutung der Photographie als Dokument des privaten Erinnerns. In : Brigitte Bönisch-Brednich ; Brednich, Rolf Wilhelm ; Gerndt, Helge (éd.), Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses Göttingen 1989. Göttingen 1991 (Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen. Bd. 5/ Schriftenreihe der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen. e.V. Bd. 6), pp. 235–242.

56 Paul Hugger, Der schöne Augenblick. Schweizer Photographen des Alltags. Prolog von Hans-Ulrich Schlumpf. Zürich 1989.

graphes ambulants.[57] Dans les années 1990, il participe à plusieurs études et expositions consacrées à des photographes.[58] Au début des années 2000, il collabore à de nombreuses publications liées à la photographie : portraits d'enfants dans les Grisons des années 1940, photographies alpines, photographies de Saint–Gall des années 1930 ou encore anciennes photographies de groupes (1870–1945).[59] L'ethnologue manifeste une certaine boulimie photographique.

Alors qu'il se pose en véritable spécialiste de la photographie suisse, Paul Hugger a toujours exprimé la limite de ses connaissances dans le domaine du cinéma et du travail filmique en général. Il sait facilement déléguer et faire confiance aux compétences respectives de chacun. Il nous dit d'ailleurs qu'il se trouve souvent impatient lorsqu'il assiste à un tournage et qu'il ne supporte pas la lenteur de l'activité, avec ses longs préparatifs, les arrêts et répétitions opérées dans le déroulement du travail de l'artisan.[60] Le producteur s'intéresse davantage à l'objet représenté par le film – en tant que source – qu'à la question de savoir comment représenter quelque chose par l'image. Non cinéaste, il accorde peu d'importance aux interventions nécessaires du réalisateur dans la réalité pour la conception du document visuel visé et c'est ce dernier qui compte prioritairement pour lui. De même, Paul Hugger n'a pas du tout suivi les débats en cours sur le cinéma ethnographique et en anthropologie visuelle dans le monde anglo-saxon ou francophone. Il se considère comme « un peintre naïf » en cinéma. Très occupé par son enseignement et ses recherches, il estime n'avoir pas eu le temps de s'intéresser au cinéma, et cela aurait entravé sa productivité (Paul Hugger, 2009). Malgré la modestie qu'il affiche sur ses connaissances en cinéma, il est indéniable que le producteur possède une sensibilité esthétique qui lui a permis de reconnaître la qualité et la valeur des images réalisées par ses meilleurs collaborateurs, tels qu'Yves Yersin (→ pour un exemple, ses

57 Pour sa part, l'ouvrage *Bündner Fotografen* (1992), résultat d'une recherche de terrain collective, présente une sélection d'œuvres, les biographies de photographes professionnels et la problématique générale de la photographie de paysage.

58 Ces recherches sont souvent réalisées avec la participation des étudiants du Séminaire d'ethnologie européenne de Zurich. Notamment : sur les photographes de l'Oberland bernois (livre), de Saint-Gall, de Meiringen (exposition) ou encore sur le photographe Ernst Pfenniger (exposition). Voir les ouvrages suivants consacrés à des photographes : Paul Hugger (éd.), Bündner Fotografen. Biografien und Werkbeispiele. Zürich 1992 ; Paul Hugger (éd.), Das Berner Oberland und seine Fotografen. Von gleissenden Firnen, smarten Touristen und formvollendeten Kühen. Thun 1995.

59 Voir les ouvrages suivants auxquels Paul Hugger participe dans les années 2000 : Schweizerische Stiftung für die Photographie (éd.), Tausend Blicke. Kinderporträts von Emil Brunner aus dem Bündner Oberland 1943/44. Mit Erinnerungen der Porträtierten und Texten von Erika Hössli, Paul Hugger und Peter Pfrunder. Zürich 2007 ; Paul Hugger, Gebrüder Wehrli. Pioniere der Alpin-Fotografie. Zürich 2005 (FotoSzeneSchweiz 1) ; Paul Hugger, Der Dorffotograf. Verkannt und doch kulturprägend. Eine Laudatio. In : Elsbeth Kuchen et Kaba Roessler (éd.), Foto Schönwetter Glarus. Näfels 2001, pp. 53–57 ; Paul Hugger (éd.), Welten aus Fels und Eis. Alpine Fotografie in der Schweiz. Geschichte und Gegenwart. Zürich. 2009 (NZZ Libro) ; Paul Hugger (éd.), Transafrique. Bilder einer Fotomission. Zürich 2010 (FotoSzeneSchweiz 6) ; Paul Hugger, Traumwelten. St. Gallen 1930. Herisau 2007 [photographies d'Oskar Teiwes] ; Paul Hugger ; Wolf, Richard, Wir sind jemand. Gruppenfotografien von 1870 bis 1945. Ein Spiegel der Gesellschaft. Bern 2012 ; Paul Hugger (éd.), Karl Felix Marx. Verzauberte Welten. Zürich 2006 (FotoSzeneSchweiz 3) ; Paul Hugger, Fotografie in der Schweiz. In : Fotogeschichte 90, 2003.

60 Lorsque nous posons à Paul Hugger des questions techniques concernant par exemple le nombre d'images enregistrées par secondes, il nous répond honnêtement : « Also diese technischen Fragen kann ich nicht beantworten. Das war dann auch der Grund, dass ich diesen jungen Leuten voll vertraute und ich habe deswegen nie an Autorität verloren. Weil ich trennte, dass jemand für etwas verantwortlich war und ich nicht reinredete, ich aber meine Forderungen stellte. » (Paul Hugger, 2009)

Paul Hugger en entretien avec Pierrine Saini et Thomas Schärer, 2011. Photographie : Roni Ulmann

commentaires sur *La Tannerie de La Sarraz* évoqués dans le chapitre consacré à ce film ainsi que dans le chapitre Réception et diffusion). Son intuition naturelle lui a certainement aussi permis de détecter les talents de certains cinéastes mandatés avec lesquels il a choisi de prolonger la collaboration.

L'aspiration générale et originelle à la beauté que manifeste Paul Hugger l'a certainement rendu très sensible à la qualité des images visant à documenter le travail des artisans, mais ne le destinait pas à l'étude de l'artisanat, chose a priori peu noble. Progressivement, il prend néanmoins conscience de la valeur de l'artisanat et devient attentif à la qualité des choses simples.

> [Paul Hugger:] « Von Herkunft her war ich eher ein Literat. Mich interessierte eigentlich die schöne Literatur – also die Schönheit. Das war so die spätklassizistische Haltung in Gymnasien, wie wir sie in St. Gallen erlebt haben. Unser Deutschlehrer war ein Dichter – Matzig und so. Also Schönheit und das, obwohl gerade ein ganz wüster Krieg zu Ende war. Da hatte man ursprünglich gar nicht die Idee von Bienenbrettern und so. Sondern man wollte hohe Themen, humanistische Themen, welterlösende Themen, Schönheit und wenn man dann einmal beim Handwerk war, merkte man, was für ausserordentliche Qualitäten es hatte, auch wie die Stabilität ist. […] »
>
> [Thomas Schärer:] « Sie mussten sich quasi auch an diese sozusagen niedere Welt des Handwerks annähern. Sie hatten ursprünglich anderes im Sinn. »
>
> [Paul Hugger :] « Sie sagen es genau so. Ich musste ein bisschen vom Olymp des Schönen hinuntersteigen, um zu merken, dass in den einfachsten Schichten hervorragende Dinge entdeckt werden können. Ich mache auch noch jetzt solche Untersuchungen, weil die Schönheit nicht von der Elite abonniert ist. » (Paul Hugger, 2009, chapitre 34, 02:14:16, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

Ce chapitre dépeint brièvement Paul Hugger, décédé peu avant la publication de ce livre, en septembre 2016. L'homme manifeste à plusieurs égards une forte ambivalence. À la fois ambitieux et impatient, rigoureux et ouvert, il révèle des facettes multiples. Peu académique et très pragmatique, il pratique une ethnographie surtout instinctive. Présenter un peu de la complexité de la personne nous permettra de mieux comprendre les choix et pratiques de la production filmique de la Section film de la SSTP entre 1961 et 1979.

4.1 Die Sammlung *Sterbendes/Altes Handwerk*: Ethnologie der Dringlichkeit und Notfilmungen / La collection *Vieux métiers* (*Sterbendes/Altes Handwerk*). Ethnologie d'urgence et Notfilmungen.

4.1.1 Notfilmung und „Not" beim Filmen: *Beim Holzschuhmacher* (Heinrich H. Heer, 1962)

In der Anfangsphase als Leiter der Abteilung Film war Paul Hugger intensiv auf der Suche nach möglichen Filmsujets. Ein reger Briefverkehr mit Lehrern, Gemeindepräsidenten und Privatpersonen im SGV-Archiv legt davon Zeugnis ab. War die Dokumentation von alten Arbeitstechniken schon zuvor ein wichtiger Teil der SGV-Produktion – daneben entstanden aber auch Filme über Bräuche und Freizeitaktivitäten –, so beschloss Hugger, seine filmische Arbeit ganz auf das Handwerk zu konzentrieren,

> „in der Erkenntnis, dass sich hier der Wandel am schnellsten und unwiderruflichsten vollzieht, und dass, was einmal verloren, unwiederbringlich ist. Alte Volksbräuche zum Beispiel werden dort, wo sie noch bestehen, meist liebevoll gestützt und durch folkloristische Bestrebungen am Leben erhalten. Nicht so das alte Handwerk. Wo es aus wirtschaftlichen Gründen zum Untergang verurteilt ist, kann es nicht künstlich am Leben erhalten werden, da die letzten Vertreter meist sehr betagt sind. Damit fehlen vom Menschlichen her die Voraussetzungen einer Konservierung."[61]

Hugger verstand also das Filmen als eine Form der Bewahrung, der Konservierung. Die Filme richteten sich vornehmlich an eine Nachwelt, als Speicher des Wissens der Hände und Materialien, Werkzeuge und deren Anwendung, kurz um Handfertigkeit, die sich durch Sprache nur aufwendig und unvollständig wiedergeben lässt. Hugger formulierte 1970: „Nur das Filmdokument ist imstande, eine klare Anschauung eines Arbeitsganges für Zeiten festzuhalten, und auch Vorgänge zu zeigen, bei denen das beschreibende Wort versagt."[62] Hugger bezeichnete solche Filmdokumente verschiedentlich als „Notfilmung".[63] Er und Hans-Ulrich Schlumpf, der den Begriff ebenfalls gebrauchte, definierten diese Wortneuschöpfung nie. So wie wir sie aufgrund ihres Gebrauchs verstehen, bezog sich die Vorsilbe „Not" in erster Linie auf Verschwindendes, Festzuhaltendes und war somit dem traditionellen volkskundlichen Gestus des Sammelns und Bewahrens verpflichtet. Pragmatisch betonte sie auch die Dringlichkeit des jeweiligen Projektes gegenüber Geldgebern – jedes Filmprojekt musste separat finanziert werden. In zweiter Linie bezog sich „Not" wohl auch auf die Machart der Filme, als Hinweis, dass mit ihnen kein Werkanspruch verbunden sei. Hugger und Schlumpf verwahrten

61 Paul Hugger, Altes Schweizer Handwerk. Zu einem grossen Film- und Publikationsunternehmen. In: Gewerbliche Rundschau November 1971. S. 118–125, hier S. 120f.

62 Paul Hugger, «Das Forschungsunternehmen ‹Sterbendes Handwerk› der Abteilung Film der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde», 3.2.1970, Typoskript, SGV-Archiv, Ae, 60 III.1.

63 So etwa im Jahresbericht der Abteilung Film 1971. In: Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 62, Basel 1972, S. 57.

Heinrich Heer beim Filmen des Holzschuhmachers und seiner Frau. Fotografie: Paul Hugger

sich so präventiv gegen (zu) hohe Ansprüche in Bezug auf die Form, aber vermutlich auch auf die Logik der Sammelsystematik.

Huggers filmpraktische Referenz war in den ersten zwei Jahren ab seinem Amtsantritt 1962 der Maschinen-Ingenieur Heinrich Heer[64], der als ambitionierter Amateur seit 1954 für Alfred Bühler drehte. Die beiden kannten sich bereits von einem Filmprojekt, welches Hugger vor seiner Funktion als Leiter der Abteilung Film betreut hatte (*Rechenmacher in Amden* 1958). Ausserdem empfahl das SGV-Vorstandsmitglied Wilhelm Egloff Heer als „günstigen Cineasten" (Paul Hugger, 2011), mit dem Hugger viele Filme realisieren könne. Heer schien Huggers Erwartungen zunächst zu entsprechen. 1962 verdankte Hugger Heers „grosse Hingabe, mit der er jeweils unsere Filme dreht".[65] Hugger und Heer suchten gemeinsam nach Finanzierungsmöglichkeiten. Heer schlug als Möglichkeit den Verkauf von Kopien an das Schweizerische Schulkino, den Verkauf von Vorführungsrechten an schweizerische und ausländische „Fernsehdienste", aber auch eine Eingabe an den Schweizerischen Nationalfonds vor.[66]

Die Filmarbeit Huggers zeigt zumindest in der Frühphase eine deutliche Anlehnung an das positivistisch ausgerichtete Institut für den Wissenschaflichen Film, an der 1959 der

64 Heinrich H. Heer (1903–1990) produzierte als selbstständiger Ingenieur mit eigener Firma „Heer und Compagnie" in Olten Loch-und Streckbleche. Heers ältester Sohn übernahm 1990 die Firma, die noch bis 1993 eigenständig existierte. Gespräch von Thomas Schärer mit der Tochter Heers, Christine van Merkesteyn, am 28.6.2017 in Zürich.

65 Schweizer Volkskunde 53, 1963, Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Paul Hugger, Abteilung Film, Jahresbericht 1962, S. 30.

66 Brief von Heer an Hugger, 15.4.1962, SGV-Archiv Ap 9.

damalige Referent für Völker- und Volkskunde, Günther Spannaus „Leitsätze für den völker- [und volks-]kundlichen Film" aufstellte (→ Kapitel „Film und Wissenschaft"). Die Länge der SGV-Filme (10 bis 30 Minuten), ihre weitgehende Konzentration auf einen Arbeitsablauf, das Fehlen von Ton und die Praxis der die Filme ergänzenden Begleitpublikationen zeigten klare Parallelen zur Filmproduktion des Instituts für den Wissenschaftlichen Film (IWF) und zur IWF-Publikationsreihe Encyclopaedia Cinematographica.

Hugger regte 1963 bei einem Treffen mit dem Referenten für Volkskunde des IWF, Werner Rutz, an, Heer über die „Absichten der Encyclopaedia Cinematographica und über [die] Grundsätze der Dokumentation zu unterrichten"[67]. Dies geschah am darauffolgenden Tag. Rutz schien bei Heer auf offene Ohren gestossen zu sein, so Rutz's Reisebericht:

> „Gemäss den Anregungen Herrn Dr. Huggers ist Herr Heer thematisch stark auf aussterbendes Handwerk ausgerichtet. Herr Heer ist daran interessiert, etwas von den technischen Erfahrungen des IWF zu erhalten. Herr Dr. Hugger habe ihm bereits zugesagt, seitens der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde die Kosten einer Reise nach Göttingen zu tragen. Er fragte, ob uns im Frühjahr sein Besuch für etwa 2 bis 3 Tage genehm wäre. Herr Heer zeigte sich den Gesichtspunkten, die für uns bei der Anlage eines volkskundlichen Films massgeblich sind, sehr aufgeschlossen. Sofern sein technisches Können überhaupt ausreicht – ich habe noch keinen seiner Filme gesehen – wird er ein wertvoller Mitarbeiter auch im Rahmen der Encyclopaedia Cinematographica sein."[68]

In der Vorstandssitzung vom 17. März 1963 beantragte Hugger für Heer erfolgreich einen mehrtägigen Weiterbildungsaufenthalt am Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen.[69] Die Reise scheint aber nicht stattgefunden zu haben, auch im IWF-Archiv lassen sich keine Spuren finden.[70]

1963, kurz nach seinen ersten Kontakten mit dem Vertreter des IWF, initiierte Paul Hugger die Schriftenreihe „Sterbendes Handwerk". Jedes Heft ergänzte den entsprechenden Film und lieferte in unterschiedlicher Tiefe und Ausführlichkeit Hintergrundinformationen über das Handwerk, den Arbeitsvorgang und den Handwerker und seine biografische, ökonomische und gesellschaftliche Situation. Die IWF-Hefte lieferten teilweise auch Informationen zur Technik und zum Verlauf der Dreharbeiten, welche in der SGV-Reihe fast vollständig fehlen. Die Heftreihe machte die Thematik „Altes Handwerk" auch in Kreisen bekannt, die zu Filmen keinen Zugang hatten. Ausserdem half sie Hugger bei der Beschaffung von Mitteln für die Filmproduktion. Insbesondere für den Schweizeri-

67 Das Treffen fand am 9. Januar 1963 statt. Rutz traf unter anderen auch Alfons Maissen, den wissenschaftlichen Bearbeiter dreier 1963 in der Encyclopaedia Cinematographica (EC) veröffentlichten Filme: E 495 Bäuerliches Brotbacken (Mitteleuropa-Graubünden), E 496 Herstellung eines Holzeimers und E 497 Schnitzen einer Tabackspfeife. Bericht über eine mit Genehmigung des Institutsdirektors durchgeführte Dienstreise des Referenten Dr. Rutz nach Freiburg, Basel, Chur und München in der Zeit vom 7.1. bis 16.1.1963, S. 3, und Vereinbarung zwischen SGV und EC gezeichnet Rutz, Egloff, 18.1. und 1.2.1963, IWF-Archiv.

68 Bericht über eine mit Genehmigung des Institutsdirektors durchgeführte Dienstreise des Referenten Dr. Rutz nach Freiburg, Basel, Chur und München in der Zeit vom 7.1. bis 16.1.1963, S. 4, IWF-Archiv

69 Vorstandsprotokolle 1958–1965, AD 22-28 209, Vorstandssitzung 17.3.1963, SGV–Archiv.

70 Gespräch von Thomas Schärer mit der Tochter von Heinrich Heer, Christine van Merkesteyn, am 28.6.2017 in Zürich.

schen Nationalfonds scheint diese Reihe ein wichtiges Gütekriterium gewesen zu sein (Paul Hugger, 2011).

Hugger nannte seine Filmreihe ebenfalls in Anlehnung an die Filmreihe des IWF „filmische Enzyclopädie des alten Handwerks“[71]. Im Jahresbericht 1962 schrieb Hugger:

> „Seit einigen Jahren besteht in Göttingen eine Encyclopaedia Cinematographica, betreut vom dortigen Institut für den Wissenschaftlichen Film. Sie will volkskundliche und ethnologische Filme verschiedener europäischer Länder in einer Zentralstelle sammeln und einem internationalen wissenschaftlichen Publikum zugänglich machen. Der Vorstand hat dem Wunsch des genannten Instituts entsprochen und den Beitritt unserer Gesellschaft zur Encyclopaedia Cinematographica beschlossen. Bereits haben Austauscharbeiten begonnen.“[72]

Wohl im Bewusstsein, dass er mit dem Amateurfilmer Heinrich Heer[73] auf Dauer nicht das gesamte Filmprogramm bestreiten konnte, fragte Hugger den Referenten des IWF für Volkskunde an, „ob es möglich wäre, für einzelne Vorhaben eine Aufnahmegruppe vom IWF anzufordern.“[74] Rutz verneinte diese Möglichkeit, schien aber drei Monate später die Frage anders zu sehen. In einem Brief an den wissenschaftlichen Berater von sieben in Graubünden in den vierziger Jahren aufgenommenen SGV-Filmen, Christian Lorez, stellte er für Neuaufnahmen zu bereits realisierten Sujets die Hilfe des IWF in Aussicht, um „die Aufnahmetätigkeit wieder in Gang zu setzen“.[75] Es kam aber weder zu Neuaufnahmen dieser in technischer Hinsicht bemängelten Filme noch zu sonstigen Einsätzen von IWF-Kameraleuten für die SGV.

Die erste öffentliche Vorführung zweier von Heer gedrehter Filme (*Beim Holzschuhmacher, Herstellung eines Rades*) erhielt ein positives Echo.[76] Sehr bald scheinen aber technische Probleme die Zusammenarbeit erschwert zu haben. Mehrmals mussten Dreharbeiten wiederholt werden, der Messerschmied Michael Schwendener aus Buchs weigerte sich sogar, Aufnahmen zu wiederholen (Hugger 2011), und Hugger beklagte sich, dass der Messerschmiede-Film wegen Heer gescheitert sei.[77] Einen Film über eine Sennerei im Safiental, betreut von Paul Zinsli, Professor für Sprache, Literatur und Volkskunde der deutschen Schweiz an der Universität Bern, wollte Heer erst drehen, „wenn ich einige Beleuchtungsversuche mit tragbaren Lichtquellen erfolgreich durchgeführt habe“.[78] Demselben Zinsli gab Hugger zu bedenken: „Mit Herrn Heer habe ich in der letzten Zeit keine guten Erfahrungen mehr gemacht, so dass ich ihn kaum mehr beiziehe. Er ist auch preislich ziemlich anspruchsvoll geworden, wenigstens was einen Amateur betrifft.“[79]

---

71 Hugger 1971, S. 121.

72 Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, 53, Basel 1963, S. 30.

73 Mit ihm arbeitete Huggers Vorgänger Alfred Bühler seit 1954 zusammen: „Wir sind Ihnen zu grossem Dank verpflichtet, wenn Sie und Ihre Vereinskollegen sich an der Aufnahme volkskundlicher Filme beteiligen wollen. Ich erkläre mich bereit, bei der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde zu erwirken, dass für solche Aufnahmen zum mindesten das Filmmaterial bezahlt wird, wenn möglich aber auch ein Beitrag an die übrigen Spesen.“ Briefentwurf von [Alfred Bühler] 12.5.1954, SGV-Archiv Ap 7.

74 Rutz, Reisebericht, 9.1.1963, S. 3, IWF-Archiv.

75 Brief von Werner Rutz an Christian Lorez, 22.3.1963, IWF-Archiv.

76 Schweizerische Nationalzeitung, Basel, 31.10.1963.

77 Brief vom 20.10.1965, SG-Archiv, Ap 9.

78 Brief von Heer an Hugger, 15.4.1962, SGV-Archiv, Ap 9.

79 Brief von Hugger an Prof. Dr. Paul Zinsli, 15.8.1964, SGV-Archiv, Ap 11b.

Diese Unzufriedenheit muss Heer schon früher aufgefallen sein, denn nach Paul Huggers Bekanntschaft mit dem Fernsehschaffenden Wysel Gyr[80] bot er an, „zurückzustehen, wenn das Fernsehen die Aufnahmen machen würde".[81] Im selben Zürcher Amateurfilmclub wie Gyr gab Heer Wysel Gyrs Kritik weiter: „An meinem Rad-Film kritisierte Hr. Gyr, dass der Raum zu wenig ausgeleuchtet sei, was natürlich auf die zu schwachen künstlichen Lichter zurückzuführen war."[82] Tatsächlich drehte Heer nach dem Engagement des Fernsehens ab 1964 keinen Film mehr für die SGV.

Recherchen

Paul Hugger entdeckte bei seinen Recherchen in Werdenberg den Holzschuhmacher Jakob Büchel im benachbarten liechtensteinischen Ruggell. Unterstützt vom Schweizerischen Nationalfonds bereitete Hugger eine Monographie über Werdenberg vor und führte von Frühjahr 1962 bis Herbst 1963 in „204 Sitzungen mit 101 Gewährsleuten"[83] Gespräche, die er auf Tonband aufzeichnete. Ab 1962 wohnte er in seinen Ferien und während der halben Arbeitswoche in Buchs. Zwischen Frühjahr und Herbst 1963 war er von seinem Schuldienst in Basel befreit und hielt sich überwiegend im Rheintal auf. Hugger beschreibt seine Methode, die ihn mit zahlreichen Handwerkern im Rheintal bekannt machte, so: „Offenen Sinnes wandert er [der Forscher] durch das Land und schenkt allem Beachtung. Er ist redselig, freundlich, stets aufgeräumt und zu spassigen Bemerkungen aufgelegt. Er nimmt Anteil an persönlichem Schicksal, an Familiengeschichten, auch wenn sie seinem Forschungsziel nur sehr mittelbar dienen."[84] Spielten sie in seinem Buch über Werdenberg eine nur marginale Rolle – Hugger beschreibt Lehrzeit und Walz von jungen Handwerkern –, so wirkten sich diese Kontakte fruchtbar auf seine Arbeit als Leiter der Abteilung Film aus:

> „Ich glaub, das ist eine Erbschaft von meiner Mutter, dass ich relativ leicht den Kontakt finden kann zu Leuten, obwohl ich eigentlich selber eher verschwiegen war. Auf der anderen Seite war natürlich der Ethnologe, der, wenn er Feldforschung machen will, diese Leichtigkeit haben muss. Wenn er schüchtern ist, dann kommt nichts zustande. Er muss Sinn haben für Humor, es kann helfen, wenn man mal mit anpackt. So entsteht der Kontakt und dabei erfährt man auch einiges." (Paul Hugger, 2011, Kapitel 5, 00:18:20, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

80 Wysel Gyr, am 7. September 1927 in Zürich geboren, am 12. Mai 1999 gestorben. Ab 1959 war Gyr freier Mitarbeiter des Schweizer Fernsehens, von 1961 bis 1975 Leiter des Ressorts Heimat. 1962–1979 Präsentation der Sendung „Für Stadt und Land" (275 Folgen), ab 1972 der Sendung „Bodeständigi Choscht". Daneben konzipierte und moderierte er TV-Reihen wie „Öisi Musig", „Diräkt us" (1980–1992), „Gala für Stadt und Land". Die letzte abendfüllende Sendung präsentierte er am 3.12.1994: „Samschtig-Gala".

81 Brief von Heer an Hugger vom 22.3.1964, SGV-Archiv, Ap 9.

82 Brief von Heer an Hugger vom 22.3.1964, SGV-Achiv, Ap 9.

83 Paul Hugger, Werdenberg. Land im Umbruch: eine Volkstümliche Monographie, Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde; Band 44, SGV, Basel 1964, S. 12.

84 Ebenda, S. 12f.

Foto: Paul Hugger

Dreharbeiten

Nach einem Besuch Huggers zeigte sich Büchel einverstanden, gefilmt zu werden. Die ersten Dreharbeiten des neuen Leiters der Abteilung Film fanden am 12. Mai 1962 statt.[85] Vermutlich drehte Heer mit einer 16-mm-Bolex-Kamera mit Federantrieb. Ende Mai teilte Heer Hugger mit, dass er noch einige Stellen nachzudrehen habe, ,,etwa ein Viertel der Aufnahmen vor allem gegen Schluss".[86] Heer führte nach eigenen Worten einen „Kampf gegen die Sektorenblende", der nicht erfolgreich war. „Die neue Beaulieu-Kamera" versprach aber einen besseren Bildstand.[87] Er setzte Hugger detailliert auseinander, welche Szenen nochmals zu filmen seien: „Die Aussenaufnahmen, Sägen des Holzstammes etc., sind noch einmal zu machen, da ich eine neue Filmqualität verwenden will."[88] Vor allem Grossaufnahmen von verwendeten Werkzeugen seien teilweise zu undeutlich, Hugger solle Herrn Büchel nochmals fragen. Im Oktober trafen die Positive der Nachaufnahmen aus dem Labor Eoscope in Basel ein und Heer schnitt den Film.[89]

85 Brief von Heer an Hugger, 1.5.1962, SGV-Archiv Ap 9.
86 Briefe von Heer an Hugger, 5.5. und 5.6.1962, beide SGV-Archiv, Ap 9.
87 Brief von Heer an Hugger, 5.8.1962, SGV-Archiv, Ap 9.
88 Ebenda.
89 Brief von Heer an Hugger am 14.10.1962, SGV-Archiv, Ap 9.

Filmstruktur

Mit der ersten Einstellung in der einführenden Sequenz verortet Hans Heer seinen Schauplatz in seinem bäuerlichen Umfeld (Einstellung 5[90]). Er zeigt den Handwerker Jakob Büchel, wie er sich auf einer mit Obstbäumen bestandenen Wiese in Begleitung seiner Frau einem aufgebockten, liegenden Baumstamm nähert.

Nach dem Vermessen (6) setzen sie die grosse Säge an und trennen mit erstaunlicher Leichtigkeit eine dicke Scheibe ab (7–15). Diese Scheibe spaltet Büchel in vier Stücke und trägt sie in seine Werkstatt (16–19). Seine Frau ist fortan nicht mehr zu sehen. Heer konzentriert sich in der Folge weitgehend auf die Hände und die Werkzeuge. Büchel ist sekundär, er bleibt manchmal buchstäblich im Dunkeln (Einstellung 81).

Ab Einstellung 20 spielt sich das Geschehen mit Ausnahme von Einstellung 101 in Büchels Werkstatt ab.

Bis Einstellung 29 schlägt er aus dem Holzviertel mit einer Axt die groben Konturen eines Holzschuhs und beginnt nach dem Anzeichnen der Fussöffnungen (30–33) per Handbohrer zuerst kleine Löcher in beide nebeneinander eingespannten Holzblöcke zu bohren, die er mit immer grösseren Bohrern, Kratzlöffeln und Stechbeuteln aushöhlt (38–79). Schliesslich sägt und schlägt Büchel aus den Rohlingen die Absätze (82–90). Auf einem Bock, dem sogenannten „Eselstuhl", zieht er mit einem sensenartigen Messer die rohen Oberflächen glatt (92–94). Mit einem Zieheisen verfeinert (95–98) er die Konturen weiter und schliesst diese Arbeit mit einem kleinen Zughobel ab (99). Ein Kunde, der per Fahrrad eintrifft (100), markiert das Ende der Arbeit. Die Schuhe werden begutachtet und probiert (101–104).

Mise en scène

Ausser beim letzten Teil mit dem Kunden, der seine Schuhe probiert und der in Einstellung 101 einen Perspektivenwechsel von der Werkstatt vor das Haus mit sich bringt, scheint keine gestaltende oder erzählende Instanz in den Arbeitsablauf einzugreifen. Auf den zweiten Blick zeigt sich diese Instanz – der filmende Heinrich Heer – deutlich. Heer und Hugger unterbrachen offensichtlich wiederholt Büchels Arbeit. Man scheint ihr Kommando im stummen Film richtiggehend zu hören, wenn Büchel beispielsweise in Einstellung 19 wartet und Richtung Kamera schaut, bis er mit dem gespaltenen Holz in Richtung Werkstatt losläuft. Diese inszenatorische Imperfektion verweist auf die Entstehung, auf das „Gemachte" der Aufzeichnung und schafft unbeabsichtigt Transparenz. Das Verbot, in die Kamera zu blicken – Interviews ausgenommen –, ist eine der Regeln, die sich in der dokumentarisch-ethnografischen (wie auch in der fiktionalen) Filmpraxis ausgebildet haben.[91]

Die Ausblendung des filmischen Apparats zielt auf die Stärkung des Realitätseindrucks (oder der Suggestion) des Mediums.

90 → Anhänge *Beim Holzschuhmacher*, Einstellungsprotokoll und Kontaktabzug.
91 Vgl. Cathrine Russel, Experimental Ethnography, Durham und London 1999, S. 12.

Die ersten 24 Einstellungen des Filmanfangs von *Beim Holzschuhmacher*. Die Screenshots des gesamten Films finden sich im Anhang. Online-Zugang: archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574902.

Dem Film liegt ein didaktischer Impetus zugrunde. Jede Geste wird ausführlich gezeigt und wiederholt, Werkzeuge werden der Kamera präsentiert und zur noch besseren Sichtbarkeit gedreht (34, 45, 52, 56, 59, 65, 69, 76 und 97). Alle Abläufe, Werkzeuge und Handgriffe sollen restlos klar und verständlich sein. Der Handwerker und seine Helferin bleiben im Hintergrund, zuweilen scheint es gar, sie störten als Menschen die aufzeichnende Instanz, also Heinrich Heer. Sichtbar wird aber auch, dass sie nicht sehr motiviert waren, sich filmen zu lassen, dass es Heer und Hugger nicht gelang, eine Atmosphäre zu schaffen, in der sich die Gefilmten wohlfühlten, was auch folgende Aussage Huggers bestätigt: „Die Handwerker liessen sich nicht gerne filmen (…), und sie haben nicht begriffen, warum er sie filmt." (Paul Hugger, 2011).

Das Zeigen für die Kamera zieht sich wie ein Leitmotiv durch den Film. Dieser Gestus war weniger die Folge didaktischer Erwägungen, sondern war auch technisch bedingt. Heer scheint darauf bestanden zu haben, so viel wie möglich mit dem Stativ zu arbeiten, was ein schnelles Mitschwenken der Kamera bei Bewegungen von Händen und Werkzeugen verunmöglichte: „Man musste ihm zeigen, dass das Gerät in die Nähe gerückt werden müsse, weil die Kamera nicht so rasch schwenken konnte. Oft war es eine künstliche Atmosphäre, technisch bedingt." (Paul Hugger, 2011)

Was sich auf der Bildebene überdeutlich zeigt, bestätigt auch Paul Hugger: Heinrich Heer und Paul Hugger waren keine „Flies on the wall", keine unauffälligen Beobachter, welche das Aufzunehmende möglichst diskret aufzeichneten und alles vermieden, wie beispielsweise die kanadischen und amerikanischen Autoren des *Direct Cinema*, sondern griffen in Büchels Arbeit ein. Zum einen, weil Heer öfters mit der Aufnahmetechnik zu kämpfen hatte, zum anderen, weil Hugger klare Vorstellungen hatte, was wie gezeigt

Der zeigende Gestus: Das Hohleisen. Foto: Paul Hugger

werden müsse. In Huggers Erinnerung übernahm er selbst eine Art Regiefunktion.[92] Er bestand beispielsweise darauf, dass Heer die Werkzeuge immer der Kamera präsentierte. So erhielt der Holzschuhmacher Büchel zahlreiche Wünsche oder Kommandos, die Wiederholungen, Verlangsamungen, Beschleunigungen oder Positionswechsel verlangten:

> „Bei allen Filmen im Werdenbergischen habe ich die Regie geführt. Also Regie ist eigentlich zu viel gesagt. Ich habe einfach gesagt, wir beginnen hier, enden dort, und Phase für Phase wird der typische Werdegang von einem Produkt gezeigt. Und der Filmemacher hat das befolgt. Ihn selber hat das ja prinzipiell nicht interessiert. Er musste schauen, dass er gute Bilder bekommt." (Paul Hugger, 2011, Kapitel 6, 00:21:29, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

Diese Zusammenarbeit selbst schien nicht unbedingt ein Zusammenwirken von zwei gleichberechtigten Partnern gewesen und auch kaum geplant oder vorbereitet gewesen zu sein, wie sich Paul Hugger 2011 erinnerte:

> „Es war eine ganz primitive Zusammenarbeit, die sich erst raffiniert hat durch die Selbstständigkeit der Filmschaffenden, und das hat auch bedingt, dass ich bei diesen langen (Filmen) nicht dabei sein konnte. Im Gegensatz zu Göttingen, wo die Leute das professionell begleitet haben, war das für mich ja immer eine Nebenbeschäftigung, ein Hobby fast." (Paul Hugger, 2011, Kapitel 6, 00:30:13, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

Der 28-minütige Film rafft die Entstehungszeit der Holzschuhe, wie stark, macht Heer nicht explizit transparent, es ist aber in einigen Einstellungen zu erahnen. Während das Behauen der Holzscheite an einem Exemplar fast in Realzeit sichtbar wird, rafft Heer den Bohr- und Aushöhlvorgang. Im Vergleich zu späteren Filmen ist aber *Beim Holzschuhmacher* sicher einer jener Filme, die den Arbeitsablauf am extensivsten zeigen, oder anders gesagt, in denen die nichtfilmische und die filmische Zeit am wenigsten divergieren.

Der Umgang mit der Zeit war auch bei den Dreharbeiten weitgehend linear. Ein linearer Vorgang wurde mehr oder weniger in der originalen Reihenfolge aufgenommen. Einen inszenatorischen Kunstgriff vieler Filmschaffender, die serielle Handarbeit aufzeichneten, scheint Heer nicht oder kaum angewendet zu haben: das freie Kombinieren von Filmaufnahmen, welche die Arbeit an nicht identischen– aber kaum zu unterscheidenden – Werkstücken zeigen. Vor allem kleinere Stücke wie Hufeisen, Besen, Messer, Laveztöpfe oder Holzschuhe, welche Handwerker täglich mehrfach anfertigten, erlauben mehrfache Aufnahmen aus verschiedenen Perspektiven von Arbeitsschritten, die dann in der Montage zu kontinuierlicher Arbeit des Handwerkers in der filmischen Darstellung verschmolzen. Heer benutzte zwar wie erwähnt Aufnahmen von verschiedenen Werkstücken, aber nicht aus arbeitsökonomischen oder formalen Gründen, sondern wegen technischer Schwierigkeiten. Der Holzschuhmacher Jakob Büchel stellte zwar 1962 wesentlich weniger Schuhe als zu seinen Glanzzeiten her, es waren aber immer noch 30 bis 40 Paar pro Winter, eine nicht lineare Aufzeichnung hätte sich also durchaus angeboten. Hingegen stand bei Heers nachfolgendem Film *Beim Radmacher* für die

92 Diese wird in der Begleitbroschüre von *Eine bäuerliche Handseilerei*, 1963, von Walter Wachter auch als solche ausgewiesen, Begleitbroschüre Sterbendes Handwerk, Die bäuerliche Seilerei 1965 Theo Gubser, S. 3, Heft 6 Sammelband 1.

Filmaufnahmen nur ein Rad zur Verfügung, das der Handwerker extra für den Film anfertigte (Hugger, 2011).

Der Vorteil gegenüber dem unterbrechenden Eingreifen in den Arbeitsprozess ist die Autonomie des Handwerkers in seiner Arbeit und insbesondere in seinem Arbeitsrhythmus. Diese „intermittierende" Methode[93] wendeten die meisten von Heers Nachfolgern, beispielsweise Claude Champion in *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* (1968), erfolgreich an.

Die filmtechnischen Beschränkungen, aber auch der nicht sehr souveräne Umgang mit diesen, brachten also eine erhebliche Beeinträchtigung der Arbeit und des Arbeitsrythmus mit sich, wie sich auch Paul Hugger erinnert:

> „Das war ja ein Stummfilm und man konnte reden [während des Drehs]. Das hat sie [die Handwerker] gelangweilt. Sie hatten einen anderen Arbeitsrhythmus und vor allem, was oft passieren konnte, war, dass wenn sie da langsam arbeiten mussten, es nicht gleich gut war, wie wenn sie in einer schnellen Art arbeiten konnten." (Paul Hugger, 2009, Kapitel 12, 00:44:44, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

Mise en scène: Lichtführung

Die Beleuchtung ist in den Aussenszenen ausgewogener als in der Werkstatt. Im Innenraum zeigen sich Heers technische Beschränkungen: In der Regel sind Werkstücke beleuchtet, während die Umgebung teilweise im Dunkeln bleibt. Gleichzeitig sind aber die Kontraste flach, so dass diese unterschiedliche Beleuchtungsebene weder zu höherer Plastizität noch zu atmosphärischer Dichte führt. Einzelne Arbeitsschritte sind nur undeutlich zu sehen (66), weil nicht genügend künstliche Lichtquellen zur Verfügung standen. Dies war auch der Grund für einen Nachdreh von Detailaufnahmen. Hugger sprach von zwei Lichtern, die Heer jeweils dabei gehabt habe (Hugger, 2011).

Mise en scène: Cadrage

Heer arbeitet fast ausschliesslich mit Nah-, Gross- und Detailaufnahmen, die auf Werkzeuge und die Schuhrohlinge gerichtet sind. Nur zu Beginn, beim Absägen des Holzstückes, aus dem die Schuhe entstehen, verwendet er eine Halbtotale (5), die er nur bei der Rückkehr in die Werkstatt (18 und 19) und beim Eintreffen des Käufers (100) nochmals einsetzt. Symptomatisch für die starke Konzentration auf den Arbeitsprozess sind auch die zahlreichen amerikanischen (also vom Beinansatz aufwärts) Einstellungen, die aber den Kopf Büchels respektive seiner Helferin nicht zeigen (6, 4–16, 30, 52, 92–94). Auffallend oft rückt Heer den Boden ins Bild. Die Einstellungen 9 und 10 zeigen die Holzschuhe von Büchel und seiner Helferin, ihre Beine bewegen sich im Sägerhythmus und die fallenden Späne sind sichtbar. Auch die letzte Einstellung 104 zeigt zwei Paar

93 Alfons Dauer, Zur Syntagmatik des ethnographischen Dokumentationsfilms. Acta Ethnolgica et Linguistica 47, Wien 1980, S. 43.

Schuhe: jene Büchels, ins Bild tretend, und die neuen Holzschuhe, die er seinem Kunden vor die Füsse stellt.

Die meisten der relativ spärlichen Kameraschwenks scheint Büchel ab einem Stativ gemacht zu haben. Dafür spricht ein rhythmisches Vibrieren des Bildes (23), das vermutlich auf die Bodenresonanz des Holzbockes, auf dem Büchel die Holzrohlinge mit dem Beil behaut, zurückzuführen ist. Insgesamt stellen die Schwenks keine Kontinuität des Raumes her, oft die Hauptmotivation eines Schwenks, sondern sie verfolgen leichte Bewegungen von Händen und Werkstücken, um den Arbeitsprozess möglichst deutlich, das heisst nahe cadrieren zu können. Zweimal stellt ein Schwenk die Beziehung zwischen dem Werkstück und dem Handwerker Büchel her (55, 60), einmal verfolgt die Kamera schwenkend die zu Boden fallenden Holzspäne (55). Mitunter führen Schwenks auch unmotiviert ins Leere (48, 55).

Montage

Eine zentrale Herausforderung, mit der alle Filmschaffenden in ihrer Praxis – aber auch wir als Filmbetrachter bei der Erörterung eines Films – konfrontiert sind, ist die Montage. In diesem Bereich hat sich im Laufe der Filmgeschichte am ehesten etwas der sprachlichen Grammatik Vergleichbares herausgebildet: Das sogenannte Continuity Editing – auch unsichtbarer Schnitt genannt – ist bestrebt, die Kombination von Bildern, also die Montage vor allem durch ineinander überfliessende Bewegungen und eine relativ standardisierte Abfolge von Einstellungsgrössen unsichtbar zu machen und ein starkes Gefühl der raumzeitlichen Kontinuität zu erzeugen. Diese vor allem ab Mitte der dreissiger Jahre bis in die sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts sich zu Regeln verdichtende Praxis der Hollywood-Studios legt Wert auf grösstmögliche Verständlichkeit und Unsichtbarkeit der kinematografischen Techniken. Dies ist mit ein Grund, weshalb Hollywood-Filme weltweit ohne grössere Probleme und Vorwissen rezipiert werden. Dieses Verfahren hat sich nicht nur im Spielfilm, sondern auch in vielen Spielarten des Dokumentarfilms weltweit durchgesetzt. Obwohl komplexere, argumentierende Dokumentarfilme oft auch ein Schnittverfahren anwenden, das auf ideelle und logische Kontinuität abzielt – Bill Nichols nennt es „evidentiary editing“[94] –, überwiegt beim Dokumentarfilmen oder in Sequenzen innerhalb von Dokumentarfilmen, die vor allem Vorgänge aufzeigen, die Technik des unsichtbaren Schnitts. Sie bedeutet verkürzt dargestellt Folgendes:[95]

Längere Szenen werden in der Regel mit einer bestimmten Folge von Einstellungsgrössen bestritten, ein sogenannter Master Shot / Establishing Shot gibt einen Überblick über Schauplatz und Personen, die so räumlich zueinander situiert sind. In der Folge sind Nahaufnahmen möglich, die vom Publikum sofort zugeordnet werden können. Bei Veränderungen der Konstellation (beispielsweise beim Auftauchen einer neuen Person) stellt ein Reestablishing-Shot den Überblick wieder her.

94 Nichols 2001, S. 30.

95 Hauptsächlich nach Nils Borstnar, Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2002, S. 138.

Schnitte werden wenn immer möglich inmitten von Bewegungen gesetzt. Eine Bewegung beginnt in Einstellung A und wird in Einstellung B fortgesetzt. Wichtig ist dabei die Übereinstimmung von Richtung und Geschwindigkeit. Dies wirkt dynamisch und kontinuierlich.

Zwei aufeinanderfolgende Einstellungen sollten deutlich verschiedene Einstellungsgrössen aufweisen und den Standort der Perspektive möglichst um mehr als 30 Grad verändern. Geringe Veränderungen von Einstellungsgrössen und Perspektivenwechseln stechen als Bildsprünge, sogenannte Jump Cuts, ins Auge. Diese können unbeabsichtigt vorkommen oder durchaus bewusst eingesetzt sein.

Die 180-Grad-Regel postuliert, dass die Kamera eine imaginäre Linie zwischen Handelnden oder ihren Bezugsobjekten, die Aktionslinie, nicht überschreiten sollte. Tut sie dies, werden in der Montageabfolge räumliche Zuordnungen schwierig. Eine Ausnahme bilden Plansequenzen, innerhalb derer räumliche und zeitliche Zusammenhänge auch dann nachvollziehbar bleiben, wenn die imaginäre Linie zwischen den Handelnden überschritten wird.

Diese Regeln haben sich nicht nur in der filmischen Praxis im Bestreben nach möglichst hoher Verständlichkeit ausgebildet, sie wurden auch in der visuellen Anthropologie postuliert. John Collier Jr. spricht in Anlehnung an Robert Redfield von „cultural continuity“[96], die es zu kontextualisieren gelte. Eine Kultur zu verstehen gelinge nur, wenn Handlungen durch Zeit und Raum verfolgt und in deren funktionaler Reihenfolge dargestellt würden. Dieser Forderung kommt die Continuity-Montage durch ihre visuell kontinuierliche Abfolge von Handlungen und Vorgängen durch Raum und Zeit idealtypisch entgegen.

Nimmt man also die Continuity-Montage als Referenz, was wir im Folgenden tun werden, so ist Heers Film voller Fehler. Diese sind vermutlich auf mangelnde Routine oder Kenntnisse der Filmsprache zurückzuführen – im Unterschied beispielsweise zur Ende der fünfziger Jahre aufkommenden *Nouvelle Vague* in Frankreich, bei der Filmschaffende bewusst filmsprachliche Regeln verletzten und sich damit von dem *Cinéma du Papa* bzw. der *Tradition der Qualität* abgrenzen wollten.

Heer ist im Schnitt sichtbar um Kontinuität bemüht. Auffallend sind viele Schnitte, die er kaschieren will, die aber als Bildsprünge ins Auge fallen, weil sie mit derselben Einstellungsgrösse und auch fast identischer Cadrage anschliessen, aber dennoch etwa in der Position von Händen und Werkstücken kleine Positionsunterschiede aufweisen. Sie zeigen Büchel beispielsweise plötzlich mit einer Pfeife, die er in der vorherigen Einstellung nicht hatte (91/92). Diese Schnitte sind meist dann zu beobachten, wenn eine kontinuierliche, serielle Tätigkeit unterbrochen wird und in eine andere übergeht.

Diese Jump Cuts treten so systematisch auf (15/16, 18/19, 24/25, 26/27, 39/40, 43/44, 59/60, 83/84, 84/85, 91/92, 92/93, 95/96), dass die Erörterung eines exemplarischen Beispiels genügen soll: In der amerikanischen Einstellung 92 hobelt Büchel mit einer Art

96 John Collier Jr., Visual Anthropology and the future of ethnographic film. In: Jack R. Rollwagen (Hg.), Anthropological filmmaking. Anthropological perspectives in the production of film and video for general public audiences. Chur, New York 1988, S. 73–96, hier S. 94.

Sensemesser, das an einem Ende in einer Öse beweglich gelagert ist um am anderen Ende am Griff unter Ausnutzung der Hebelwirkung geführt wird. Die folgende Einstellung 93 zeigt die gleiche Einstellung, beginnt aber statisch, das heisst sie nimmt den Bewegungsrhythmus des Schabens der vorhergehenden Einstellung nicht auf. Büchel ist ein bisschen weniger vorgeneigt, wiederum beim Bearbeiten des Schuhs. Er beendet den Arbeitsschritt, zieht das Sensemesser aus der Halterung, steht auf und legt es auf die Werkbank, um zögernd die Arbeit am Schuh mit einem Ziehhobel weiterzuführen (94).

Die Jump Cuts resultieren zweifelsohne aus Heers Arbeitsweise: Er beobachtete filmisch einen Arbeitsgang und wird von einer Änderung, etwa dem Absetzen des Werkzeugs und dem Holen eines Neuen, das beispielsweise ein Mitschwenken erfordern würde, überrascht. So musste er mit der Kamera neu ansetzen, den Arbeitsschritt also wiederholen. Auch wenn die Kamera auf einem Stativ steht, war ein exaktes Anschliessen der Position in der nächsten Einstellung, also Heers offensichtlich intendierter wortwörtlich unsichtbarer Schnitt, ohne avancierte Tricktechnik – oder heutige digitale Bearbeitung – praktisch unmöglich.

Ein weiteres Verfahren des Continuity Editing befolgt Heer kaum, nämlich das Schneiden in Bewegungen. Richtung und Geschwindigkeit der Bewegung werden in der neuen Einstellung aus einer anderen Perspektive beibehalten. So entsteht der Eindruck einer kontinuierlichen Bewegung. Heer unterlaufen in dieser Beziehung zahlreiche Anschlussfehler (21/22, 55/56, 79/80 101/102). Auch hier seien exemplarisch zwei Schnitte herausgegriffen. In Einstellung 15 sind Büchel und seine Frau sägend zu sehen, die sich durch den Holzstamm arbeitende Säge ist im Bildzentrum. Nach etwa fünf Sekunden ist der Stamm durchtrennt, das abgesägte Stück fällt zu Boden. Büchel stellt die Scheibe auf, greift eine am Boden liegende Axt, um das Stück in vier Teile zu spalten. Die gleiche Bewegung zeigt Heer in der folgenden Einstellung 16 nochmals, Büchel hebt dasselbe Beil also nochmals vom Boden auf. Nach den Regeln der Kunst hätte sich das Beil in Einstellung 16 in mindestens derselben Höhe ab Boden befinden sollen, wie in Einstellung 15. Dieser unelegante Anschluss, der die Zeit wieder ein paar Sekunden zurückdreht, verursacht zwar keine inhaltliche Verwirrung, zerstört aber den Bewegungsfluss, betont den Schnitt unadäquat und wirkt dadurch fast slapstickhaft. Ein Teilnehmer eines Kolloquiums, an welchem wir den Film zeigten, verglich die beiden Sägenden mit der Komikergruppe „Duo Fischbach".

Auch der bereits angesprochene Schnitt zwischen Einstellung 18 und 19 hemmt den Handlungsfluss durch einen verpassten Bewegungsanschluss. Die alte Dame, in Einstellung 18 die grosse Säge schwungvoll über den Baumstamm wuchtend, steht in der Einstellung 19 statisch mit der Säge zu Füssen. Jakob Büchel, der die Holzscheibe mit der Axt gevierteilt und zwei Stücke aufgehoben hat, ist unsicher, schaut kurz in die Kamera und läuft los (18). In der folgenden Einstellung 19 wartet er sichtlich auf das schon angesprochene Kommando, um dann loszugehen.

Empirische Versuche zur Kontinuitätswahrnehmung bei Filmschnitten haben ergeben, dass Bewegungen in Filmschnitten dann als besonders kontinuierlich und harmonisch wahrgenommen werden, wenn die Bewegung der Folgeeinstellung um etwa 4 Bilder – das bedeutet bei 24 Bildern pro Sekunde etwa eine Sechstel Sekunde – später einsetzt.

Das heisst, die Illusion der kontinuierlichen Bewegung und damit die potenzielle Nichtbeachtung eines Schnittes ist mit einer Ellipse, einer zeitlichen Weglassung von einer Sechstelsekunde im Bewegungskontinuum, am höchsten.[97]

Montage: Einstellungsdauer

Der 28 Minuten und 50 Sekunden lange Film weist 104 Einstellungen auf, was eine durchschnittliche Einstellungslänge von etwa 16,5 Sekunden ergibt. Die längste Einstellung (27) ist 108 Sekunden lang, sie zeigt das Heraushauen der Schuhform aus dem Holzstück. Acht weitere Einstellungen (7, 24, 25, 29, 31, 43, 55 und 56) sind über dreissig Sekunden lang, wobei die Häufung von langen Einstellungen von 24 bis 31 auffällig ist. In den Einstellungen bis 29 bleibt das Werkzeug, das Beil, identisch. Der didaktische Impetus, die wechselnden Werkzeuge zu zeigen, entfällt, und so entwickelte Heer Musse, einen Arbeitsgang so lange zu zeigen, dass Arbeitstempo und -rhythmus Büchels wirklich fassbar werden. Das Heraushauen der Schuhrohlinge aus dem Holzblock verlangt Kraft, Geschicklichkeit und Ausdauer. Diese Ausdauer, unabdingbar im ganzen Arbeitsprozess, nicht nur bei Jakob Büchel, sondern bei fast allen Handwerkern, ist in mindestens einer langen Einstellung pro Film adäquat wiedergegeben. Die 108 Sekunden dauernde Einstellung 27 war mit der von Hand aufgezogenen Bolex-Kamera, die mit einer Frequenz von 18 Bildern in der Sekunde maximal ca. 23 bis 28 Sekunden ununterbrochene Einstellungsdauer erlaubte, nicht zu drehen. Es muss sich hier um eine Nachaufnahme mit einer motorgetriebenen Beaulieu-Kamera handeln. Die Hauptaufnahmen, bei denen Hugger dabei war, litten unter der Beschränkung des Federantriebs:

> „Damals hat man die Kamera mit einer Kurbel aufgezogen (…) Und dann musste er ganz schnell arbeiten, damit es für eine Sequenz langte. Und dann musste man wieder Stopp sagen und wieder aufziehen und dann durfte er wieder weitermachen.“ (Paul Hugger, 2011)

Dieses technisch bedingte „ins Handwerk pfuschen“, das massive Eingreifen in den aufzunehmenden Arbeitsvorgang, in die Gesten der Handwerker, wurde im Laufe der Filmproduktion der SGV zunehmend seltener: Ein Weg war die angesprochene intermittierende Methode, eine weitere, die Yves Yersin und Walter Wachter bei *Hufeisen und Hufbeschlag* (1965) anwenden sollten, der parallele Einsatz von zwei Kameras.

Die einfachste und vermutlich effektivste Methode, nicht zu stark die Arbeit und deren natürlichen Rhythmus einzugreifen, war die Verwendung von langen Einstellungen. Diese sogenannte Plansequenz wurde in der Filmtheorie wiederholt als tauglichstes Mittel für das Festhalten ungeschminkter Realität dargestellt. Siegfried Kracauer spricht vom „Kontinuum physischer Realität“ oder von der Affinität des Films zum „Kontinuum des Lebens“[98]. André Bazin sah in Plansequenzen die Autonomie des Zuschauenden respektiert. Als Plansequenz werden spezifisch jene langen Einstellungen benannt, die mit oder ohne Hilfe von Kamerabewegungen und Brennweitenverlagerung filmsprachliche Variablen wie Cadrage, Schärfentiefe, Einstellungsveränderungen, Blickrichtung,

97 Heiko Hecht und Hermann Kalkofen, Questioning the rules of continuity editing: an empirical study. In: Empirical Studies of the Arts, Vol 27 Nr. 1, Baywood Publishing Company, Inc. Amityville, 2009, S. 1–23.

98 Siegfried Kracauer, Theorie des Films, Frankfurt a. Main 1964, S. 100 und 109.

Abbildgrösse, Tiefenstaffelung und Aktionszentrum innerhalb einer Einstellung kontinuierlich verändern – ohne zeitliche oder räumliche Auslassungen (Ellipsen). Bazin war ein Verfechter von Plansequenzen mit Schärfentiefe. Sie ermöglichen den Zuschauenden ein aktiveres Sehen und Mitdenken – nicht bevormundet durch die von der Regie vorgegebenen Perspektiven und Verdichtungen in der Montage, durch eine selbstbestimmte integrierte Montage, argumentierte er.[99] Dabei verband er die Mise en scène, also die Gestaltung des formbaren, aufzunehmenden Raumes, mit dem Konzept des Realismus, während er die Montage mit einem subjektiven Expressionismus gleichsetzte.

Diese Sichtweise ist auch bei visuellen Anthropologen wie David McDougall[100] oder Karl Heider zu finden. Heider hielt Zwischenschnitte für „more or less false" und plädierte für den „uncut shot"[101]. Ein Schwenk oder eine bewegte Plansequenz erhöhen in allen Filmen Verständlichkeit und Informationsgehalt. Das zentrale Argument aus anthropologischer Sicht ist aber folgendes: Die lange Einstellung bewahrt die Einheit von Raum und Zeit in der aufgezeichneten Zeit und scheint damit als Garant filmischer Authentizität. Ihr Wert für eine nachfolgende Analyse durch Forschende ist potenziell höher, weil sie stärker kontextualisiert. Auch für eine Analyse lange nach der Entstehung – das was wir hier versuchen – birgt die lange Einstellung potenziell mehr Atmosphäre, die Summe all jener unwichtig scheinenden Details, die nicht nur die intellektuelle, sondern auch die gefühlsmässige Erfassung von Vergangenem erlaubt.

Abgesehen davon, dass die Realität auch in langen Einstellungen bzw. Plansequenzen subjektiv eingefangen, cadriert wird, dass auch in Plansequenzen manipuliert werden kann – allerdings mit erheblichem Aufwand –, ermöglichen sie meist eine bessere räumliche Orientierung und situieren Menschen für gewöhnlich transparenter in ihrem Umfeld als kurze Einstellungen. So ist die gefühlte Langsamkeit und der messbare gemächliche Schnittrhythmus der meisten ethnografischen Filme, auch jener der SGV, weniger eine Frage ästhetischer Vorlieben als ein Ausdruck des Willens, die Realität möglichst ungeschminkt und umfassend einzufangen, und letztlich gar einer ethischen Haltung. Eine hohe Schnittfrequenz bringt tendenziell ein höheres Verfälschungspotenzial mit sich. Tatsächlich weisen argumentierende Dokumentarfilme – Bill Nichols bezeichnet diese Ausprägung des Dokumentarfilms als „Expository Mode"[102] – in der Regel höhere Schnittfrequenzen auf als beobachtende Filme.
Epistemologisch gesehen gibt es aber keine prinzipiellen Unterschiede, die Plansequenz kann nicht per se eine höhere Authentizität beanspruchen als eine durch Schnitte segmentierte Sequenz. Jean-Luc Godard emanzipierte sich 1956 von Bazins Bevorzugung der Mise en scène gegenüber der Montage, er sah beide filmischen Grundoperationen als frei von ethischen oder ästhetischen Konnotationen und postulierte, die Mise en scène sehe das im Raum voraus, was die Montage in der Zeit leiste: „On ne sépare pas l'un de

99 André Bazin, Was ist Film?, Berlin 2004, S. 103f.
100 „Sequence shots restore the audience something of the continuity of perception of an individual observer. They are also probably the key feature of a camera style that seeks to sever itself from the imagery of fiction and tie itself to the specific act of filming." David MacDougall, Transcultural Cinema. Princeton, 1998, S. 205.
101 Heider 2006, S. 105.
102 Nichols 2001, S. 105–109.

l'autre sans danger. Autant vouloir séparer le rythme de la mélodie. (…) Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur."[103]

Godard dachte vor allem an Spielfilme, als er diese Dialektik formulierte, doch auch im dokumentarischen Film hat sie ihre Gültigkeit. Letztlich ist es wohl auch eine Frage des kreativen Temperaments, welche Seite mehr gewichtet wird – und eine der Filmgattung. Im ethnografischen Film ist bis heute eine eindeutige Bevorzugung von langen Einstellungen zu beobachten. Rasant geschnittene Filme wie Thomas Imbachs *Well Done* (1994), der sich einem hoch arbeitsteiligen und standardisierten Büroalltag mit Kaskaden von Kürzesteinstellungen praktisch identischer Situationen nähert, bleiben bis heute Ausnahmen. (→ Kapitel „Repräsentation und Inszenierung")

Der langsame Rhythmus von *Beim Holzschuhmacher*, der durch die zahlreichen unfreiwilligen Bildsprünge nicht wesentlich beeinträchtigt wird, ist vermutlich auch auf eine Anweisung zurückzuführen, die Heer vom ersten Leiter der Abteilung Film, Alfred Bühler, erhielt. Die meisten Anleitungen scheinen mündlich erfolgt zu sein, doch ein Brief Heinrich Heers gibt Aufschluss über das Ziel der Filme in der Frühphase der SGV: „Prof. Bühler hat mir seinerzeit ans Herz gelegt, alle wichtigen Stellen eines Films (für die Volkskunde) in genügender Länge so aufzunehmen, dass ein Fachmann das gefilmte Handwerk wieder aufleben lassen könnte. Dies bedingt natürlich Längen im Film, die bei einer Vorführung vor dem Publikum (Fernsehen, etc.) herausgeschnitten werden müssten."[104] Heer als Mitglied des Amateur-Filmclubs Zürich war sich offensichtlich durchaus bewusst, dass er mit diesem Film eher ein Dokument, ein Halbfabrikat, als einen abgeschlossenen Dokumentarfilm schuf. Hans-Ulrich Schlumpf versteht unter „filmischer Dokumentation" eine „Aneinanderreihung von einzelnen Einstellungen (…), welche Vorgänge, Menschen und Objekte linear, chronologisch, ohne erkennbares Gesamtkonzept und ohne Verwendung spezifisch filmischer Mittel" darstelle.[105] Ganz ohne intendierte Montage oder Struktur, laut Schlumpf ein Merkmal der filmischen Dokumentation, ist jedoch *Beim Holzschuhmacher* nicht. Einen Ansatz von Dramaturgie lassen sowohl die erste Sequenz, in der das Sägen des Stammes gezeigt wird (5–19), das Eintreten in die Werkstatt (20) wie auch die Ankunft des Käufers (100) erkennen.

Die Gleichung ‚Amateur gleich unbedarft' ist oft falsch. Gerade in der Schweiz erreichten die stark organisierten Filmamateure ein oft beachtliches technisches und künstlerisches Niveau. Bei regelmässigen Treffen wurden Filme der Mitglieder vorgeführt und diskutiert. Die zahlreichen Wettbewerbe in den Sektionen und auf nationaler Ebene dokumentieren ein ernsthaftes Bemühen der Filmamateure um Qualität und Publikumsorientierung.[106] Hermann Dietrich etwa, der für die SGV in den vierziger und fünfziger Jahren zahlreiche Filme realisierte, führte die Teilnahme beim nationalen Amateur-

103 Jean-Luc Godard, Montage, mon beau souci. In: Cahiers du Cinéma, No 65, Dezember 1956, http://web.grinnell.edu/courses/spn/s02/SPN395-01/RAF/RAF02/RAF0205.pdf, Zugriff 4.10.2012.

104 Brief von Heer an Hugger 15.4.1962, SGV-Archiv.

105 Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Hans-Ulrich Schlumpf, SGV (Hg.), Basel 1993, S. 10.

106 Siehe dazu: Alexandra Schneider, Die Stars sind wir: Heimkino als filmische Praxis, Marburg 2004, und Roland Cosandey, Fragments pour une histoire du cinéma amateur en suisse, Documents, No 6, April 2005, Association pour le patrimoine naturel et culturel du Canton de Vaud, Lausanne 2005.

wettbewerb mit seinem für die SGV gedrehten Film über Wildheuer als zusätzlichen Ansporn an. Nur schon wegen dieses Wettbewerbs werde er sein „ganzes Können daran setzen, aus dem vorgesehenen Thema ‚Wildheuer' etwas Einzigartiges, Bleibendes zu gestalten."[107]

Grenzen zwischen Amateuren und professionellen Filmschaffenden verschwischten sich, oft verwendeten sie dieselben Mittel. Sehr verbreitet bei beiden Gruppen war die in der Schweiz durch die Firma Paillard in Sainte-Croix fabrizierte Schmalfilmkamera Bolex H-16, die bis zur Einführung des Super-8-Formats weltweit eine führende Stellung einnahm.[108]

Henry Brandt verwandte sie für seine frühen Filme, sein erster langer Film *Les nomades du soleil* wurde offiziell von Paillard gesponsert. Ambitionierte Amateure schafften zuweilen auch den Sprung in die Profession Film, beispielsweise der Ingenieur André Paratte[109], Mitglied des Filmclubs Montagnes neuchâteloises. Er gründete 1968 eine eigene Produktionsfirma und etablierte sich als Auftragsfilmer.

Ton/Information

Wie alle Filme bis 1965 ist *Beim Holzschuhmacher* stumm gedreht. Auf den Ton wurde vor allem aus Kostengründen verzichtet, absolute Priorität war das Festhalten von möglichst vielen verschwindenden Berufen.[110]

Teilweise war die Stummheit der Filme auch der Haltung des IWF geschuldet. In der lexikalischen Konzeption der „kleinsten thematischen Einheit" der Encyclopaedia Cinematographica wurde der Ton für unnötig oder gar störend empfunden. Der Gründer und langjährige Herausgeber („Editor") der EC, Gotthard Wolf, forderte explizit stumme ethnografische Filme, die alles im Bild zeigen und nicht auf die Krücke der Sprache zurückgreifen sollten (Hugger, 2011). Wolf änderte allerdings im Laufe der sechziger Jahre seine Haltung und plädierte für den Synchronton:

> „Das Ideal für den völkerkundlich-volkskundlichen Film ist selbstverständlich der von vornherein in vollem Synchronismus zum Bild aufgenommene Ton. Nur damit wird eine befriedigende Auswertung möglich. Aus diesem Grunde ist auch bei der Übernahme von Tonfilmen in die Enzyklopädie der Synchronismus zur Bedingung gemacht worden."[111]

---

107 Brief von Hermann Dietrich an Alfred Bühler, 8.7.1944, SGV-Archiv, Ap 4.

108 Filmkünstler wie Maya Deren, Andy Wahrhol oder um in der Schweiz zu bleiben, Hansjakob Siber oder Guido Haas verwendeten die Bolex H-16 mit Vorliebe wegen ihrer exzellenten Einzelbildschaltung. Firmen setzten das Schmalfilmformat für Schulungsfilme oder zur Optimierung von Arbeitsabläufen ein. Über 80 Prozent der Produktion wurden exportiert. Paillard war bis 1965 der grösste europäische Produzent von Schmalfilmkameras. Thomas Perret, Roland Cosandey, Paillard Bolex Boolsky, Yverdon-les-Bains 2013, S. 122.

109 Paratte, geboren 1931, arbeitete als Ingenieur für die Post und betrieb ab 1968 in Le Locle die Produktionsfirma Paratte-Films, die bis heute besteht http://cdf-bibliotheques.ne.ch/AndreParatte, Zugriff 20.1.2012.

110 *Beim Holzschuhmacher* kostete 1666 Franken. Heinrich Heer verrechnete 7 Franken pro Filmmeter. Im seinem ersten Jahresbericht wies Hugger für 1962 gerade einmal 293.90 Franken Ausgaben für die Abteilung Film aus. Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 53, Basel 1963, S. 30.

111 Wolf 1967, S. 40.

Im Begleitheft wurden sowohl beim IWF wie bei der SGV Informationen geliefert, welche heute von einem Film erwartet würden: Lebensumstände des Handwerkers, in diesem Falle des 1894 geborenen Bauern und Störmetzgers Jakob Büchel, dessen Holzschuhfabrikation nur eine seiner vielen Tätigkeiten im Winter war, vor allem von November bis Anfangs März. Weitum war er der Letzte, der die vor allem im Vorarlberg und auf der rechten Rheinseite verbreiteten Holzschuhe herstellte. Erlernt hatte Büchel sein Handwerk von seinem Schwiegervater, einem Maurer und Landwirt im Vorarlberger Laternsertal. „Während Büchel jährlich um die hundert Paare herstellte, genügen heute dreissig bis vierzig."[112]

Nach getaner Arbeit. Foto: Paul Hugger

Gesamtbetrachtung

Beim Holzschuhmacher ist eine exemplarische Notfilmung in der volkskundlichen Tradition des Sammelns und Bewahrens. Paul Hugger verstand den Film zu Beginn seiner Funktion als Leiter der Abteilung Film wie sein Vorgänger vor allem als dokumentierendes Mittel. In diesem Sinne waren Bühler und Hugger Positivisten, die sich nicht all zu lange bei der Frage aufhielten, wie die implizit geforderte Objektivität in der filmischen Umsetzung zu erreichen sei. Obwohl Hugger bei den Dreharbeiten anwesend war und sich auch resolut einmischte, ist der Film stark von Heinrich Heer geprägt.

112 Paul Hugger, Beim Holzschuhmacher, Begleitpublikation Sterbendes Handwerk 1964 Heft 4, Sammelband 1, S. 4.

Heers Konzentration auf die technische Seite der Arbeitsabläufe, was sich auch im weitgehenden Fehlen von Portraitaufnahmen ausdrückt (Ausnahmen sind die Einstellungen 11, 12, 55 und 82), widerspiegelt ein Streben nach Objektivität und eine gewisse Unsicherheit im Umgang mit seinen Protagonisten. Deren sporadische Blicke in die Kamera verleihen dem Film einen mediennaiven Charme, der auch von vielen Aufnahmen aus der Pionierzeit des Films ausgeht. Die vielen filmtechnischen und filmsprachlichen Unzulänglichkeiten – die hier aufzuzeigen nicht Selbstzweck war, sondern eine Situierung in Bezug auf andere Filme erlauben soll – wirken sich kaum nachteilig für das Verständnis des Arbeitsganges aus. Dies liegt vor allem an dessen Einfachheit und an der visuellen Evidenz.

Auch die filmische Arbeit scheint denkbar simpel, sie ist bestimmt durch die Arbeit des Handwerkers und den Willen, diese zu dokumentieren. Wir würden diesen Film und die daraus sprechende wenig reflektierte Haltung als naiv bezeichnen. Diese „Notfilmung" will nur eines: Dokumentieren des Arbeitsprozesses. Werkzeuge sind dabei wichtiger als der ausführende Handwerker.

Nicht zu unterschätzen sind die Anforderungen, die sich aus dem Anspruch ergeben, einen Prozess nur durch Bilder verständlich und folgerichtig darzustellen. Mit Licht, Bewegung, Zeit und Raum umzugehen ist ebenfalls ein Handwerk, das gelernt sein will. Obwohl als „Forschungsfilm" oder als reines Dokument verstanden, konstituiert die Konstruktion des Films sowohl das Verständnis des Arbeitsprozesses wie die Rezeption eines Artefakts als Zeugnis seiner Zeit. Wahrscheinlich wurde kein einziges Dokument auch in der Frühphase der SGV-Produktion von seinen Machern nur als belichtetes Filmmaterial verstanden. Filmamateure wie semiprofessionelle Filmschaffende entwickelten bei iher Arbeit ebensolchen Ehrgeiz und dieselbe Passion wie die „Profis".

Will man Heers *Beim Holzschuhmacher* mit zeitgenössischen filmischen Formen vergleichen, so würde man auf viele ähnlich semiprofessionell hergestellte Kurzdokumentationen im Auftrag von ökonomisch wenig potenten Vereinen wie Sportclubs oder Institutionen wie Gewerkschaften stossen. Bis weit in die fünfziger Jahre hinein entstanden auch diese Filme aus Kostengründen als Stummfilme. Im Unterschied zu Heers Filmen, die sich eher an ein imaginäres Publikum in der Nachwelt wenden, adressierten diese Kurzfilme aber ein spezifisches Publikum – potenzielle und tatsächliche Nutzer bzw. Mitglieder.

Rezeption

Die Presse reagierte auf die Vorführung von *Beim Holzschuhmacher* positiv und betonte das persönliche Engagement von Heer:

> „Aber nicht nur das sterbende Handwerk, auch die filmische Gestaltung beeindruckte. Amateur-Kameramann Heinrich Heer, der eingangs der Vorführung voll Idealismus von seiner Tätigkeit berichtet, und Dr. P. Hugger, Sachbearbeiter und Initiant des ganzen Unternehmens, haben gute Arbeit geleistet, die beiden Filme dürfen sich sehen lassen. Nicht nur in Kreisen der Volkskundler."[113]

113 National-Zeitung, Basel, 31.10.1963.

Heer schien wie vielen Amateuren ein oft technisch dominiertes Qualitätsbewusstsein eigen. Blieb sein filmischer Zugang seit den ersten Beiträgen für die SGV 1954 mehr oder weniger konstant, zeigte er in seinem folgenden Film *Der Radmacher* (1963) filmhandwerkliche Entwicklungsschritte, vor allem in der Montage. Die unbeabsichtigten Bildsprünge sind nicht mehr so zahlreich, und auch der Arbeitsrhythmus des Handwerkers Hans Staub scheint weniger stark beeinträchtigt worden zu sein. Trotzdem stand Heer sofort zurück, als Hugger im selben Amateurfilmclub Zürich, in dem Heer Mitglied war, Kontakte zum Fernsehmitarbeiter Gyr knüpfte: „Es ist anzunehmen, dass die Aufnahmequalität solcher Filme (Fernsehfilme) zu keiner Kritik Anlass geben würde, d.h. dass diese besser sind, als ich sie machen kann."[114]

Nach dem Film

Heinrich Heer war nicht der Letzte, der die Arbeit des Bauern, Metzgers, Torfstechers und Holzschuhmachers Jakob Büchel dokumentierte. 1970 drehte der Liechtensteiner Fotograf Walter Wachter, dem das übernächste Kapitel gewidmet ist, einen professionell produzierten Tonfilm über Büchel.[115]

In den sieben Jahren seit Heers Aufnahmen hatte sich offenbar kaum etwas verändert – weder in der Werkstatt, bei den benutzten Werkzeugen, den Bewegungen noch in Büchels Gesicht. Geändert hatte sich aber der filmische Zugang: Wachter zeigte das Handwerk umfassender als zuvor Heer. Er begleitet Büchel im Ried beim Holzschlagen. Zwei Jahre alt müsse das Felbenholz, das Rohmaterial für die Holzschuhe sein, damit es sich optimal bearbeiten lasse, verkündet ein zurückhaltend eingesetzter Kommentar zu langen, mit einer agilen Kamera aufgenommenen Plansequenzen. Im Gegensatz zu Heer schaute Wachter Büchel mit seiner Kamera auch immer wieder über die Schultern und vermittelt nicht zuletzt wegen des Tones ein gesamtheitliches, atmosphärisch dichtes Bild seiner Arbeit. Büchel selbst kam noch nicht zu Wort, zehn Jahre später sprach er jedoch in die Kamera. 1980 kehrte Wachter nochmals zu Büchel zurück und liess ihn durch Felix Marxer, den damaligen Leiter des historischen Museums Liechtenstein, über seine Arbeit befragen.[116] Hier ist etwa zu erfahren, dass die aufkommenden Gummischuhe in den siebziger Jahren sein Gewerbe, das er von seinem Schwiegervater gelernt hatte, zerstört hätten. Büchel wurde ausserdem durch die Vermittlung von Paul Hugger 1964 auch vom Schweizer Fernsehen für Wysel Gyrs Sendung *Für Stadt und Land* gefilmt.

Die sich immer gleich bleibende Arbeit des Holzschuhmachers Jakob Büchel wurde also nicht weniger als viermal filmisch verewigt, in – für die Entwicklung der dokumentarischen Filmarbeit fast exemplarisch – unterschiedlicher Weise (jene des Fernsehens 1964 kennen wir nicht): Die oben besprochene stumme, im Grundgestus zeigende Aufzeichnung Heinrich Heers 1962, griff aus technischen Gründen erheblich in die Arbeit Büchels ein. Walter Wachters beobachtender Tonfilm vermittelte 1970 in vielen Plan-

114 Brief von Heer an Hugger, 22.3.1964, SGV-Archiv Ap 9.

115 *Holzschuhmacher*, realisiert im Auftrag des Kultur- und Jugendbeirats der fürstlichen Regierung im Frühling 1970, zugänglich im Liechtensteinischen Landesarchiv Vaduz.

116 *Holzschuhmacher*, 1980, Walter Wachter vertonte Version, Liechtensteinisches Landesarchiv, Vaduz.

Jakob Büchel in seiner Werkstatt 1970.
Foto: Walter Wachter

sequenzen und Perspektivenwechseln und durch einen zurückhaltenden Kommentar sowohl eine Einbettung der Arbeit wie Sinnlichkeit. Das 1980 entstandene Interview schliesslich zeigt Büchel und seine Frau erstmals als Erzählende und sich Erinnernde, als Subjekte mit einer gewissen Deutungshoheit in der Darstellung ihrer Arbeit.

4.1.2 Die SGV und das Fernsehen: *Ein Messer wird geschmiedet* (Valery Blickenstorfer, 1965)

Ab 1965 suchte und fand Paul Hugger die Zusammenarbeit mit dem Schweizer Fernsehen. Das Zusammentreffen des individualistischen und ambitionierten Abteilungsleiters Hugger – der nie einen Fernseher besass – mit der damals noch im Aufbau befindlichen, aber doch schon in hohem Masse arbeitsteiligen Institution Fernsehen ist in mehrfacher Hinsicht interessant.

Die Abteilung Film hatte es erstmals in ihrer Geschichte nicht mehr mit einzelnen Personen zu tun, sondern mit einer grossen Institution, die sowohl engagierte Mitarbeitende beschäftigte wie Leute, die Dienst nach Vorschrift leisteten.

In technischer Hinsicht bedeutete der Wechsel von Amateurfilmern wie Heinrich Heer oder Professionellen wie Walter Wachter – in seinem professionellen Verständnis aber ein Fotograf – zum Produktionspartner Fernsehen einen Quantensprung: Das Fernsehen verfügte für seine Aussenequipen über leichte und lärmgedämmte, also tonfähige 16-mm-Kameras, einen Lichtpark und Nagra-Tonbandgeräte für die Aufnahme von Synchronton. Kurz, es war technisch up to date, auch wenn fernsehintern in den frühen sechziger Jahren die Forderung der Mitarbeitenden nach modernerer Technik nicht immer erfüllt werden konnte.[117]

In ihrer Orientierung hätten die Ausrichtungen kaum gegensätzlicher sein können: die SGV bzw. Hugger mit einem wissenschaftlichen Anspruch auf Ganzheitlichkeit und Vollständigkeit, eher auf die Nachwelt hinzielend, das Fernsehen – zwar noch nicht unter einem strengen Diktat von Einschaltquoten, aber doch auf kurzweilige Unterhaltung eines möglichst breiten Publikums ausgerichtet. Hugger zeigte sich pragmatisch: „Es ist klar, dass ich einfach alle Kanäle für die Produktion benützte." (Paul Hugger, 2009)

In der Erinnerung Huggers lernte er anlässlich seiner ersten Vorführung von SGV-Filmen in der Sektion Zürich der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde[118] 1964 den anwesenden Filmamateur und Fernsehmitarbeiter Wysel Gyr kennen:

> „Ich hatte meinen ersten Vortrag mit den Filmen in Zürich in der Gesellschaft, in der Sektion. Das Peinliche war da, dass die nicht die Apparatur hatten, um den ganzen Film zu zeigen. Man musste aufhören, weil die Spule zu gross war. Aber da war Wysel Gyr vom Fernsehen da und sagte, wenn ich das möchte, würde er gerne mit mir zusammen arbeiten." (Paul Hugger, 2009, Kapitel 12, 00:42:10, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

So entwickelte sich eine Zusammenarbeit, die bis 1976 andauerte. Obwohl die Interessen unterschiedlich waren, profitierten beide Seiten: Paul Hugger kam seinem Ziel näher,

117 Rudolf Müller, Technik zwischen Programm, Kultur und Politik. In: Drack, Markus T. (Hg.), *Radio und Fernsehen in der Schweiz, Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958*, Band 1, Baden 2000. S. 187–237, hier S. 205.

118 „Volkskundliche Forschung im Werdenbergischen" am 27.2.1964, nach: Franziska Schürch, Sabine Eggmann, Marius Risi (Hg.), Vereintes Wissen. Die Volkskunde und ihre gesellschaftliche Verankerung, Münster/Basel 2010, Referate und Exkursionen Sektion Zürich, Zusammenstellung Konrad Kuhn, S. 191–200.

ohne grossen finanziellen Aufwand möglichst viele Filme zu produzieren. Wysel Gyr, ab 1961 bis 1976 Leiter des Ressorts „Volkskunde und Religion"/„Heimat", wollte für seine jährlich etwa 17mal ausgestrahlte Sendung *Für Stadt und Land* unterhaltende volkskundliche Beiträge realisieren, welche die meist musikalischen Livebeiträge unterbrachen und strukturierten. Er wurde von Hugger wiederholt auf Sujets hingewiesen.[119] 1966 entstanden drei von insgesamt zehn „selbstständigen Beiträgen (Dauer über 10 Minuten)"[120] in Zusammenarbeit mit der SGV. Pio Corradi, der 1965 für das Fernsehen arbeitete und in der SGV/Fernsehkoproduktion *Alte Formen – neue Kannen* (1965) Kamera führte, erinnert sich:

> „Sie [die Handwerks-Filme] waren in der populärsten Sendung. Wysel Gyr hat sicher gewusst, dass die Leute so etwas suchen und wollen. Es gab praktisch in jeder zweiten Sendung einen solchen Film. 10, 15, manchmal nur 5 Minuten. Oder auch mal 20 Minuten oder eine halbe Stunde. Damals war das auch Neuland für die Leute." (Pio Corradi, 2010)

Die Filme wurden von Fernsehequipen produziert – zuweilen in Anwesenheit von Paul Hugger. Einzelne Filme wie *Ein Fahreimer wird geküfert* (1964) wurden unverändert, das heisst mit Kommentar, von der SGV übernommen, dies scheint aber nicht die Regel gewesen zu sein – obwohl Hugger dies anstrebte. Das Ziehen von Tonkopien war kostspielig: „Dass ich Ihnen eine (teure) Lichttonkopie schenken kann, bildet eine Ausnahme und in Zukunft werde ich solche nur dann ‚deichseln' können, wenn der Ton (wie im Falle ‚Posthorn') eine entscheidende Rolle spielt."[121] Nach etwa 5 bis 6 Jahren gemeinsamer Filmproduktion – die Filme wurden tendenziell länger – scheint beim Fernsehen ein Umdenken eingesetzt zu haben. Die „langatmigen" (Hugger, 2011) Filme scheinen den Programmverantwortlichen nicht mehr länger genehm gewesen zu sein. Wysel Gyr und Paul Hugger einigten sich darauf, dass die SGV jeweils das gesamte gedrehte Rohmaterial erhalte und daraus eigene „vollständigere" Filme schneiden könne. Dies geschah beim Basler Filmlabor Eoscop, wo aus dem jeweiligen Rohmaterial stumme Langfassungen geschnitten wurden.[122]

Hugger war zeitweise auch dort zugegen und gab Anweisungen, öfters hat eine Cutterin diese Arbeit selbstständig erledigt (Hugger, 2011). Zuweilen scheint Hugger die „Ausscheidearbeit" direkt beim Fernsehen selbst vorgenommen zu haben, zumindest im Falle des Films *Spiegel und Spiegelmacher*: „Anlässlich der Aussortierung des Rohmaterials (…) werden Sie dabei sein und all jene Szenen bezeichnen, von denen Sie das Original, resp. eine dem Original absolut ebenbürtige Master-Kopie zu erhalten wünschen. Dieses Material steht Ihnen zur freien Verfügung und Sie können Ihre eigene, längere Version

119 „Sie haben mir ferner ein weiteres Sujet in Aussicht gestellt. Ich möchte sie zu derartigen Vorschlägen ausdrücklich ermuntern." Brief von Gyr an Hugger, 24.3.1964, SGV-Archiv.

120 Gyr, Die volkstümlichen Sendungen im Jahre 1966. Für Stadt und Land, Mitte Dezember, Typoskript S. 2, Archiv SGV, Ap 11a.

121 Brief von Gyr an Hugger, 20.12.1965, SGV-Archiv.

122 Ein Vergleich mit den noch im Fernsehen existierenden Filmrollen zeigt, dass die meisten Filme in den SGV- und Fernsehversionen jeweils identische Längen aufweisen: *Ein Beil wird geschmiedet* [Hammerschmitte in Sennwald] / Wysel Gyr –1964 (stumm 19 min.). *Alte Formen, neue Kannen* / Wysel Gyr – 1965 (Lichtton 25 min), *Ein Posthorn entsteht* / Wysel Gyr – 1965 (Lichtton 17 min.). *Ein Messer wird geschmiedet* / Valery Blickenstorfer – 1965 (stumm 17 min.) *Der Schindelmacher* / Valery Blickenstorfer – 1967 (mit Ton 13 min.) *Der Zinngraveur* / Valery Blickenstorfer – 1967 (stumm 13 min.)

Dreharbeiten zu *Ein Fahreimer* wird geküfert (1964). Der Küfer Gebhard Näf (links) und der Kameramann Urs Brombacher. Foto: Paul Hugger

des Films herstellen."[123] Das Fernsehen selbst schnitt die längeren Versionen für die SGV, wie ein Brief von Huggers Sekretärin Dora Hofstetter an Wysel Gyr nach Vorführung von *Spiegel und Spiegelmacher* (1972) aufzeigt: „Wir möchten Ihnen mitteilen, dass der Film, in der für die Volkskunde gemachten längeren Fassung, genau unseren Intentionen entspricht."[124] *Spiegel und Spiegelmacher* (Valery Blickenstorfer) ist mit 26 Minuten in der SGV-Version tatsächlich deutlich länger als die laut überlieferter Karteikarte nie gesendete 14-minütige Fernsehversion.[125]

> „Das war für mich natürlich eine hilfreiche Hand, weil die erste Abmachung war, dass er Stummfilme drehte – und zwar ziemlich lange. Also zumindest für unsere Verhältnisse ziemlich lange. (…). Ich fand dann auch, dass es gut war, dass wir zusammen arbeiten konnten – die Gesellschaft mit dem populären Fernsehen. Aber eben, das lief gut, solange wir das Rohmaterial bekamen. Wir mussten natürlich nichts bezahlen und hatten nur die Vorbereitungskosten und dann eventuell eine Entschädigung an einen Handwerker." (Paul Hugger, 2009, Kapitel 31, 02:06:32, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

Von der Zusammenarbeit zwischen Wysel Gyr und Paul Hugger zeugen zahlreiche Briefe, aber eine schriftliche Abmachung oder ein Vertrag für die Koproduktionen scheint es nicht gegeben zu haben. Die ausführenden „Realisatoren" und „Realisatorinnen" –

123 Brief von Gyr an Hugger, 9.11.1972, SGV-Archiv, Ap 11b. Und Paul Hugger, 2009: „Dann trafen wir ein Arrangement. Das heisst, dass uns das ganze Rohmaterial kopiert und zur Verfügung gestellt wurde. So machten wir einen eigenen Schnitt, was damals Eoscope machte. Ich war schon auch dabei, aber eine Frau schied vorher schon aus, was nicht brauchbar war."

124 Brief von Hofstetter an Hugger, 8.2.1974, SGV-Archiv, Ap 11b.

125 Archiv Schweizer Fernsehen.

so die fernsehinterne Bezeichnung der Regieführenden in klarer Abgrenzung etwa zu Filmschaffenden mit Ambitionen als Autoren – erscheinen öfters nicht in den Credits – sowohl in den Versionen der SGV wie des Fernsehens.

Wysel Gyrs offensichtlicher Bedarf an Sujets und die Anforderung des Fernsehens, Film mit Ton zu zeigen, führten dazu, dass zu Beginn dieser Zusammenarbeit über mehrere Handwerker, von denen schon SGV-Filme bestanden (*Beim Holzschuhmacher*, Heinrich Heer, 1962; *Eine bäuerliche Handseilerei,* Walter Wachter, 1963; *Ein Fass entsteht,* Wilhelm Egloff / Walter Wachter, 1964), das Fernsehen eigene Filme bei denselben Handwerkern drehte. Gyr verlangte jeweils die entsprechenden SGV-Filme zur Vorbereitung der eigenen Dreharbeiten[126] oder die Adressen von Handwerkern.[127]

Die Filme scheinen innerhalb der Sendung *Für Stadt und Land* gut beachtet worden zu sein. Für Wysel Gyr waren sie in ihrer sorgfältigen Machart Garant dafür, dass die Sendungen nicht in „Tirili und Tirila" abglitten und sich auch „Zuschauer angesprochen fühlen, die sich sonst kaum für volkstümliche Unterhaltungen begeistern können."[128]

Für Gyr bildete die Beachtung der Filme durch „Fachleute", so anlässlich einer Vorführung in Basel „im kleinen Kreis, vor allem Professoren der Universität Basel"[129], einen Ansporn: „Diese Veranstaltung war für mich ein unvergessliches Erlebnis und da ich nun vermuten darf, dass die von meinem Ressort produzierten Filme sogar vor kritischem Fachpublikum zu bestehen vermögen, werde ich in Zukunft mit noch grösserer Freude diese Sparte meiner Tätigkeit betreuen."[130] Dem damals schon sehr populären Gyr, der bei Dreharbeiten mitunter um Autogramme gebeten wurde, wie sich Paul Hugger erinnert, war die Anerkennung in einem universitären Umfeld offensichtlich wichtig.

In Basel vorgeführt wurden die Hammerschmiede von Sennwald (*Ein Beil wird geschmiedet,* 1964), das Giessen von alten Walliser Kannen (*Alte Formen – neue Kannen*, 1965), die Filme über den Buchser Messerschmied (*Ein Messer wird geschmiedet,* 1965) und einen Posthornmacher (*Ein Posthorn entsteht,* 1965). Die *Basler Nachrichten* berichteten:

> „Gyr schlug eine Zusammenarbeit vor, die – wie Hugger in seiner Einführung zum Filmabend in der Aula des Kollegiengebäudes betonte – auch einige Kompromisse bei Detailaufnahmen, bei der Länge des Films und bei dem Problem der Publikumserziehung erforderte. Wie man dann aus den kurzen Hinweisen von Wysel Gyr erfuhr, seien bei den Aufnahmen dann immer noch viele Schwierigkeiten zu überwinden gewesen. Etwa: Licht in eine dunkle Hammerschmiede zu bringen und den alten Schmied dazu zu bringen, die Aufnahmen nicht allzu oft durch andere Arbeiten (auf dem Feld etwa) zu unterbrechen."[131]

126 Brief vom 12.3.1965, SGV-Archiv, Ap 11a.

127 „Auch der Seilerei in Gams und der Küferei in Altstätten möchte ich gerne Besuche abstatten (…). Da ich baldmöglichst mit den beiden Handwerkern in Kontakt treten möchte, wäre ich Ihnen dankbar, wenn ich die beiden Adressen in den nächsten Tagen bekäme". Brief von Gyr an Hugger, 21.1.1965, SGV-Archiv, AP11a.

128 Gyr, Die volkstümlichen Sendungen im Jahre 1966. Für Stadt und Land, Mitte Dezember, Typoscript SGV-Archiv Ap 11a, S. 3.

129 Brief von Hugger an Fernsehdirektor Guido Frei 25.11.1965, SGV-Archiv.

130 Brief von Gyr an Hugger, 25.2.1965, SGV-Archiv, Ap 11a.

131 Basler Nachrichten, 12./13.3.1966.

Ein Fahreimer wird geküfert (1964). Der Küfer Gebhard Näf und Wysel Gyr. Foto: Paul Hugger

Die Zusammenarbeit von Hugger und Gyr dauerte etwa 10 Jahre und scheint für beide Seiten fruchtbar gewesen zu sein. Gyr erhielt vor allem in der Anfangsphase zahlreiche Tipps, wo welche Handwerker aktiv seien, und Hugger kam zu relativ billigen Filmen und zu einer gewissen Öffentlichkeit – auch wenn nicht sicher ist, ob die Zusammenarbeit bei den Fernsehausstrahlungen erwähnt wurde. Hugger pries die „kulturelle Aufgeschlossenheit des Ressortchefs ‚Heimat und Religion' beim Fernsehen, Herrn W. Gyr", dem man zahlreiche Filme verdanke.[132] Die SGV schien der Zusammenarbeit eher kritisch gegenüber gestanden zu sein – zumindest in der Anfangsphase. Hugger schrieb 1967: „Wäre nicht die (meine) geschmähte Zusammenarbeit mit dem Fernsehen gewesen, so hätte die Filmarbeit der Gesellschaft völlig stagniert."[133]

Recherchen

Nachdem Heinrich Heers Aufnahmen in einer Messerschmiede in Buchs wegen technischer Probleme, insbesondere beim Ausleuchten der dunklen Werkstatt, zum zweiten Mal nicht gelangen, war der Schmied Michael Schwender nicht mehr gewillt, seine Arbeit durch weitere Filmarbeiten stören zu lassen (Hugger, 2009). Als sich durch die Bekanntschaft Huggers mit Wysel Gyr die Gelegenheit ergab, nachzuholen, was „Heer verpatzt"[134] hatte, gelang es Hugger, Schwendener umzustimmen, wahrscheinlich half dabei eine Entschädigung. Die Begleitbroschüre zu Heers scheinbar fertiggestelltem,

132 Jahresbericht Abteilung Film 1964, Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 55, Basel 1965, S. 59.
133 Entwurf des Jahresberichtes 1967, Typoskript SGV-Archiv, Ae 60 II a.
134 Brief von Hugger an Gyr vom 21.10.1965, SGV-Archiv.

Der Messerschmied Michael Schwendener

aber Hugger nicht befriedigendem Film – die erste in der Reihe „Sterbendes Handwerk" – hatte Hugger 1963 verfasst und verwies dort auf Heer, der im Mai 1963 die „Dreharbeiten besorgte".[135] Wysel Gyr beauftragte die Realisatorin Valery Blickenstorfer mit den Aufnahmen. Der Film wird Wysel Gyr zugeschrieben, der jedoch weder bei den Dreharbeiten noch bei der Postproduktion dabei war. Der SGV-Katalog[136] nennt Wysel Gyr und an der Kamera Heinrich Heer (der den ersten „missratenen" Film bei Schwendener drehte) anstelle der tatsächlichen Autorin Valery Blickenstorfer und des Kameramannes Urs Brombacher.[137] Dies mag damit zu tun haben, dass Gyr als Produzent fungierte und die Realisatorin Blickenstorfer nie Wert darauf legte, ihren Namen in Credits zu sehen – sofern es überhaupt welche gab (Blickenstorfer, 2010). Innerhalb der Sendung *Stadt und Land* galten die Filmbeiträge als „Einspieler" und wurden offensichtlich nur mündlich angekündigt. Die im SRG-Archiv erhaltene Version mit seinem Kommentar verfügt weder über einen Vor- noch über einen Abspann. Neben Gyrs Kommentaren – die er fast immer selbst schrieb – mag die falsche Zuschreibung auch mit Gyrs damaligen eigenen Regieambitionen in Zusammenhang stehen. Der begeisterte Filmamateur Gyr erschien vor allem zu Beginn der sechziger Jahre oft mit seiner privaten 16-mm-Kamera an Dreharbeiten. Er kopierte sozusagen die Aufnahmen der professionellen Fernsehka-

135 Paul Hugger, Ein Messer wird geschmiedet, Sterbendes Handwerk, Heft 1, Basel 1963, S. 3.
136 Schlumpf 1993, S. 106.
137 Valery Blickenstorfer vermutet, dass Urs Brombacher an der Kamera war. Wir fanden keine schriftlichen Quellen, die das bestätigen.

meramänner, wie sich der ehemalige Fernsehkameramann Hans Spinnler erinnert: „Er stand immer mit der Kamera neben dran und nahm auch noch mit auf!“ (Hanns Spinnler, 2010) Valery Blickenstorfer präzisierte, er habe Spinnlers „Einstellungen kopiert und damit die Preise gewonnen“.

> „Solange sie nicht den hintersten und letzten Hilfsbeleuchter auch erwähnen, muss ich nicht drin sein. Ich kann mich nicht als ewiger ‚Obersozi‘ gebärden und mich dann aufspielen und sagen: ‚Warum ist mein Name nicht da?‘ Mein Name ist bei viel grösseren Dingen nicht da. Bei riesigen Livekisten war er nicht da, weil irgendjemand fand, er müsse seinen Namen dort haben. Aber ich war nie ein Karrieremensch. Das war ich vielleicht leider nicht.“ (Valery Blickenstorfer, 2010)

Dreharbeiten

Vor den Dreharbeiten im Herbst 1965 verbrachte Blickenstorfer einen Tag beim Messerschmied Schwendener, sah sich den Ablauf seiner Arbeit an und fertigte ein kleines Skript. Blickenstorfer und ihr Kameramann (vermutlich Urs Brombacher) drehten mit einer 16-mm-Arri-Kamera und einem Nagra-Tonbandgerät, auf das Rudolf Schneider synchronen Direktton aufzeichnete. Technisch so ausgerüstet war zu dieser Zeit kein Team, das für die SGV arbeitete. Paul Hugger war, wie schon 1963 beim Film von Heinrich Heer, bei den Dreharbeiten anwesend und äusserte gegenüber der Equipe gewisse Vorstellungen. Daneben fotografierte Hugger den Arbeitsablauf für die Begleitbroschüre. Valery Blickenstorfer erinnert sich an die Dreharbeiten und an Paul Hugger, der ständig weitere Szenen gefordert habe, was in einem Tag – so kurz waren die Dreharbeiten in der Erinnerung Blickenstorfers[138] nicht zu leisten gewesen sei:

> „Da gibt es ein Foto von mir. Ruedi Schneider [der Tontechniker] hat es gemacht. Ein Foto von mir, das durch ein Stativ hindurch aufgenommen wurde. Darauf schaue und spreche ich aber so was von böse. Ich glaube, da habe ich zum ersten Mal Hugger sehr deutlich angeschrien. Mehr oder weniger angeschrien. Er schwatzte dauernd rein. ‚Das brauche ich noch und das.‘ Und ich sagte: ‚Das brauchen wir nicht. Wir machen hier keinen Spielfilm.‘ (…) Als ich Hugger zum ersten Mal sah, dachte ich: ‚Oh Gott!‘ Es funktionierte nicht. Das war nicht mein Typ. (…) Ruedi Schneider hat wörtlich zu ihm gesagt: ‚Seien Sie doch endlich mal ruhig‘ (…). Das möchte ich nicht Wysel anlasten, sondern dem Prinzip, dass überhaupt jemand auf den Drehplatz kam. Es hat niemand etwas verloren auf dem Drehplatz. Das kostet nur Zeit und Geld. Das hat nichts mit Arroganz oder so zu tun. Wenn man professionelle Informationen von einem Volkskundler bekommen möchte, muss man sich die vorher holen. Und dann macht man mit diesen Informationen einen Film und spricht nachher vielleicht nochmals die Texte mit dem Volkskundler ab.“ (Valery Blickenstorfer, 2010)

> „Da habe ich keine Erinnerungen. Vermutlich wollte ich mehr ins Detail gehen und weniger schnell den spannenden Effekt haben. Da musste man die Fernsehequipe daran gewöhnen. Das hat dann auch geklappt. Das hat solange geklappt, bis das Fernsehen nicht mehr so lange Filme machen konnte.“ (Paul Hugger, 2011, Kapitel 10, 00:41:43, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

138 Hugger spricht in einem Brief vom 21.10.1965 (SGV-Archiv) von einer Beanspruchung des Handwerkers von zweieinhalb Tagen.

Gedreht wurde – wie üblich Mitte der sechziger Jahre beim Fernsehen – mit Umkehrmaterial, das schnell im internen Labor entwickelt werden konnte:

> „Das Schweizer Fernsehen arbeitete damals immer mit Umkehrmaterial, schwarz-weiss. Das war nicht das ideale Material. Es gab Plus-X mit 50 ASA. Das ist nicht viel. Das hochempfindliche Material war Tri-X mit 250 ASA. (…) Das heisst, ich musste eigentlich immer Licht machen. Man konnte nicht mit bestehendem Licht filmen.“ (Pio Corradi, 2010)

Filmstruktur

Idyllische Ansichten des Dorfes Werdenberg eröffnen den Film in einer für damalige Kurz- und Fernsehfilme typischen Manier. Aufnahmen von Häuserfassaden, Wandinschriften, Torbögen und einer Katze hinter einem Fenster in Grossaufnahme setzen einen atmosphärischen Ton und geben einen Überblick über den von einem Schloss gekrönten Ort. Drei Kameraschwenks schaffen neben grösserer Varianz an Dorfansichten vor allem geografische Zusammenhänge (Einstellungen 1–7).

Der Messerschmied Schwendener läuft entlang des Werdenbergersees, die Kamera lässt ihn näher kommen und schwenkt mit ihm, auf der andern Strassenseite betritt er seinen Laden, über dem die Beschilderung „Casa Roth, Messerschmied Eisen & Stahlwaren“ zu sehen ist (8).

In die Bewegung der sich öffnenden Tür wechselt die Kamera ins Ladeninnere. Schwendener betritt, gerahmt durch ein Fenster, seinen Laden. Die Kamera schwenkt mit seinem Gang von der Türe zur Theke, wo er einen Kunden berät und ihm einen Stechbeutel verkauft. Das inszenierte Verkaufsgespräch wirkt holprig, doch werden Handwerker und Kunde auch ohne Kamera nicht grosse Worte geführt haben (9, 45”).

Schwendener verlässt seinen Laden mit einem grossen Messer in der Hand (10) und geht – jetzt plötzlich mit einer Pfeife im Mund – über eine Wiese zu seiner kleinen, freistehenden Werkstätte (11), die er in der Innenperspektive (12) betritt. Die Kamera schwenkt mit und zeigt ihn von hinten, wie er die elektrische Transmission anwirft. Sie treibt eine Dengelmaschine an, an die er sich mit seiner Sense setzt (13).

Diese kleine Exposition ist geschickt und effizient nach vielfach erprobtem Muster der räumlichen und sozialen Orientierung aufgebaut. Sie stellt den Schauplatz, das Dorf Werdenberg, Schwendeners Laden und seine Werkstatt und natürlich den Handwerker selbst vor. Trotz relativ kurzen Einstellungen von teilweise nur zwei Sekunden ist die räumliche Orientierung gut gewährleistet. Auch eine grobe soziale Situierung findet statt: Schwendener betreibt einen eigenen Laden im Zentrum von Werdenberg, vertraut seiner Umgebung, lässt seinen Laden auch mal unbeaufsichtigt und verfügt über Zeit und Geduld, seine Kunden ausführlich zu beraten.

Die zweite Einstellung innerhalb der Werkstatt (13) vermittelt mit einem Schwenk, einer fast totalen Einstellung und mit ihrer Dauer einen Überblick. Sie situiert die wichtigsten Arbeitsorte, die Esse, den Amboss, die Werkbank mit dem Schraubstock am Fenster und über Eck die Dengelmaschine ebenfalls am Fenster. Die zu schärfende Sense – aus dem Laden mitgebracht – ist nur der Vorwand für den Gang in die Werkstatt. Mit dem Schü-

Die ersten 24 Einstellungen von *Ein Messer wird geschmiedet*. Die Sreenshots aller Einstellungen des Films finden sich im Anhang. Online-Zugang: archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574899.

ren der Glut in der Esse (16) beginnt die Arbeit an einem Messer. Ein Kameraschwenk vom Treten des Blasbalgs (19) zum oberen Stock der Werkstatt, wo sich der Blasbalg und die Schleifmaschine befinden, klärt die räumlichen Zusammenhänge. Das Glühen des Metallstabes, das Ablängen und das Formen der Klinge auf dem Amboss, das Einprägen des Stempelzeichens und das wiederholte Glühen, das mit einem härtenden Wasserbad (51) abgeschlossen wird, vollzieht sich in ständiger Abwechslung von Perspektiven und Einstellungsgrössen, wobei Schwendener immer wieder in kurzen porträtierenden Einstellungen erscheint (gross 17, 23, 28, 47, 55 und halbnah 26, 52). Ein Porträt, in dem Schwendener einen Messerrohling kontrolliert (46), und das anschliessende Schleifen (47–50) beschliessen den Arbeitsgang an der Klinge.

Der nächste Arbeitsschritt, die Herstellung der Horngriffe, wird mit einer Grossaufnahme auf ein auf der Werkbank liegendes Kuhhorn eingeführt (51). Ein Junge, der für zwei Sekunden neugierig in das Werkstattfenster blickt (53), lockert die konzentrierte Arbeitsatmosphäre auf und verweist auf das Beobachtetsein des Handwerkers und indirekt auf den auf ihn gerichteten Kamerablick. Das Zusägen, Flachdrücken und Anpassen der Hornstücke an den Klingengriff wird mit einer kleinen Pause beschlossen. Schwendener steckt sich eine Pfeife an (67), bohrt Löcher in die Horngriffe, verbindet am Schraubstock Klinge und Horn und feilt alles plan.

Schwendener – durchs Fenster immer noch durch den Jungen beobachtet – nimmt das Messer von der Esse und steigt in den oberen Stock, wo er das Messer schleift und poliert (70). Ein kontrollierender Blick auf das fertige Messer in Grossaufnahme (83) beschliesst die Arbeit. Die letzte Einstellung (85) zeigt Schwendener, wie er die fertigen Messer in die Auslage vor seinem Laden legt.

Mit Ausnahme der letzten Einstellung (85) sind alle Einstellungen ab 12 in der Werkstatt aufgenommen. Eine Ausnahme bildet die Einstellung 57, welche Schwendener von aussen hinter dem Werkstattfenster zeigt. Die chronologische Nachvollziehbarkeit des Arbeitsablaufes vom Eisenstab bzw. Kuhhorn zum fertigen Messer leitet die Kamera. Dass Schwendener in Realität das Schmieden mehrfach wiederholte und der filmische Arbeitsablauf sich aus mehreren Arbeitsdurchgängen zusammensetzt, zeigt sich an kleinen Anschlussfehlern (62/63 sowie 69/70).

Mise en scène

In einem kleinen Drehplan strukturierte Blickenstorfer den Film weitgehend vor den Aufnahmen. Unauffällig, aber deutlich griff sie an einigen Orten ein. Gewohnt, als Journalistin beim *Blick* der Realität zuweilen nachzuhelfen, indem sie als Redaktorin Leserbriefe schrieb, verhalf sie dem Film mit einem kleinen Eingriff zu einem kleinen atmosphärischen Plus: „Dieser Bub spielte draussen und ich ging ihn holen und sagte: ‚Du musst einmal hier hineinschauen.‘ Fernsehen ist inszenieren und manipulieren.“ (Valery Blickenstorfer, 2010) Der Handwerker Schwendener hingegen liess sich nicht allzu viel sagen. Als Blickenstorfer ihn um eine Wiederholung eines Handgriffes bat, bekam sie zu hören, sie könnten schon hier sein, aber stören dürften sie nicht. Eine kleine Insze-

nierung ist auch die Benutzung des altertümlichen Drillbohrers, den Schwendener zum Zeitpunkt der Dreharbeiten nicht mehr benutzte.[139]

Alle Handgriffe wirken ruhig und routiniert, obwohl der damals 57-jährige Schwendener den Betrieb erst kurz vor den Dreharbeiten von seinem Onkel Caspar Roth übernommen hatte.[140] Die kleine Pfeifenpause und die Blicke des beobachtenden Knaben verleihen dem sonst ganz auf seine Arbeit konzentrierten Schwendener menschliche Wärme. Schwendener habe einfach immer weiter gearbeitet und sich kaum um das Kamerateam gekümmert, erinnerte sich Valery Blickenstorfer 2010. Dass er die Prägestempel und die Ladenbeschriftung seines Vorgängers verwendet, charakterisiert ihn als uneitlen Pragmatiker. Die Anwesenheit eines Kamerateams wird in zwei Einstellungen, in denen Schwendener bearbeitete Hornstücke bewusst der Kamera vorführt (59, 64), indirekt thematisiert.

Mise en scène: Lichtführung

Relativ aufwendig wurde die Ausleuchtung betrieben. Fast alle Einstellungen sind gut ausgeleuchtet – sicher besser, als die Lichtverhältnisse vor allem im oberen Stock der Werkstatt waren. Hugger bezeichnet beide Räume als „düster, spärlich erleuchtet und russgeschwärzt".[141] Diese schwierige Lichtsituation war der Hauptgrund für das Scheitern der ersten Filmaufnahmen mit Heinrich Heer. Trotz starkem künstlichem Licht wirkt die Beleuchtung natürlich, was vor allem durch eine Ausleuchtung von aussen durch die Fenster erreicht wurde (Blickenstorfer, 2010) – eine Neuerung in der Filmpraxis der SGV. Blickenstorfer wurde meistens mindestens von einem Beleuchter begleitet, welcher das Licht praktisch bei jeder Einstellung neu justieren musste – die zeitintensivste Arbeit auf dem Dreh. Vor allem lange Plansequenzen mit Kamerabewegungen stellen hohe Anforderungen an die Beleuchtung: Das Licht sollte gleichmässig sein und der Lichtpark selbst nie ins Bild kommen. Viele der Portrait-Naheinstellungen sind für heutige Empfindungen fast zu hell und zu wenig kontrastreich. Es könnten auch Anforderungen des damaligen Fernsehens dahinterstehen.

> „Es ist sagenhaft, dass so etwas überhaupt noch in Betrieb war, dort unten war eine kleine Lampe oder überhaupt kein Licht (…). Die [die Fernsehequipe] konnten ein Kabel legen vom Haus her. Ich glaube, er hatte unten kein Licht. Es zeigt einfach, in welch einem bescheidenen Rahmen die Arbeitsabläufe stattgefunden haben." (Paul Hugger, 2011, Kapitel 11, 00:45:07, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

Mise en scène: Cadrage

Mit Ausnahme der situierenden Totalen und der amerikanischen Einstellungen (die Menschen von der Hüfte an aufwärts zeigen) dominieren Nah- und Detailaufnahmen. Sie vermitteln anschaulich die Handarbeit, die unterschiedliche Materialität von bei-

139 Paul Hugger, Ein Messer wird geschmiedet, Auflage 1967, Heft 1, Sammelband Sterbendes Handwerk I, S. 9.
140 Ebenda, S. 4.
141 Ebenda, S. 1.

spielsweise Eisen und Horn und lassen die für die Bearbeitung nötige Kraft erahnen. Die zahlreichen Nah- und Grossaufnahmen des Handwerkers bringen ihn dem Zuschauenden als Persönlichkeit nahe. Der Kameramann zeigt eine Vorliebe für Rahmungen innerhalb der Bildkomposition. So in den Einstellungen 4, 5, 9, 53 und 57. Letztgenannte Einstellung zeigt Schwendener, gerahmt durch das Werkstattfenster, von aussen an seiner Arbeit. Dieser Perspektivenwechsel hat aber keine offensichtlich intendierten inhaltlichen Implikationen. Ebenso wenig die Einstellungen, die Schwendener von hinten am Schleifrad zeigen und die einen teilweise subjektiven Blick auf die zu schleifenden Messer ermöglichen (75 und 81). Diese Einstellungen verweisen auf eine allwissende erzählerische Instanz und verlassen den Modus der distanzierten Beobachtung. Subjektive Blicke sind selten in ethnografisch intendierten Dokumentarfilmen, weil sie auf das innere Erleben, die emische Sicht der Protagonisten verweisen und damit den „objektiven Status" der Erzählung aufgeben.[142]

Auffallend sind die vielen Kamerabewegungen. In 22 Einstellungen führt die Kamera wesentliche Positionsänderungen, meist Schwenks, zuweilen Fahrten, mitunter auch beides kombiniert aus. Öfters sind kleine Nachverfolgungen (Justierungen) von Hand- und Kopfbewegungen zu sehen. Ein ruhiger Kameraschwenk oder eine ebensolche Kamerafahrt, beides bis dahin rar in der SGV-Produktion, sind keine hochkomplexen Herausforderungen. Sie gelingen aber nur mit Übung oder – wenn Schwenks wie in der Exposition nicht aus der Hand geführt werden – nur mit einem hochwertigen Stativ. Die Kamerschwenks sind ausnahmslos inhaltlich motiviert. Sie veranschaulichen räumliche Zusammenhänge und Arbeitsprozesse und tragen wesentlich zur Verständlichkeit des Dargestellten bei.

Montage

Die Montage ist bestrebt, räumliche und arbeitschronologische Zusammenhänge mit möglichst grosser Klarheit und Kontinuität zu zeigen. Dieses offensichtliche Ziel erreicht der Film trotz einiger kleiner Fehler in Bezug auf die filmische Kontinuität (Continuity Editing). Die Kamera ist keine rein beobachtende, sondern zeigt – via Schnitt – das Geschehen aus einer omnipräsenten, privilegierten Perspektive und Schwendener im ständigen Perspektivenwechsel abwechselnd von aussen und innen (8/9/10 Aussen/Laden/Aussen, 11/12 Aussen/Werkstatt und 56/57/58 Werkstatt/Aussen/Werkstatt). Eine beobachtende Kamera würde Schwendener ohne Schnitt durch die Türe folgen und könnte den Sprung durch das Fenster und zurück (56/57/58) nicht bewerkstelligen.

Wichtig bei der kontinuierlichen Montage ist die anschliessende Aufnahme von Bewegungen und deren Richtung in der jeweils nächsten Einstellung. Eine Abweichung der Bewegungsrichtungen wird im Schnitt von den Einstellungen 9 zu 10 sichtbar. Der Handwerker bewegt sich in seinem Laden weg von der Türe, durch die er in der folgenden Einstellung schreitet. Ein kleines Detail in Bezug auf die Kontinuität stimmt auch im nächsten Übergang von 10 nach 11 nicht. Der aus der Türe tretende Schwendener hat in der nächsten Einstellung plötzlich eine Pfeife im Mund. Die 180-Grad-Regel wird

142 Nichols 1991, S. 201.

zum Schluss des Films zweimal verletzt. Die Einstellung 81 zeigt den subjektiven Blick des Handwerkers auf das Schleifen des Messers in Nahaufnahme. Einstellung 82 zeigt dasselbe Schleifen in unwesentlich grösserer Detailaufnahme um 180 Grad versetzt, was eine räumliche wie auch bewegungsmässige Irritation hervorruft. Weniger ins Gewicht fällt der nächste Wechsel von 83 nach 84: Auf die Einstellung, in der Schwendener ein eben fertiggestelltes Messer zu anderen Messern legt, die mit der Spitze zum unteren Bildrand zeigen, folgt eine Einstellung, in der mehrere Messer mit der Spitze den oberen Bildrand touchieren. Da es jedoch eine statische Einstellung ist und die Objekte als identische Messer erkennbar sind, wirkt dies kaum verwirrend.

Diese kleinen Fehler wirken nicht verständnishemmend. Zum einen, weil keine komplexe Handlung mit verschiedenen Personen und Schauplätzen vorliegt, zum anderen, weil cineastische Erneuerungsbewegungen der sechziger und siebziger Jahre von der Nouvelle Vague bis zu den Vorläufern des Videoclips die filmsprachlichen Regeln umstiessen und elliptischeres bzw. sprunghafteres Erzählen in den Sehgewohnheiten etablierten.

Der Film wurde im arbeitsteiligen Fernsehen von einer Cutterin geschnitten. Sie bestimmte vermutlich den relativ hohen Schnittrhythmus. Dass die Realisatorin Blickenstorfer hier wenig Einfluss nahm, zeigt ihr Film *Der Schindelmacher* (1967), der von einem Cutter geschnitten wurde, der Wert auf lange Einstellungen legte.

> „Ich kann mich an einen unserer Cutter erinnern. Einen Berliner. Er hiess Jochen Brandt. Bei Jochen sagte ich immer: ‚Schneide endlich'. Er fand: ‚Mensch, der Zuschauer sieht det nur einmal'. Dann liess er 7 Sekunden lange fixe Einstellungen stehen. Ich war eine der Ersten, die sich gegen allzu lange Einstellungen wehrte. Es entsprach auch nicht meinem Temperament. ‚Das hab ich jetzt gesehen. Mach mal ein anderes Bild.' Mir passt es, wie man es heute macht." (Valery Blickenstorfer, 2010)

Montage: Einstellungsdauer

Der Film dauert 16 Minuten 10 Sekunden und setzt sich aus 85 Einstellungen zusammen, was einer durchschnittlichen Einstellungsdauer von 11,4 Sekunden entspricht. Ohne vier lange Plansequenzen, in denen die Kamera Arbeitsgänge meist mit Kamerabewegungen zusammenhängend zeigt (9, 41"; 54, 36"; 67, 73"; 85, 42"), läge dieser Durchschnitt erheblich tiefer. Diese und andere Plansequenzen stellen die angesprochenen Zusammenhänge her, etwa, wenn die Kamera das Treten eines Hebels im Untergeschoss zeigt, um nach oben zu fahren, wo der angetriebene Blasbalg für die Esse im Untergeschoss sichtbar wird (19), oder wenn der Handwerker einen Handbohrer, einen sogenannten Fieselbohrer, an einer zuvor angezogenen Bauchhalterung arretiert und horizontal statt wie sonst üblich vertikal einsetzt (67).

Analog zum „Reestablishing shot" im klassischen Continuity-Editing wirken diese Plansequenzen, die Kamerabewegungen oft über die ganze Werkstatt enthalten (63), als erneute Orientierungshilfe, indem sie einen raumzeitlichen und arbeitssequentiellen Überblick bieten.

Die vier Plansequenzen sind kaum zufällig mehr oder weniger gleichmässig über den ganzen Film verteilt (Minuten 1, 8, 11 und 16). In Abwechslung mit wesentlich kürze-

ren Einstellungen von teilweise nur einer Sekunde (24) strukturieren und rhythmisieren sie den Film. Valery Blickenstorfer hielt als Fernsehmitarbeitern in *Ein Messer wird geschmiedet* eine wesentliche Forderung zur „volks- und völkerkundlichen Filmdokumentation" des Instituts des wissenschaftlichen Films ein, ohne sie zu kennen:

> „Die optische Verbindung zwischen örtlich getrennten, aber thematisch zusammengehörigen Teilabschnitten eines vollständigen Bewegungsthemas kann in vielen Fällen schon bei der Aufnahme hergestellt werden, z. B. durch Kameraschwenks von der Töpferwerkstatt zum Brennort oder durch Übersichtsaufnahmen, bei denen beide Tätigkeitsorte gezeigt werden. Lösungen dieses Problems im Schnitt durch Zwischentitel und Blenden sollten auf solche Fälle beschränkt bleiben, bei denen die Aufnahmesituation die Herstellung einer direkten optischen Verbindung nicht gestattet."[143]

Ohne auf diese in der Folge umstrittenen Leitsätze von Günther Spannaus einzugehen – das tun wir im Kapitel „Film und Wissenschaft" –, scheint uns die Forderung nach Herstellung einer räumlichen Kontinuität durch Schwenks oder Totalen eine der wenigen verallgemeinerbaren Kriterien zur Beurteilung des ethnografischen Werts eines Films. Natürlich erweist sich diese genuin filmische Technik nicht nur bei kulturwissenschaftlichen Fragestellungen als wertvoll – aber gerade hier verleiht sie dem Desiderat der visuellen Anthropologie[144] nach Ganzheitlichkeit eine Konkretion. Diese filmische Praxis hat wenig mit Spannaus' Leitsätzen oder diesem Desiderat als vielmehr mit optischem Denken und auch mit den Anweisungen des Koproduzenten des Films, der SGV, zu tun. Als sich Paul Hugger im Beisein der Verfassenden *Ein Messer wird geschmiedet* ansah, kommentierte er:

> „Das ist jetzt eine typische Konzession, die das Fernsehen gemacht hat, dass der Handwerker länger bei der Arbeit gezeigt wird (…). Jetzt sieht man, wie er sich ganz konzentriert. Diese Vorstellung, dass er das tagelang macht! In einem unbeheizten Raum! (…) Für heutiges Fernsehpublikum wäre das zu lange. Jetzt schaut er wieder und noch mal, das wäre jetzt schon lange weg. Und das war der Unterschied, man hatte damals Zeit." (Paul Hugger, 2011, Kapitel 12, 00:51:43, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

Ton/Information

Obwohl der Ton mit einem Nagra-Gerät vor Ort direkt aufgenommen wurde, ist die Tonspur sowohl in der SGV-Version wie der Fernsehversion rudimentär. Atmosphärischer Ton, alle jene kleinen Geräusche, die dem Ton eine räumliche Dimension geben, fehlen vollständig. Nur klar charakteristische, sich wiederholende Töne wie die Türglocke, Hämmern, Glutgeräusch, Fräsen, Sägen, Transmission sind wirklich zu hören. Es sind dies alles Töne, die vermutlich aus einem begrenzten Ursprungsmaterial mehrfach an die Bildspur angelegt wurden und deshalb oft stereotyp wirken. Oft stimmt die gehörte Tonqualität nicht mit der gesehenen Aktion überein. Das Beugen eines Metallstabes seitlich des Ambosses klingt genau so voll wie derselbe Metallstab plan auf dem Amboss liegend (27) – was jeglicher Hörerfahrung widerspricht.

143 Spannaus 1959, S. 235.
144 Heider 1976/2006 passim.

Die unvollständige Tonspur trotz gutem Equipement und dem Tonmann Ruedi Schneider ist auf die wichtige Stellung des Kommentars in der damaligen Fernsehpraxis zurückzuführen. Die Fernsehversion ist fast durchgehend von Wysel Gyr kommentiert, für Feinheiten im Originalton blieb offensichtlich kein Raum. Trotz der Möglichkeiten des Direkttones (mit Kameras synchronisierte Nagra-Aufzeichnungsgeräte) bleibt der Handwerker – wie in allen Filmen der SGV bis zu Claude Champions *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971) – mehr oder weniger stumm. Dennoch ist *Ein Messer wird geschmiedet* der erste SGV-Film, in dem ein Protagonist kurz selbst zu Wort kommt – auch wenn diese Worte, wie gesehen, dem Messerschmied eher in den Mund gelegt zu sein scheinen. In der Fernsehversion des Films ist Schwendeners Stimme nicht zu hören, ein Hinweis darauf, dass Hugger auch akustisch auf eine möglichst vollständige Version Wert legte. Die zwei Versionen des Films sind auf der Bildebene identisch.[145]

Dass Film- und Fernsehschaffende ihren Subjekten zu ihrer eigenen Sprache verhalfen, sie reden liessen, ist hier wohl mehr der Werteumwälzung der sechziger Jahre als der Technik geschuldet. In diese Richtung äusserte sich auch die Autorin Valery Blickenstorfer, als sie ihren Film mit uns visionierte:

> „Das ist ein feiner alter Herr. Heute würde ich das nie mehr so machen. Der sagt ja keinen Ton. (…) Man stellt den Mensch in den Mittelpunkt und nicht das, was er tut. Das waren gesamthafte Erkenntnisse, die langsam gemacht wurden. (…) Ich glaube, wir haben nicht darüber diskutiert. Das hat sich so ergeben. Wie ein Zeitenwandel. Die Zeit war einfach reif, dass wir nicht mehr die Überheblichen waren, die einfach etwas darstellten. Sondern da war ein Mensch, der uns sagte, was er darstellen konnte. Also wir haben gelernt, uns zurückzunehmen.“ (Valery Blickenstorfer, 2010)

In der Postproduktion war die Tonmischung von Dialog und Geräuschen und die Vermählung von Bild und Ton auf einem Schneidetisch auch beim Fernsehen immer noch sehr aufwendig. Die 8-mm-Magnetbänder (Schnürsenkel) des Nagra-Tonbandgeräts wurden auf 16-mm-Magnettonspuren überspielt, die bei der Fernsehausstrahlung synchron mit Filmstreifen abgespielt wurden (Hans Spinnler, 2010).

Da der Film, wie alle SGV-Produktionen bis zu *Guber – Arbeit am Stein* (1979), auf einen Kommentar verzichtet, sind vor allem biografisch-historische Informationen nur aus der Begleitbroschüre zu entnehmen – auch der erwähnte Umstand, dass Schwendener den Drillbohrer nicht mehr einsetzte. Zum Zeitpunkt der Aufnahme wurde die Werkstätte seit 160 Jahren von der Familie Roth betrieben: „In der Werkstatt arbeitet heute Michael Schwendener, ein Neffe Caspar Roths. Schwendener ist 1908 geboren und ging in den Jahren 1923–1925 bei seinem Onkel in die Lehre. Er blieb seither bei ihm und hat das Geschäft 1965 nach dessen Tod übernommen.“[146]

Der Kommentar in der Fernsehversion liefert kaum Mehrinformationen gegenüber der Begleitbroschüre. Er erläutert, dass der Blasbalg aus dem Jahre 1688 stamme (was allerdings zu bezweifeln ist). Klarer macht der Kommentar deutlich, dass das Handwerk

145 Dies steht im Gegensatz zur Erinnerung von Valery Blickenstorfer. Als sie 2010 die SGV-Version des Films sah, meinte sie, die Fernsehversion sei kürzer geschnitten.

146 Paul Hugger, Ein Messer wird geschmiedet, Heft 1, 2. Auflage 1967, Sammelband Sterbendes Handwerk I, S 4.

Drehabeiten zu *Ein Posthorn entsteht*, Wysel Gyr 1965. Hans Spinnler filmt Adolf Egger. Foto: Peter Meier

Kameramann Hans Spinnler.
Foto: Peter Meier

eigentlich nur noch als Hobby betrieben wird „Vo Zit zu Zit macht der Michael Schwendener a Paar Mässer us purer Liebi."[147]

Der Kommentar verdoppelt weitgehend die Bilder, erklärt, was zu sehen ist. „Dä Blasbalg fauchet wie nä Wildchatz. I dä Badwanne wartet 's Öl, zum Abschreckä, das zischt nöd", erklärt etwa Gyr zu den Bildern, die Schwendener beim Härten der Klingen zeigt, und scheint die rudimentäre Tonspur fast zu rechtfertigen. Die bereits zitierte Besprechung unter anderem von *Ein Messer wird geschmiedet* kritisierte Gyrs leutseligen, oft wenig informativen Kommentar:

> „Wie gut es ist, wenn sich der Kommentar des Films nicht nur darauf beschränkt, unentwegt die Verwendungen primitivster technischer Einrichtungen des Handwerkers zu loben, sondern das Interesse am Handwerk auch durch kulturgeschichtliche Hinweise zu wecken, zeigt in dieser Richtung ‚Ein Posthorn entsteht'."[148]

Gesamtbetrachtung

Ein Messer wird geschmiedet ist deutlich stärker von der routinierten Fernsehequipe geprägt als von Huggers Vorstellungen. Eine wahrscheinlich dem kleinen Fernsehbildschirm geschuldete Spezifik sind die zahlreichen Nah- und Grosseinstellungen. Trotz relativ kurzen Einstellungen gelingt dem Film durch eine effiziente Schnittarbeit die ganzheitliche Erfassung von Schwendeners Arbeit. Die Montage verweist mit ihren beschriebenen Perspektivenwechseln auf eine erzählende, allwissende Instanz – im Vergleich zu den bisher beschriebenen Filmen der SGV ein Novum (→ Kapitel „Narration und Dramaturgie").

Der Film verortet, was bis dahin kein SGV-Film ab 1960 leistete, den Messerschmied in seinem Dorf, zeigt ihn in seinem Laden mit Kunden, situiert ihn in Ansätzen sozial und stellt auch die räumliche Verbindung seines Ladens zu seiner Werkstatt her. Im Film kommt – ebenfalls erstmalig in der SGV-Produktion – ein Protagonist zu Wort, wenn auch nur sehr kurz. Gyr schrieb Hugger nach der Fertigstellung der Montage: „Ich kann nicht beurteilen, wie die Qualität des Films ist, da ich die Werkstatt und die Arbeitsweise nicht kenne und mit der Materie nicht vertraut bin. Als vollkommener Laie habe ich immerhin den Eindruck, dass die Arbeitsvorgänge ausführlich gezeigt werden."[149] Der „vollkommene Laie" Gyr tritt als Kommentator in der Fernsehversion des Films dennoch als allwissender Erzähler auf – eine nur scheinbar ironische Wendung, die sich mit der Produktionslogik der Arbeitsteilung und dem „Starkult" der Institution Fernsehen leicht erklären lässt.

In der kommentierten Version reiht sich der Film in die im deutschsprachigen Raum übliche Praxis des kulturfilminspirierten kurzen Fernsehporträts ein, die einen moderaten Informationsanspruch mit Unterhaltung und einem „human touch" verbinden. Das Atmosphärische zeigt sich in der kurzen Eingangssequenz, als mit wenigen Einstellungen eine Kleinstadtidylle inklusive Katze auf einem Fenstersims skizziert wird, weiter

147 *Ein Messer wird geschmiedet*. Nicht inventarisierte 16-mm-Tonversion des Fernsehens, SRG-Archiv.
148 Basler Nachrichten, 12./13.3.1966.
149 Brief von Gyr an Hugger, 20.12.1965, SGV-Archiv.

beim inszenierten Verkaufsgespräch sowie beim Knaben, der durch das Werkstattfenster blinzelt. Diese Momente verleihen dem Film eine narrative Minimalstruktur, die ihn leicht zugänglich macht. Das gilt auch für die SGV-Version ohne den paternalistischen Kommentar, die für uns heutige Rezipienten mit Ausnahme der rudimentären Tonspur deutlich geniessbarer erscheint.

Rezeption

Die Ausstrahlung des Films innerhalb der Sendung *Für Stadt und Land* stiess scheinbar auf grosses Echo. Die Frau des Schmiedes Schwendener schrieb Wysel Gyr: „Nie hätte ich gedacht, dass die Sendung so grossen Anklang finden würde. Den ganzen Sommer über hatten wir Besuch. Teils wollten sie den Filmstar sehen, teils Messer kaufen. Wir waren gar nicht vorbereitet und hatten viel zu wenig Messer. Wer hätte aber auch gedacht, dass sich so viele Menschen für das Alte interessieren.“[150]

Durchaus kritisch sahen die *Basler Nachrichten* vier im März 1966 vorgeführte SGV-Filme, darunter *Ein Messer wird geschmiedet,* und stellten sie in einen Zusammenhang mit den „ausgezeichneten Streifen“, die im Auftrag der chemischen Industrie über medizinische Fragen hergestellt würden. Vergleiche man die SGV-Filme mit diesen, „bleiben viele Wünsche auch für den volkskundlich interessierten Laien offen“.[151] Sie monierten damit wohl hauptsächlich die fehlende Kontextualisierung der dargestellten Arbeiten. Die Filme wurden offensichtlich in den Fernsehenversionen mit von Wysel Gyr (im Falle von *Der Kupferschmied* von einem nicht mehr identifizierbaren Walliser) schweizerdeutsch gesprochenen, auf ein breites Publikum ausgerichteten, aber nicht sehr informativen Kommentaren gezeigt. Vergleiche zwischen der SGV- und der Fernsehversion der Filme *Der Kupferschmied* und *Alte Formen, neue Kannen* finden sich im Kapitel „Film und Wissenschaft“ beziehungsweise „Kontinuität und Wandel“.

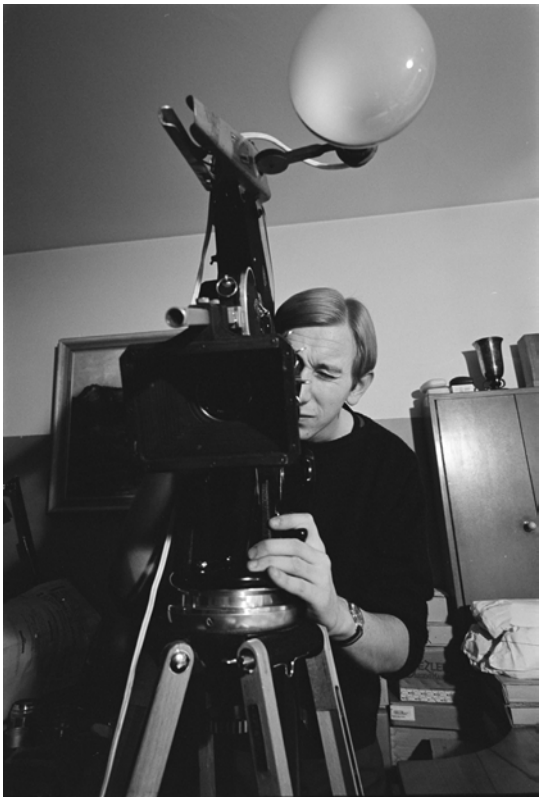
Nach dem Film

Ohne eingespieltes Team und gründliche Vorbereitung wären diese Aufnahmen kaum in einem Tag – der zwar mitunter 16 Arbeitsstunden zählte (Blickenstorfer/Spinnler 2010) – zu realisieren gewesen. Offensichtlich hat Gyr für spätere Dreharbeiten mehrere Drehtage eingerechnet, beispielsweise für *Zinngraveur* (1967) drei Tage. Dieser Film wird in einem Brief wie im SGV-Filmkatalog Valery Blickenstorfer als Realisatorin und Hans Spinnler an der Kamera zugeschrieben.[152] Sowohl Spinnler wie Blickenstorfer dementieren ihre Autorschaft, und Spinnler verweist auf die damalige Einsatzpraxis, die dazu führte, dass Pläne nicht mit der Realität übereinstimmten:

> „Der Mann, der damals ‚disponierte‘, sass in einer Ecke an einem Tisch, mit einer Anzahl von ihm selbst entworfenen Plänen, die er, zu einer langen Reihe zusammengeklebt, auf einer selbst gebastelten hölzernen Vorrichtung auf zwei Walzen hin und her rollte. Es war ein ständiges Durcheinander und es wurde ständig umdisponiert. Wir wussten oft nicht einmal,

150 Brief an Gyr, 10.2.1968, unterzeichnet Fam. Schwendener, SGV-Archiv, Ap 11 b.
151 Ebenda.
152 Brief von Gyr an Hugger, 15.12.1966, SGV-Archiv, Ap 11a.

Dreharbeiten zu einem weiteren Film von Valery Blickenstorfer: *Der Zinngraveur* (1967), das Atelier in Basel (Kosterberg). Der Kameramann Hans Spinnler. Fotos: Peter Meier



> ob der Einsatz von übermorgen noch gültig war. Oft wurden zwei Equipen aus Versehen am gleichen Ort eingesetzt, an einem anderen Ort fehlte eine solche."[153]

Das Interesse für frühere Arbeitsweisen trieb 1977 einen Bürger von Buchs, Gerhard Hochueli, dazu, sich beim Gemeinderat Buchs für die Erhaltung der Schmiede, die einer Strasse weichen sollte, einzusetzen. Der Gemeinderat war offenbar nur bereit, das Inventar zu erhalten. Um seiner Einsprache mehr Gewicht zu verschaffen, wandte sich Hochueli am 7. Mai an Paul Hugger und bat ihn um ein Gutachten, das Hugger kurz darauf an den Gemeinderat richtete:

> „Zuerst möchten wir nochmals grundsätzlich festhalten, dass es sich bei der genannten Messerschmiede um ein heute einmaliges Denkmal der gewerblichen Vergangenheit unseres Landes handelt. Es sollte unbedingt in irgendeiner Form erhalten werden. Unseres Wissens besteht keine gleichartige Werkstätte mehr in dieser Berufssparte. Originell ist vor allem die Verbindung verschiedener Werkanlagen, ein Zeugnis davon, wie einfallsreich früher halbbäuerliche Handwerker zu arbeiten wussten. (…) Ihre Antwort (…) verschweigt, dass es Aufgabe der Behörde einer Gemeinde ist, auch dafür zu sorgen, dass kulturgeschichtliche Werte erhalten werden. Der Hinweis, es sei seinerzeit kein Einspruch gegen das Abbruchvorhaben gemeldet worden, bedeutet unseres Erachtens doch wohl ein zu schwaches Argument, um nicht die Angelegenheit nochmals richtig zu überprüfen. Wir erachten es (…) als sehr anerkennenswert, dass ein kulturell interessierter Mitbürger sich um die Erhaltung des Denkmals in letzter Minute kümmert."[154]

Die Intervention erwies sich als erfolgreich, die Messerschmiede wurde 1978 abgebrochen, aber sehr nahe beim ursprünglichen Standort (Carl-Hilty-Strasse) durch die Historisch-Heimatkundliche Vereinigung der Region Werdenberg wieder aufgebaut.[155] Die Gemeinde schien aber nicht so recht zu wissen, was sie damit anfangen sollte. Nach einer längeren Restaurierungszeit war sie nur dreimal zu besichtigen: am Tag der Eröffnung (2.5.1985), bei der Verleihung des Anerkennungspreises der St. Gallischen Kulturstiftung (1989) und bei einem weiteren Anlass. Im Frühjahr 2011 entschied der Buchser Gemeinderat auf Betreiben der Historisch-Heimatkundlichen Vereinigung Werdenberg, die Messerschmiede nach Grabs an den Mühlbach zu verschieben. An diesem Bach befindet sich bereits eine Schmiede, eine Mühle, eine Waschküche und ein Kleinkraftwerk, die vom Verein „Grabser Mühlbach" unterhalten und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.[156] Am 21. Dezember 2011 wurde das acht Tonnen schwere Gebäude an seinen neuen Standort am Grabser Mühlbach transportiert, im Juli 2012 wurde ein neues, handgefertigtes Mühlrad eingesetzt, welches die Werkstätte seit dem Schweizer Mühlentag am 31. Mai 2014 antreibt.[157]

153 Brief von Hans Spinnler an Thomas Schärer, 16.2.2011.
154 Brief von Hugger an den Gemeinderat von Buchs, 16.5.1977, SGV-Archiv Ap 20a.
155 Die Messer werden wieder scharf geschliffen, Reto Neurater, Grabs, S. 30, http://www.grabsermuehlbach.ch/media/pdf/Messerschmiede-1-3.pdf, Zugriff 4.10.2012.
156 http://www.grabsermuehlbach.ch/media/pdf/Artikel_Gemeindeblatt_Apr_11.pdf, Zugriff 12.5.2011.
157 http://www.grabsermuehlbach.ch, Zugriff 4.10.2012., http://www.grabser-muehlbach.ch/messerschmiede/wiedereröffnung-am-31-5-2014 Zugriff 25.6.2014.

Die Messerschmiede an ihrem ursprünglichen Standort in Buchs am Farbbach.

Das Schweizer Fernsehen und volkskundliche Filme

Nachdem Wysel Gyr das Ressort „Heimat" verlassen hatte, hörte die direkte filmische Zusammenarbeit von Fernsehen und SGV auf: „Wenn ich mich richtig erinnere, ging er [Wysel Gyr] immer mehr Richtung Folklorismus" (Paul Hugger 2009). Das Fernsehen drehte danach zahlreiche Handwerkerfilme für verschiedene andere Sendegefässe. Auf inhaltlicher Ebene ging die Zusammenarbeit weiter und wurde sogar noch ausgebaut. Ab 1974 konzipierte der Abteilungsleiter „Kultur und Wissenschaft" Eduard Stäuble, der bei Volkskundler Richard Weiss studiert hatte, die Sendereihe „Wir und …". 1974 wurde eine Redaktionskommission mit den SGV-Mitgliedern Christine Burckhardt, Paul Hugger, Arnold Niederer und Leo Zihler eingesetzt, um mit dem zuständigen Redaktor Martin Dörfler die 45-minütigen Sendungen zu konzipieren. Paul Hugger und Arnold Niederer verantworteten zudem die Produktion von je einer Sendung.[158] Vom 11. September 1975 bis zum 21. Mai 1979 wurden in unregelmässiger Folge 19 Sendungen – die Länge variierte von 36 bis 63 Minuten – zur Hauptsendezeit um 20 Uhr ausgestrahlt.[159]

158 Dehnert 1992, S. 189, Spiegel des Alltags, Ankündigung der Sendereihe „Wir und …" 2.9.1975, SGV-Archiv, Ap 23.

159 Dehnert 1992, S. 190.

Mit einer Ausnahme wurden sie alle auf 16-Millimeter gedreht.[160]

Martin Dörfler umschrieb das Ziel der Sendung wie folgt: „Wo nicht auf vorhandene Untersuchungen abgestützt werden kann, werden sich die Beiträge immer auf eine entsprechende Fragestellung, auf die spezifische volkskundliche Optik und auf ein lebendiges Meinungs- und Reaktionsspektrum der in den Film miteinbezogenen Bevölkerung beschränken. Die Sendungen sollen mit dem Zuschauer entdecken und fragen und nicht (wissenschaftliche) Ereignisse und statistische Aussagen filmisch belegen oder nachzeichnen."[161]

Hugger schlug nach eigenen Angaben etwa 40 Prozent aller Sujets vor[162], beispielsweise einen Beitrag über Dorftheater (*Die Bühne im Dorf, das Dorf auf der Bühne,* 1979, 62 Min.), für die er seinen nachmaligen Nachfolger Hans Ulrich Schlumpf als Autor gewann.

Auch ausserhalb dieser Reihe fanden Beiträge über Handwerker bis Ende der neunziger Jahre ihren Platz vor allem in Sendungen wie *Chumm und lueg*, *Fiirabig* und *Kalender*, wie auch im Schulfernsehen. Die Affinität einzelner Fernsehmitarbeiter zum Handwerk, wie sie beispielsweise Valery Blickenstorfer deutlich zeigte, schien hierfür das entscheidende Stimulans gewesen zu sein.

---

160 Die Sendungen hiessen: WIR und unsere Volksmärsche von Hanspeter Kunz und Martin Dörfler, 11.9.1975
WIR und unser Arbeitsplatz von Leo Zihler und Stanislav Bor, 6.10.1975
WIR und das Sammeln von Maya Fehlmann und Heide Genre, 17.11.1975
WIR und die Fahrenden von Stanislav Bor, 8.1.1976
WIR und die Vornamen von Pierre Flury und Verena Hoehne, 29.1.1976
WIR und die Konfirmation von Christine Burckhardt und Peter Züllig, 1.4.1976
WIR und die Familiengärten von Liselotte Guex und André Picard, 20.5.1976
WIR und die Brockenhäuser von Hanspeter Kunz und Stanislaus Bor 25.11.1976
WIR und die Stammbeiz von Leo Zihler und Stanislav Bor, 17.1.1977
WIR und die Betriebsfeste von Christine Burkhardt und Stanislaus Bor, 9.5. 1977
WIR die Jungen vom Land von Robert Krucker und Werner Gröner, 13.6.1977
WIR spielen Theater: Die Bühne im Dorf – das Dorf auf der Bühne von Paul Hugger und Hans-Ulrich Schlumpf, 10.10.1977
WIR Pilger unserer Zeit von Iso Baumer und Stanislav Bor, 19.12.1977
WIR auf Ferienreise
WIR sprechen ohne Worte: Gesten – eine wenig verstandene Verständigung von Arnold Niederer und Stanislaus Bor
WIR leben mit dem Tourismus von Verena Frey-Haas und Stanislaus Bor
WIR und der Friedhof Leo Zihler und Stanislaus Bor, 9.4.1979 (nirgends schriftlich erwähnt, Kassette im Archiv des Seminars für populäre Kulturen Zürich)
WIR in Trachten und Uniformen von Christine Burckhardt und Yves Dalain
Angaben soweit wir sie rekonstruieren konnten aus: WIR erinnern uns, Typoskript, Ressort Kultur Wir und … 29.11.1978 md/rc, SGV-Archiv Ap 23 und http://medienportal.srf.ch/app/mainframe.aspx?public=yes&cat=77422&cattype=chronik_current_message&sto=1, Zugriff 26.10.2012, sowie aufgrund von Aufschriften auf U-Matic-Kassetten im Keller des Seminars für Populäre Kulturen der Universität Zürich.

161 Dörfler zitiert nach: Christine Burckhardt-Seebass und Leo Zihler: Die volkskundliche Sendereihe „Wir und …" im Schweizer Fernsehen, In: Schweizer Volkskunde 67 (1977), S. 99–102, hier S. 100.

162 Interview von Eric Jeanneret mit Paul Hugger 1990, nicht genauer datiert, Tape in der Cinémathèque suisse, Fonds Jeanneret.

4.1.3 Walter Wachter, der ambitionierte Fotograf, und sein Assistent Yves Yersin: *Von Hufeisen und Hufbeschlag* (Walter Wachter / Yves Yersin, 1966)

Walter Wachter filmt 1979 den Wagner Gottlieb Hilti in Schaan, Liechtenstein

Der Liechtensteiner Fotograf Walter Wachter war nie abgeneigt, Neues auszuprobieren. Als es in Venezuela im Auftrag der Ölfirma Shell eine Explosion zu dokumentieren galt, griff Wachter Anfang der fünfziger Jahre erstmals zur Filmkamera. 1957, nach zehn Jahren, in seine Heimat zurückgekehrt, wirkte er im ersten liechtensteinischen Spielfilm *Kinder der Berge* (Georg Tressler 1958) als Standfotograf mit. Das Klima auf diesem Heimatfilm-Dreh behagte ihm nicht, das hinderte ihn jedoch nicht, die Beleuchtungstechnik genau zu studieren. Noch in Venezuela kaufte er sich eine H-16 Bolex-Kamera und dokumentierte sporadisch Ereignisse wie z. B. einen Brand der Rheinbrücke in Vaduz für das Schweizer Fernsehen.

Im Auftrag der SGV fotografierte er für Huggers Buch *Werdenberg* (1964) ergänzende Aufnahmen und äusserte den Wunsch, selber einen Film zu machen – für denselben Preis der Fotografien. „Da habe ich zugegriffen", meinte Hugger (Hugger, 2009). Ab 1963 (*Eine bäuerliche Handseilerei*) bis 1972 (*Der Beckibüetzer*) drehte Wachter acht Stummfilme für die SGV.

Die Zusammenarbeit zwischen Wachter und der SGV schien sehr gut gewesen zu sein. Der Stolz auf seinen Mitarbeiter spricht aus einem Brief, den Hugger an den Liechtensteiner Regierungschef Batliner nach Vaduz schickte. Wachters Film *Der Korbflechter* war 1964 an einer Konferenz an der Smithsonian Institution in Washington vorgeführt und als bester aller gezeigten Filme gerühmt worden: „Ich glaubte, diesen schönen Erfolg eines Ihrer Landsleute Ihnen mitteilen zu dürfen."[163] Neben Huggers Stolz zeigt dieser Brief noch anderes: eine ausgesprochene Achtung der Autoritäten, eine gewisse Förmlichkeit und vermutlich auch eine Positionierung gegenüber einem potenziellen Geldgeber.

Wachter zeigte ein nachhaltiges persönliches Interesse auch an bereits beendeten Arbeiten. Er wollte den Korbflechter nach Abschluss des Stummfilms mit dem Tonbandgerät nochmals aufsuchen, was aber nicht zustande kam (Walter Wachter, 2011).

Kontaktbogen mit Stills des Arbeitsablaufs

163 Brief vom 3.11.1967, SGV-Archiv, Ap 10.

Walter Wachter beim letzten Rechenmacher Liechtensteins, Heinrich Gantner Planken 1970 (*Der Rechenmacher* Walter Wachter SGV, 1970)

Wachter scheint im Handwerk und in alten Arbeits- und Lebensformen ein Thema gefunden zu haben, das ihn lange beschäftigte. Das Liechtensteinische Landesarchiv bewahrt unzählige Fotografien zu Arbeitsweisen und alten Gebäuden von Wachter auf sowie Filme, die Wachter teils in eigener Regie, teils im Auftrag des Kultur- und Jugendbeirats der fürstlichen Regierung oder des historischen Museums Liechtenstein realisierte. Wachter griff dabei zumindest mit dem bereits erwähnten Jakob Büchel auf einen Liechtensteiner Handwerker zurück, dessen Arbeit im Auftrag der SGV schon einmal festgehalten wurde (→ Kapitel „Not beim Filmen“).

Recherchen

Die Idee, in Sevelen die Arbeit des Schmieds Hans Giger zu dokumentieren, lieferte Paul Hugger. Bei der Arbeit an der erwähnten Monographie über Werdenberg lernte er zahlreiche Handwerker kennen, so auch Giger, den Walter Wachter einen Tag ohne Kamera besuchte, um sich mit seiner Arbeit vertraut zu machen.

Dreharbeiten

Giger betrieb neben seiner Schmiede im Dorf bis in die fünfziger Jahre hinein auch den wassergetriebenen Schleifstein, die „Schliifi" im Tobel des Sevelerbachs.[164] Im Herbst 1965 hatte er bereits aufgehört, als Schmied zu arbeiten. Für die Dreharbeiten mit Walter Wachter und seinem Assistenten Yves Yersin feuerten er und sein Schwiegersohn ein letztes Mal die Esse an. Yves Yersin, ein junger Absolvent der Fotoschule Vevey, hatte Wachter schon das ganze Jahr über bei den Dreharbeiten geholfen (→ Kapitel „Cloches de vaches").

Nach genauem Beobachten des Arbeitsvorgangs hätten sie jeweils wieder eine Sequenz aufgenommen, erinnert sich Yersin (Yersin, 2010). Die Dreharbeiten dauerten zwei Tage. Er sei vor allem für das Aufstellen der Lampen in zudienender Position tätig gewesen, das Licht habe immer Wachter gestellt. Leicht anders hat dies Wachter in Erinnerung. Er habe schnell gesehen, dass Yersin viel begabter sei als er und ihn weitgehend machen lassen – mit einer zweiten Kamera. Yersin montierte den Film weitgehend alleine, in Wachters Atelier am Schneidetisch, wo Wachter überdies einen Auftragsfilm über das Land Liechtenstein (*Liechtenstein*, 1965) und die Hochzeit des Fürsten schnitt. Gefilmt haben Wachter und Yersin bei Schmied Giger mit zwei Paillard-Bolex-16-mm-Kameras, beide mit Motorantrieb und einem Filmmagazin für etwa 3 Minuten: „Die Eclair habe ich dann später noch dazugekauft. Das war noch mit der Bolex. Die Bolex hatte einen schlechten Ruf, aber so schlecht war sie gar nicht (…). Wahrscheinlich war der Federaufzug nicht sehr stabil, aber sie hatte einen guten Motor." (Walter Wachter, 2011) Gearbeitet hatten sie mit einem wenig empfindlichen 50-ASA-Negativfilm. Drei Erinnerungen beleuchten im Folgenden die Dreharbeiten:

> „Vor einem Hügel, wo die Strasse einen Bogen macht, dort waren die beiden Werkstätten. Und das war natürlich ideal, wenn man praktisch von der einen Werkstatt in die andere rübergehen kann (…). Am dringendsten war der Rad- und Wagenbauer. Die Hufeisen haben wir später gemacht (…). Und hier war eben der junge Bursche Yves Yersin, der ‚assistant' [von Wachter]. Der war sehr mobil, ist überall raufgeklettert, um die Kamera einzustellen, und dann hat er mir erklärt, dass er auch gerne mal so etwas machen würde. So ist der Kontakt geblieben." (Paul Hugger, 2011, Kapitel 13, 00:55:17, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

> „Walter Wachter est un photographe à l'origine, qui a passé une très grande partie de sa vie en Argentine [richtig: Venezuela]. Et à cette époque-là, il venait de rentrer, peut-être trois ans avant. Il m'a engagé pour faire un film sur le Liechtenstein commandé par le gouvernement. Ce film, ce tournage a duré presque une année parce qu'il fallait avoir toutes les saisons. Entre deux, on a fait ce film pour les Arts et traditions (…). J'étais son assistant, oui. On faisait tous les deux. Lui, il faisait principalement la caméra, mais j'en ai fait aussi. C'était un dialogue autour de la réalisation de plusieurs projets (…). Il s'est mis à devenir cinéaste parce qu'il n'y en avait pas dans la région et il y avait beaucoup de boulot pour lui. Il faisait toutes sortes de films. Moi, j'étais au tout début de ma vie de cinéaste et ce poste m'avait intéressé." (Yves Yersin, 2010, Kapitel 1, 00:02:18, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

164 Mündliche Auskunft des Sohnes des Nachbesitzers der Schmiede, Jakob Roth, im Gespräch mit Thomas Schärer, Sevelen, 28.12.2012.

„Yves war mit dabei, er hat einen Teil der Kameraführung gemacht und ich habe einen Teil der Kamera gemacht. (…) Hier (bei den Credits) stehe jetzt ich vorne, einfach deswegen, weil ich den Auftrag bekommen habe. Sonst haben wir das miteinander gemacht. Wir hatten da keine Probleme. Einmal hat er (Yersin) gefilmt, einmal ich." (Walter Wachter, 2011, Kapitel 12, 00:54:50, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575215)

Filmstruktur

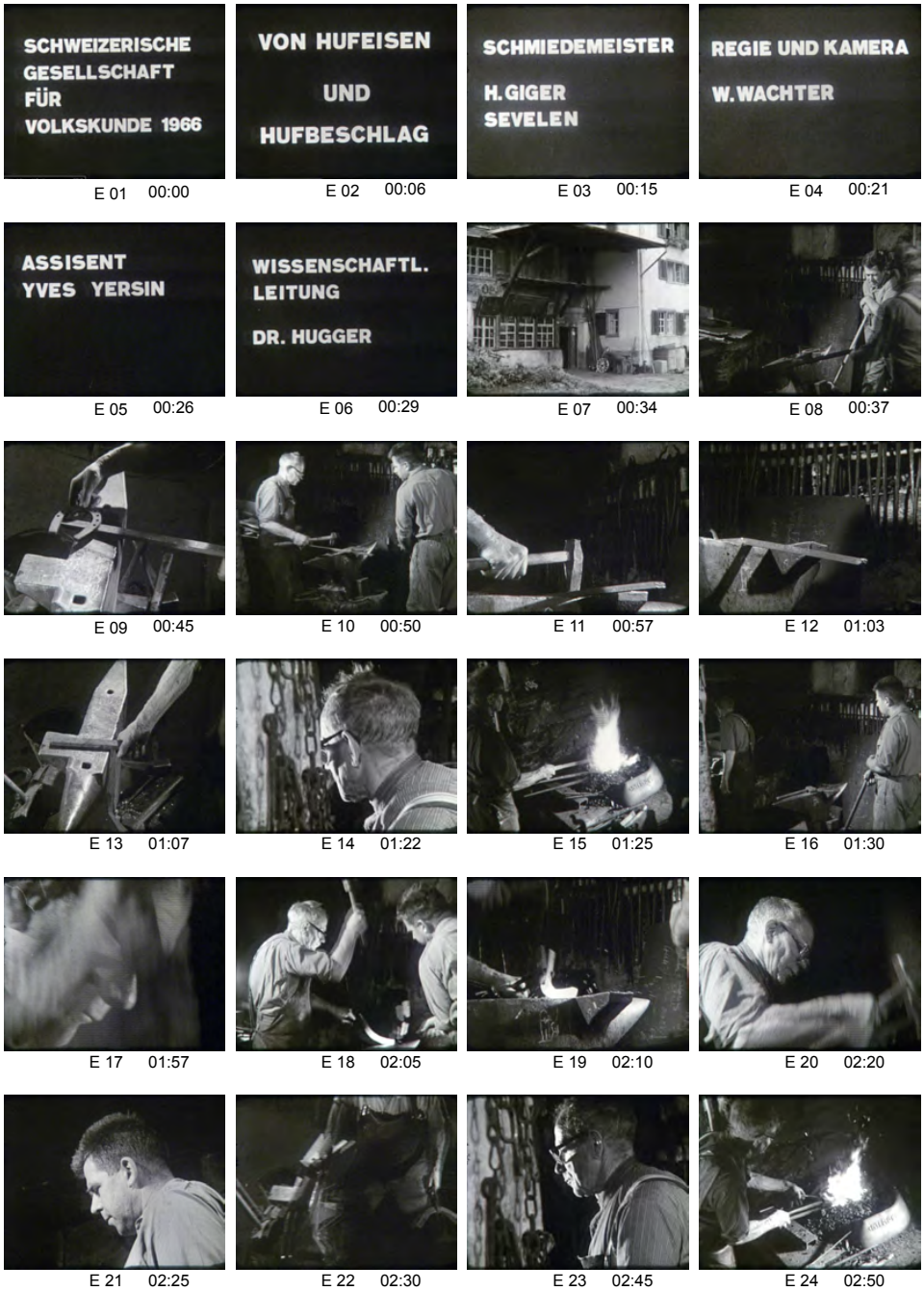
Nach sechs Titeltafeln (Credits) situiert eine Halbtotale den Schauplatz des Films, die Schmiede von aussen (7). Bereits die nächste Einstellung zeigt den Amboss, neben der Esse der Hauptschauplatz der Arbeit bis und mit Einstellung 61. Der Gehilfe stützt sich auf einen Spaten, der Meister, Schmied Giger, kommt von rechts ins Bild, bringt einen Eisenstab, aus dem das Hufeisen entstehen soll. Nach dem Abmessen wird der Stab abgelängt und in die Esse gebracht. Keine Einstellung ist totaler als amerikanisch, und so wird nicht sofort klar, in welchem räumlichen Verhältnis Amboss und Esse stehen. Vermutlich verunmöglichten es enge Platzverhältnisse, die Arbeit konstant von der gleichen Seite zu zeigen, was einige Achsensprünge und einige kleine räumliche Desorientierungen mit sich bringt.

In einem steten Wechsel vom Glühen in der Esse und dem gemeinsamen Schmieden am Amboss – der Feuerschmied mit dem spitz zulaufenden Ferretier und der „Zuschmied" mit dem flachen Zuschlaghammer – nimmt das Hufeisen Form an, erhält Löcher und hinten eine Auskragung (Kappe). Giger gibt mit seinem Hammer den Takt an, dreht das Hufeisen mit der Zange, während sein Gehilfe weiterschlägt. Zweimaliges Schlagen auf den Amboss des Meisters bedeutet dem Zuschmied, dass er alleine in seinem Rhythmus weiterschlägt. Den Weg von der Esse zum Amboss (14, 16, 22) bzw. umgekehrt (24, 45) verfolgt die Kamera mehrmals mit einem Schwenk.

Die Kamera portraitiert den Schmied oft in Gross- oder Nahaufnahmen, während sein Gehilfe mit wesentlich weniger Einstellungen vorliebnehmen muss. Der Abschluss der Schmiedearbeiten wird mit zwei statischen Aufnahmen der Schmiede (60) und des Ambosses (61) beschlossen – eine deutliche Referenz Wachters an seine Herkunft als Fotograf, die auch in der von der Handlung losgelösten Einstellung von Hufeisen (44) und Zangen an einer Wand (50) anklingt.

Die Einstellungen 64 bis 94 zeigen den Vorplatz der Schmiede, der mit einer Totalen (64) etabliert wird. Der Schmied betritt den Schauplatz auf der einen Seite, während das Pferd aus der entgegengesetzten Richtung herangeführt wird. Der Schmied und sein Gehilfe, das Pferdebein haltend, entfernen das alte Hufeisen (65–69) und hobeln die Pferdeklaue plan (70–74).

Ab Einstellung 77 zeigt die Kamera das Anpassen und Annageln des neuen Hufeisens. Zwischen dem kraftvollen Feilen, dem Anpassen des glühenden Eisens, das auf das rauchende Horn gepresst wird, ist das ruhige Pferd in Portraitaufnahme zu sehen (76, 80, 90). Zum Abschluss bekommt das Pferd, umrahmt von den beiden Schmieden, eine süsse Belohnung (94).



Die ersten 24 Einstellungen des Films *Von Hufeisen und Hufbeschlag*. Die Screenshots aller Einstellungen des Film finden sich im Anhang. Online-Zugang: archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574896.

Mise en scène: räumliches und und zeitliches Arrangement vor der Kamera

Paul Hugger scheint im Vorfeld der Dreharbeiten klare Vorgaben gemacht zu haben, die sich einschränkend, aber gerade deshalb – zumindest für Yves Yersin – lehrreich auswirkten. Das Ziel war, Huggers Anforderungen zu erfüllen und der thematisch-motivischen Reduktion eine formale Vielfalt und eine inhaltliche Lesbarkeit abzugewinnen:

> „Hugger voulait qu'on fasse des films complètement concentrés sur le travail, sur les gestes. Il s'agissait de laisser une trace sur comment on faisait pour faire un objet. Et donc, ça limitait déjà énormément la focalisation. Et les problèmes d'espace et de temps posent beaucoup de problèmes dans ces films (…). Parce qu'il faut faire des ellipses pour ne garder que le temps qui nous intéresse. Et donc, il faut avoir des cadrages qui se renouvellent suffisamment pour pouvoir faire des ellipses propres. Ces films m'ont beaucoup appris sur la gestion de l'espace et du temps avec une caméra." (Yves Yersin, 2010, Kapitel 2, 00:08:39, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

Yersin fokussierte auch in seinen späteren eigenen Filmen für die SGV sehr stark auf den Bewegungsablauf in der Arbeit, so konsequent, dass ihm beim gemeinsamen Anschauen von *Von Hufeisen und Hufbeschlag* das Werk der Hände fast zu wenig fokussiert erschien:

> „Dans le style, là, pour moi, il [der Film] est beaucoup trop sur l'homme et pas assez sur les gestes. Par rapport aux films que moi, j'ai faits (….). Je n'abandonne jamais l'action pour montrer l'homme en tant que tel, sans rapport avec l'action (…). Bon, ici, il s'agit d'une action extrêmement simple, qui est tout le temps la même chose. Alors, comme elle se répète beaucoup, il peut faire tout ce qu'il veut." (Yves Yersin, 2010, Kapitel 3, 01:16:30, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

Auffallend, insbesondere im Vergleich zu Heers *Beim Holzschuhmacher,* ist die flüssige Arbeitsweise der Schmiede im Film. Wachter und Yersin unterbrachen zwar die Schmiedearbeit ebenfalls und äusserten Wünsche in Bezug auf Tempo und Wiederholungen. In der filmischen Realität ist von diesem Stakkato aber nichts zu spüren. Die Anschlüsse stimmen, keine Jump Cuts oder ratlose Blicke lassen Rückschlüsse auf die nichtfilmische Realität zu. Dies ist zum einen auf die technische Professionalität von Wachter und Yersin zurückzuführen – die mit denselben Kameras wie Heer tadellose Qualität erreichten. Wachter spricht von eigentlichen Probeläufen, bevor er einen Vorgang tatsächlich filmte. Nur so ist sein sehr tiefes Drehverhältnis zu erklären, das heisst, Wachter belichtete kaum mehr Celluloid, als er im fertigen Film tatsächlich verwendete. Hilfreich für die Darstellung des Arbeitsrhythmus erwies sich andererseits das parallele Filmen mit zwei Kameras, wobei eine vornehmlich totalere Einstellungen und die andere Nahaufnahmen lieferte (Wachter, 2011). Ganz am Schluss blickt Schmied Giger lachend an der Kamera vorbei, wahrscheinlich zu einem der beiden Filmenden, und durchbricht die filmische Diegese, also die raumzeitliche Welt, welche ein Film kreiert, indem er seine Chronisten mit ironischer Miene direkt anspricht. Im Unterschied zu den besprochenen Filmen von Heinrich Heer und Valery Blickenstorfer scheinen Wachter und Yersin gewisse Szenen mit den Handwerkern richtig gehend geübt zu haben. Vor allem schnelle Bewegungen in relativ nahen Einstellungsgrössen zu verfolgen, ist auch für erfahrene Kameramänner anspruchsvoll.

Walter Wachter und Yves Yersin haben unterschiedliche Einschätzungen, wie weit ihre Regieanweisungen den Arbeitsrhythmus oder generell die Arbeit ihrer Protagonisten beeinflusste. Wachter empfand die Unterbrechungen als problemlos, während Yersin die Schmiede in diesem Film und generell die Darstellenden in seinen Kurzfilmen für die SGV durch das Stop-and-go irritiert erlebte. Er spricht sogar von einer Zerstörung der Qualität der Arbeit:

> „Un artisan …, pour lui, sa fierté, c'est la rapidité d'exécution et la perfection de l'exécution. Or là, pour filmer, on l'arrêtait toutes les 20 secondes. Et donc, il avait l'impression qu'il faisait un boulot absolument pas possible, à ses yeux, parce qu'il ne comprenait pas qu'après, on allait restituer le temps de son travail. Donc, en général, ils étaient assez furieux qu'on détruise la qualité de leur artisanat en découpant tout comme ça. (…) À l'époque où on tournait, on n'avait pas la vidéo, on tournait en film. Donc, on ne peut pas utiliser l'image pour leur montrer ce qu'on fait. Ils peuvent [seulement] venir mettre l'œil à la caméra pour voir l'image qu'on prend." (Yves Yersin, 2010, Kapitel 2, 00:10:29, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

> „Ich habe immer versucht, mir vorher den ganzen Ablauf des Films anzuschauen. Dann erst hat man angefangen zu filmen. Man musste wissen, wie das Ganze aussah, sonst hatte man ja keine Übersicht, wie der Ablauf sein sollte (…). Da hat man jeden einzelnen Handgriff angeschaut und geübt, bevor man gefilmt hat. Sonst wär's ja nicht gelaufen. (…) Jetzt das (…) und jetzt warten, jetzt machen wir das noch einmal)…). Mit den meisten Handwerkern ging das sehr gut (…) Die meisten hatten Freude und waren stolz (…). Mich hat das einfach interessiert und ich hab' das miterlebt. Ich musste ja sagen, jetzt warten (…) jetzt noch einmal (…) jetzt. Dadurch war man auch emotional sehr involviert, nicht nur technisch mit der Fotografie (…). Es hat bestimmt den Arbeitsrhythmus unterbrochen. Aber man kann ja so einen Film nicht einfach machen, indem man die Kamera laufen lässt und wartet." (Walter Wachter, 2011, Kapitel 12, 00:54:50, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575215)

Mise en scène: Lichtführung

Die Beleuchtung der zu sehenden Arbeitsgänge ist gut, während nicht interessierende Hintergründe oft im Schwarz verschwinden. Diese Chiaroscuro-Technik mit grossen Kontrasten verleiht der Werkstatt neben einer plastischen Raumtiefe einen Hauch von alchemistischem Geheimnis. Auf jeden Fall verrät die Lichtsetzung den erfahrenen Fotografen Wachter, dessen Fotobücher Paul Hugger schätzte. Der Assistent Yves Yersin setzte die Scheinwerfer, meistens drei, während Meister Wachter die Lichtstärke regelte. Die Aussenaufnahmen entstanden mit natürlichem Licht, einzig ein Reflektor half, die Schatten aufzuhellen:

> „Si je me souviens bien, j'étais au début de mon stage là-bas et j'étais vraiment un assistant, je n'étais pas du tout un décideur. (…) On l'a fait ensemble. Moi, je faisais le boulot physique, pratique, monter les lampes, tout préparer. Et ensuite, si je me souviens bien, Walter Wachter faisait lui-même le réglage." (Yves Yersin, 2010, Kapitel 14, 01:24:22, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

Mise en scène: Cadrage

Nah- und Grossaufnahmen überwiegen im ganzen Film. Nur fünf Einstellungen geben in der Halbtotalen einen grösseren Überblick. Die Nähe lässt physische Arbeit nachvollziehen und Schmied Giger wird als Person fassbar, sein Gesicht erscheint oft in Portraitaufnahme – ein Novum in der Filmproduktion der SGV, welches der ein Jahr zuvor realisierte *Ein Messer wird geschmiedet* von Valery Blickenstorfer einführt hatte. Wachter war sich als Fotograf sichtbar gewohnt, Menschen zu portraitieren. Bei kleinen Bewegungen justiert die Kamera Bewegungen nach, offensichtlich sehr ruhig von Hand gehalten, was auch Walter Wachter bestätigt. Ein Stativ habe er nur für die Totalen gebraucht. Für die mit einem Kilo sehr leichte und damit wackelanfällige Handkamera hat er eine Technik der dynamischen Bildführung entwickelt: Er presste die Kamera an den Kopf und führte Bewegungen immer mit dem ganzen Körper aus. So erreichte er auch in der Bewegung ein sehr stabiles Bild: „Wenn man einigermassen ruhig war, war man viel beweglicher und dynamischer. Man konnte viel intensiver aufs Bild eingehen als vom Stativ aus." (Walter Wachter, 2011). Bei schnellen Wechseln der Ambossseite schwenkt die Kamera am Schluss der Einstellung 35 mit der Bewegung des Hufeisens mit und verdeutlicht neben der räumlichen Situierung die gestische Agilität und Perfektion des Schmieds.

Montage

Die Découpage, also die Auflösung einer Handlung bzw. Aktion in verschiedene Einstellungen und damit verbunden die zeitliche Kürzung der realen Handlungszeit in die filmische Zeit war die zentrale Herausforderung bei den Dreharbeiten. Sie ist es immer noch, aber viele heutige Dokumentaristen und insbesondere Fernsehequipen drehen mit mehreren Kameras gleichzeitig aus verschiedenen Standorten, was vorgängige Überlegungen, wie der Film zu montieren sei, weitgehend überflüssig macht. Auch wenn die teilweise Verwendung zweier Kameras für Wachter und Yersin vieles vereinfachte, mussten sie die spätere Schnittabfolge bei den Aufnahmen antizipieren:

> „Il faut savoir ce qui vient exactement après, sinon tu fais une prise de vue qui ne va pas bien se monter avec la suivante. Donc il faut savoir ce que tu vas faire après pour pouvoir cadrer correctement la fin d'une action (…). On ne peut pas dire qu'on avait le film en tête, mais on avait l'action. (…) On doit voir toute l'action avant. On doit même l'apprendre par cœur pour préparer la coupe de la suite." (Yves Yersin, 2010, Kapitel 14, 01:16:15, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

Ziel der Montage ist es, den Arbeitsablauf möglichst verständlich darzustellen. Wachter, beziehungsweise dem Cutter Yersin, unterliefen dennoch relativ viele Achsensprünge. Ein Beispiel: Der Amboss ist auf der der Wand zugewandten Seite rund – um die Rundung des Eisens schmieden zu können – und auf der anderen Seite eckig. Diese unterschiedlichen Ambossflügel erscheinen nicht konsistent oben oder unten bzw. links oder rechts im Bild. Von den Einstellungen 9 zu 10 bzw. 10 zu 11 wechselt die Richtung um 180 Grad. Da aber die Handlung einfach aufgebaut ist, schadet dies der Verständlichkeit des Films kaum. Stärker irritieren zwei unmittelbar aufeinander folgende Achsen-

sprünge. Die Einstellung 22 zeigt den Zuschmied nah, in leichter Untersicht, nach rechts schauend – seine Position in allen Aufnahmen am Amboss zuvor. Die folgende amerikanische Einstellung 23 zeigt den Schmied ebenfalls mit Blick nach rechts unten, sozusagen an der Stelle des Zuschmieds – ohne sein Gegenüber. Für eine klare Positionierung müsste der Schmied eigentlich seinem Zuschmied gegenüberstehen, also nach links schauen. Der Sprung über die Achse wäre nur verständlich, wenn Yersin und Wachter gezeigt hätten, wie der Zuschmied aus dem Bild geht und der Schmied seine Position eingenommen hätte. Ebenfalls ein Achsensprung ist zwischen den Einstellungen 23 und 24 zu beobachten. Schmied Giger schaut in Einstellung 23 in amerikanischer Aufnahme nach rechts unten in die Esse, in der folgenden Nahaufnahme aber nach links. Die engen Raumverhältnisse und die Anordnung der Esse in einer Ecke sowie Wachters wie Yersins relative Unerfahrenheit im Film führen zu diesen kleinen „Fehlern". Vermutlich haben sie sich bei diesen Einstellungen auch nicht genau genug abgesprochen, wer was filmt. Bei der Montage von *Ein Fass entsteht* (1964) hatte Wachter ein Jahr zuvor die 180-Grad-Regel autodidaktisch entdeckt, da viele Einstellungen schlecht zu montieren gewesen seien und Übergänge gefehlt hätten:

> „Ich habe einen Film gemacht, es war wahrscheinlich der erste, über einen Fassmacher (…) mit Egloff, ja. Und an den bin ich noch mit relativ amateurhaften Vorstellungen herangegangen. Ich habe das alles schön gefilmt, aber als ich geschnitten habe, da hab' ich die Sprünge bemerkt. Dass er hier kommt und dort läuft (…). Ich glaube da hab' ich mich dann sogar noch mit Yves unterhalten und dann habe ich das dann ziemlich schnell gelernt, was geht und was nicht geht." (Walter Wachter, 2011, Kapitel 13, 00:58:17, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575215)

Montage: Einstellungsdauer

Die meisten Einstellungen dauern relativ kurz, durchschnittlich zwischen 4 und 6 Sekunden. Die längste Einstellung (16) dauert 27 Sekunden und zeigt den Schmied und seinen Gehilfen, wie sie abwechselnd das Hufeisen schlagen. Diese Länge ist adäquat, nur durch eine ununterbrochene Einstellung ist der Eindruck der Geschicklichkeit und des Arbeitsrhythmus' direkt zu vermitteln. Auch die 24 Sekunden dauernde zweitlängste Einstellung 34 zeigt das Zusammenspiel von Schmied und Gehilfe. Auffallend sind Serien von identischen Einstellungslängen. Die Einstellungen 20 bis 22 dauern alle 5 Sekunden. Gerahmt werden sie von einer (19) bzw. zwei Einstellungen (24, 25) von jeweils zehn Sekunden. Hier wird mit seriellen Einstellungslängen die ausgesprochen rhythmische Arbeit der Schmiede unterstrichen. Diese Rhythmik ist in der alternierenden Arbeitslogik zentral, sonst würden sich die Schmiede mit ihren Hämmern ins Gehege kommen: „Wir wollten auf Dauer zeigen, wie das wirklich geht, und dass die beiden harmonieren müssen. Und er gibt den Einsatz, der Ältere da. Das ist schon noch ganz im traditionellen Sinn, aber technisch sehr gut gemacht." (Paul Hugger, 2011)

Die Schmiedearbeit endet rhythmisch gesehen mit einem kleinen Finale. Nach dem letzten Einspannen des Hufeisens in den Schraubstock (54 14") ist in immer kürzer werdenden Einstellungen das Abfeilen des Eisens zu sehen (55, 5"; 56, 5"; 57, 3"; 58, 2"), gefolgt

Schmied und Zuschmied in Aktion

von drei längeren Einstellungen, welche das fertige Hufeisen (59) und abschliessend die leere Werkstatt (60) und den Amboss (61) zeigen.

Ton/Information

Wiederum liefert die Begleitbroschüre historisch-biografische Informationen, die der Stummfilm nicht liefern kann: Kurz vor den Filmaufnahmen im Herbst 1965 verliess Hans Giger die Schmiede in Sevelen (SG), die seine Familie in fünf Generationen betrieben hatte. Seine Söhne zeigten kein Interesse, das Handwerk weiter zu betreiben, und so wurde die „Schmitte" an den Mechaniker Jakob Roth verkauft.[165] Giger übernahm das Geschäft 1928 von seinem Vater, Niklaus Giger, bei dem er die Lehre gemacht hatte. Im Vorwinter, der Hauptsaisonzeit, schmiedete er mit seinem Vater 500 bis 600 Paar Hufeisen, mitunter sechs Paare vor dem Frühstück.[166]

Walter Wachter bedauert heute, dass er diesen Film aus Budgetgründen ohne Ton aufnahm. Er habe erst später entdeckt, welchen wichtigen Stellenwert – wahrscheinlich den wichtigsten – der Ton im Film habe: „Am Anfang macht man Fehler . Man meint, man kann's, und kann's dann doch nicht. Es war das Budget. Ich habe damals etwa 4000 bis 5000 Franken für so einen Film verlangt." (Walter Wachter, 2011)

165 Gespräch von Thomas Schärer mit Jakob Roths Sohn, Sevelen, 28.12.2012, und Paul Hugger, Von Hufeisen und Hufbeschlag, 1966, Sterbendes Handwerk, Heft 9, Sammelband 1, S. 3.

166 Ebenda, S. 4.

Gesamtbetrachtung

Von Hufeisen und Hufbeschlag ist ein sorgfältig fotografiertes, dichtes Filmdokument, das Informationen in ästhetisch ansprechender Weise vermittelt. Die jahrelange professionelle Praxis des Fotografen Wachter, seine Sensibilität für Lichtsetzung und Komposition führte – verbunden mit Yves Yersins filmischer Ambition – zu einem nüchternen aber dennoch inspirierten Werk in der Tradition des kurzen Auftragsfilms mit Qualitätsbewusstsein, wie sie in den fünfziger und sechziger Jahren zahlreiche kleine Firmen – oft Einmannbetriebe – wie Conrad Arthur Schläpfers *Pro-Film* oder Hans Zickendrahts *Zickendraht-Film* in Zürich produzierten.

Von Hufeisen und Hufbeschlag zeigt eine Hinwendung zum Menschlichen. Nicht nur die vermehrt eingesetzten Nahaufnahmen der Gesichter der Schmiede zeigen dies, sondern auch die Einbettung des Schmiedens in das bäuerliche Umfeld. Ein Bauer bringt und holt sein Pferd, das in einer Nahaufnahme gleichsam mit porträtiert wird. Standbildeinstellungen der Werkstätte und des Ambosses (60, 61) transportieren Atmosphärisches jenseits des für die Darstellung des Arbeitsprozesses Nötigen. Von einer „ganzheitlichen Darstellung" und einem Interesse für „Menschen und ihre soziale Situation", wie Ellen Henkel konstatiert, ist der Film jedoch relativ weit entfernt. Ihre Einschätzung träfe besser auf die Fernsehproduktion *Ein Messer wird geschmiedet* (1965) zu:

> „Nicht länger ging es nur um die möglichst exakte Darstellung des Arbeitsprozesses, sondern vielmehr um eine ganzheitliche Darstellung des Themas. Von nun an standen in den Filmen der Reihe ‚Sterbendes Handwerk' gleichermassen die Menschen und ihre soziale Situation sowie die Arbeitsabläufe und -techniken im Mittelpunkt. Die Filme nehmen Anteil und zeigen erkennbares Interesse an der Arbeit, der Lebensweise, den Sorgen und Nöten, den Schicksalen der gefilmten Menschen. Sie strahlen Wärme und Menschlichkeit aus."[167]

Wachter hatte vor seinen Arbeiten für die SGV nie einen Film dieser Gesellschaft gesehen. Weder er noch sein Auftraggeber Hugger zeigten Interesse, auf Vorhandenem aufzubauen, das jeweils neu Entstehende und die Praxis hatten absolute Priorität. Diese Pragmatik fern jedes Normativen führte bei Autoren wie Wachter mit „einer Vision", wie es Hugger ein wenig pathetisch ausdrückt, das heisst mit eigenem künstlerischen Anspruch, fast ausnahmslos zu guten Resultaten.

> „Ich möchte mir nicht einen Lorbeer auf den Kopf setzen, den ich nicht verdiene. Ich glaube, vieles ist im Dialog entstanden. Ich habe den Film in Auftrag gegeben, aber auf die Leute gehört, die technisch erfahrener waren, und habe sie auch machen lassen. Dieser Übergang hier, das war etwas, das der Wachter machen musste, dass es auch ästhetisch stimmt. Das war die Frage: ‚Welche Rolle spielt die Ästhetik in so einem Film?' Hier spielt sie eine Rolle. Jetzt auch wieder mit der Repetition der Position der Gestalter. Man sieht, dass das eine langdauernde Arbeit ist, so ein Hufeisen zu machen. Und dass man das nicht schnell, husch, husch gemacht hat. Dass man sieht, dass das Zeit braucht und dass das die Männer gewohnt waren." (Paul Hugger, 2011, Kapitel 13, 00:58:24, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

167 Ellen N. Henkel, Sammeln und Bewahren? Entwicklungen und Tendenzen bei der Darstellung von Handwerk im volkskundlichen Film. In: Edmund Ballhaus (Hg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster, New York 2001, S. 103–117, hier S. 107.

Die Schmiede in Sevelen, 1965.
Foto: Paul Hugger

Nach dem Film

Das Gebäude der ehemaligen Schmitte in Sevelen steht noch (Briggla 1). Es wird vom Nachbesitzer Jakob Roth – entfernt verwandt mit dem ursprünglichen Betreiber der erwähnten Messerschmiede in Buchs – als mechanische Werkstätte, aber vor allem als Abstellraum genutzt. Die ursprüngliche Fensterfront wurde durch ein Metalltor ersetzt, aber im Innern ist abgesehen von ein paar zusätzlichen Maschinen und der abgebauten Esse vieles noch im Originalzustand. Die rauchgeschwängerten Wände und die vielen Zangen an den Wänden sind unverändert. Roth trägt sich mit dem Gedanken, eine neue Esse zu installieren und ab und zu wieder Hufeisen zu schmieden. Diese Aufgabe hat in der Region ein mobiler Schmied mit einer Miniesse auf einem Lastwagen übernommen.[168] Der längst verstorbene porträtierte Schmied Giger und sein Schwiegersohn haben den Film, der ihre Arbeit verewigt, nie gesehen (Wachter, 2011).

Wachter schätzte die Zusammenarbeit mit Yersin sehr, so sehr, dass auch 2010 – 45 Jahre danach – noch ein von Yersin geschriebener Zettel an der Tür zum ehemaligen Schneideraum hing: „Strengstens verboten ist: 1. Arbeitende zu stören 2. Ohne Erlaubnis einzutreten 3. Werkzeuge zu klauen 4. Die Ohren der Elefanten abzuschneiden." Der vielbeschäftigte Fotograf Wachter verfolgte mit einem gewissen Stolz den Werdegang Yersins, der nicht zuletzt durch ihre Zusammenarbeit entscheidend beeinflusst wurde.

168 Gespräch von Thomas Schärer mit Jakob Roths Sohn, Sevelen, 28.12.2012.

Der Kontaktbogen, ein Arbeitsmittel Wachters. (*Der Beckibüetzer*. Foto: Walter Wachter)

Beim ersten Treffen mit Paul Hugger im Herbst 1965 bei den Dreharbeiten von *Von Hufeisen und Hufbeschlag* hatte Yves Yersin sein Interesse angemeldet, selbst Filme für die SGV zu machen. Nach dem ersten Treffen bot er Hugger in einem gemeinsam mit Jacqueline Veuve verfassten Brief[169] ihr Gemeinschaftswerk *Le panier à viande* für 2200 Franken an, worauf Hugger einging. Yersin, der für Wachters Liechtenstein-Film viele Trickaufnahmen realisierte, entwickelte seine Tricktechnik in seinem ersten eigenständigen Film für die SGV, *Les cloches de vaches* (1966), weiter. Bis 1973 realisierte Yersin zwölf Filme für die SGV – so viele wie kein anderer Filmschaffender.

Yersins Filme hätten ihn inspiriert, sagte uns Wachter, was unter anderem an seinem letzten Film für die SGV, *Der Beckibüetzer* (1972), deutlich wird. Hier verlagert sich sein Interesse ausgeprägter auf die Charakterisierung des Menschlichen. Er zeigt den sogenannten Beckibüetzer, den Geschirrflicker Marti, zu Beginn in einer langen Sequenz auf seinem weitum bekannten Dreirad. Er wird von der Bauersfrau begrüsst, er packt seine Werkzeuge aus und beginnt unter ständiger Beobachtung des Bauern und zweier seiner Kinder auf der Ofenbank seine Arbeit am Stubentisch. Nach getaner Arbeit mundet ihm ein Most sichtlich, Wachter zeigt lange sein strahlendes Gesicht.

169 Brief vom 8.10.1965, SGV-Archiv.

Von 1965 bis 1984 realisierte Wachter unabhängig von der SGV über 20 Filme, davon 10 über alte Arbeitsweisen in Liechtenstein: Neben Handwerken[170] dokumentierte Wachter in seinem Spätwerk auch bäuerliche Arbeiten: vom Brotbacken (*Daheimat sälbr Brot bacha* 1984), Heuen an Hanglagen (*Bergheuen* 1984) über die Arbeit auf dem Kartoffelacker (*D'Arbat im Härdöpfelachr* 1984) und Sauerkraut einmachen (*Chrud imacha* 1984).[171] Ein Film aus seiner Handwerkerserie, *Der Rechenmacher* (1968/1970), wird im SGV-Filmkatalog[172] als SGV-Produktion geführt, obwohl im Filmabspann steht: „Realisiert im Auftrag des Kultur- und Jugendbeirates der fürstlichen Regierung". Auch die Tatsache, dass Wachter von all seinen Filmen, die er für die SGV realisierte, auf eigene Kosten 16-mm-Kopien für sich zog, zeigt seine enge persönliche Verbundenheit mit der Thematik.

Wachter wandte sich Ende der achtziger Jahre vom Film ab und konzentrierte sich vor allem auf die Fotografie und die Herstellung von Tonbildschauen: „Ich bin vielleicht zu sehr Fotograf geblieben beim Film (…). Ich habe mich aber immer mehr als Fotograf gefühlt als als Filmer. Und ich hab's einfach gemacht, weil's mich fasziniert hat, weil es spannend war." (Walter Wachter, 2011)

Ein gemeinsames Projekt von Wachter und Yersin, ein Portrait des Berner Künstlers Werner Schwarz, kam nie zustande. Wachter bedauert dies noch heute. Schwarz begann auf Anregung von Wachter hin zu filmen. Wie sein Freund Wachter auch suchte der malende Einzelgänger Schwarz nach Zusammenhängen zwischen Form, Raum und Farbe. Sein Leben lang war Schwarz auf der Suche nach einem „ästhetischen Grundgesetz".

Gesamtbeurteilung der Filme im Rheintal

Die Filme, die in den sechziger Jahren im Rheintal entstanden, sind – mit abnehmender Intensität – von Huggers Vorstellungen geprägt. Diese Vorstellungen zeigten sich in erster Linie im Willen, Arbeitsvorgänge festzuhalten und zu zeigen. Formale oder filmspezifische Gesichtspunkte spielten dabei so gut wie keine Rolle. Übernahm Hugger in frühen Filmen wie *Beim Holzschuhmacher* (1962) eigentliche Regieaufgaben, indem er beispielsweise insistierte, dass Werkzeuge der Kamera gezeigt wurden, so nahm er sich in dem Masse zurück, als er mit dem Fernsehen, Walter Wachter und Yves Yersin professionelle Partner mit eigenen formalen Ansprüchen fand. Dieses Delegieren von Gestaltungskompetenzen beruhte auf zwei pragmatischen Überlegungen: Hugger erkannte Qualität und war bereit, Arbeit zu delegieren, die er weder fachlich noch zeitlich leisten konnte. Huggers Präsenz bei Dreharbeiten war im Rheintal aufgrund seiner vom Nationalfonds finanzierten Forschung möglich, danach stand er vor der Alternative, die Filmarbeit entweder stark einzuschränken oder eben seinen Mitarbeitenden Freiräume zu gewähren. Er wählte den letzten Weg und schuf damit die Grundlage für eine fruchtbare Entwicklung der SGV-Filmproduktion.

170 *Der Holzschuhmacher* (1970), *Der Wagner – ein Rad entsteht* (1979), *Der Weissküfer* (1980), *Der Chrázamacher* (1981).

171 Verzeichnet und teilweise zugänglich im Liechtensteinischen Landesarchiv, Vaduz. Das Archiv kaufte überdies 2004 einen grossen Teil von Wachters Fotografien.

172 Schlumpf 1993, S. 94.

4.2 Auf dem Weg zur filmischen Autorenschaft / Vers un cinéma d'auteur

4.2.1 Le premier film d'Yves Yersin : *Les cloches de vaches* (Yves Yersin, 1966)

Né en 1942, Yves Yersin est le fils d'un peintre graveur. La famille vit à Bougy-Villars, un village de la Côte vaudoise, puis déménage à Mont-sur-Rolle. Peu scolaire, Yves Yersin commence par suivre un stage chez un photographe. Son intérêt pour l'image ne le quittera dès lors plus. Il entre à l'école de photographie de Vevey à l'âge de 16 ans et c'est durant ces études (1959–1961) qu'il découvre le cinéma. Il se rend souvent dans le petit cinéma de la Tour-de-Peilz et y voit les œuvres d'Alain Resnais. Francis Reusser et Simon Edelstein, deux futurs cinéastes, fréquentent la même école et les trois amis ne terminent pas leur formation. Yves Yersin se tourne vers la photographie publicitaire de montres et travaille dans ce domaine durant deux ans. Il s'oriente ensuite définitivement vers le cinéma et part travailler plusieurs années entre la Suisse alémanique et le Liechtenstein.

> « À la longue, le statut, la position sociale du photographe derrière l'objectif (toujours là, mais ne participant jamais, sinon pour décrire) m'étaient devenus insupportables. » (Yves Yersin)[173]

Yves Yersin participe à la réalisation de toutes sortes de travaux filmiques, spots publicitaires, films techniques et films industriels d'instruction. Nombreux sont les films de commande dans sa carrière de cinéaste, le commanditaire le plus important ayant été la SSTP pour laquelle il réalise douze films entre 1965 et 1973.

L'année 1965 est décisive dans la carrière du cinéaste. Yves Yersin devient le conseiller technique du photographe Walter Wachter pour un film documentaire commandé par le Gouvernement de la Principauté du Liechtenstein. Il assiste ensuite Walter Wachter sur *Von Hufeisen und Hufbeschlag*, film tourné pour la SSTP en automne 1965 (→ chapitre consacré à *Von Hufeisen und Hufbeschlag*). En avril 1965, Yves Yersin tourne également son premier film en tant que réalisateur indépendant, *Le panier à viande* (16 mm, noir/blanc, son magnétique, 23 min), réalisé avec Jacqueline Veuve.[174] Les deux jeunes réalisateurs financent eux-mêmes ce film au budget modeste. Le documentaire se centre sur une journée chez des paysans qui « font boucherie » dans une ferme vaudoise, la ferme du Désert située dans les environs de Lausanne. En voulant documenter le bouchoyage[175], Yves Yersin témoigne déjà de son intérêt pour la documentation d'une tradition en train de se perdre puisque, dans un monde paysan en profonde mutation, on préfère de plus en plus faire tuer ses porcs à l'abattoir plutôt que de faire boucherie

173 Roland Cosandey ; Boujut, Michel, Entretiens avec Yves Yersin. In : Positif 223, octobre 1979, pp. 59–63, ici p. 59.

174 *Le panier à viande* sera par la suite acheté pour 2200 CHF par la Section film de la SSTP.

175 Le « bouchoyage » définit ici le jour où le boucher ambulant (le « szacaion ») vient tuer le cochon avec ses propres outils chez les paysans, un important rituel de grand travail, qui est aussi une occasion de fête dans les fermes. Souvent paysan l'été, le boucher ambulant se rend de ferme en ferme pour « bouchoyer » durant la période hivernale. Dans les années 1960 déjà, la tradition du bouchoyage a tendance à se perdre, les paysans faisant toujours plus fréquemment tuer leurs bêtes à l'abattoir.

Un paysan avec une « chaîne » de saucissons. Le boucher et ses aides enlèvent la « rite » et ouvrent le cochon. Lausanne, avril 1965

à domicile. « Nous voulions montrer une manifestation d'archaïsme dans une société moderne »[176], commente Jacqueline Veuve. Elle explique la naissance du projet ainsi :

> « Tous les deux, on cherchait à faire un film pas trop cher parce qu'on n'avait pas de production, pas d'argent. […] On avait une grande ambition, un grand projet, c'était de faire un film en Suisse sur le folklore – mais c'était complètement abstrait, si on réalise maintenant –, sur tout ce qui disparaissait. C'est de la folie, ça aurait été 50 films ! Mais enfin, c'était une idée de départ. Ensuite, moi j'avais vu une photo d'une boucherie qui était prise comme ça, en plongée, et je me disais : ‹ Ça serait un bon thème et puis c'est une journée de travail. On peut essayer de faire ça parce qu'on peut trouver quelqu'un, une caméra, un caméraman, enfin, c'est relativement facile. › »[177]

176 Claude Vallon, Un documentaire poétique exemplaire. « Le panier à viande». In : Feuille d'Avis de Lausanne, 9 mars 1966.

177 Laurence Gogniat ; Porret, Marthe, Entretien avec Jacqueline Veuve, Lausanne, 4 mai 2011. Cinémémoire.ch. Une histoire orale du cinéma suisse La production en Suisse romande à l'époque du « nouveau cinéma » (années 1960–70), télévision et réseaux. URL : http://wp.unil.ch/cinememoire/files/2012/08/Transcription_Veuve.pdf Consulté le 3 mars 2014. L'idée du film vient de Jacqueline Veuve. Elle en fait part à Yves Yersin qui accepte d'en assurer la coréalisation. « Mon tout premier film, *Le panier à viande*, je l'ai fait avec un co-réalisateur, mais on ne m'en a jamais accordé la maternité. C'est toujours le lot d'un co-réalisateur, surtout une femme : on l'oublie. Ce n'était pas non plus une époque particulièrement féministe, on a préféré parler de l'autre auteur… Je me suis sentie très flouée par ce film, c'est comme si on m'avait complètement occultée, alors que j'en avais eu l'idée et que j'y avais travaillé. Partant de là, j'ai de la peine à décider quel est mon premier film, je ne sais pas s'il s'agit de celui-là ou de mon petit film d'école, *Dimanche de pingouins*, réalisé un an plus tard. » Sandrine Fillipetti, Entretien avec Jacqueline Veuve. In : Guy Reynaud ; Blanchet, Emmanuelle [éd.], Jean Rouch, Jacqueline Veuve, André Delvaux, Benoît Peeters. Entretiens et rencontres avec le public du cinéma « Les quatre cent coups » à Villefranche-sur-Saône. N° spécial du bulletin de l'association L'autre Cinéma, octobre 1999, pp. 22–23. URL : https://www.jacquelineveuve.ch/pagina.php?0,700,0,3#fillipetti Consulté le 1er mai 2013.

Le sujet du *Panier à viande* présente une difficulté technique majeure : les opérations effectuées lors de la journée de boucherie se déroulent très rapidement et il n'est pas possible de faire de répétitions. Les réalisateurs assistent donc à plusieurs boucheries et discutent avec les paysans durant plusieurs soirées afin d'être prêts le jour de tournage. Des amis fournissent aux réalisateurs un matériel professionnel qui leur permet de tourner le film dans de bonnes conditions techniques, avec deux caméras (16 mm) et une prise de son direct.[178] Yves Yersin se souvient qu'ils s'y reprennent à deux fois, car dans la première ferme sélectionnée, l'abattage du cochon ne peut pas être filmé, tout allant très vite. « Nous avons malheureusement manqué au cours du rechargement des caméras l'instant où le boucher coupe la tête du cochon », commente Jacqueline Veuve.[179]

Le court métrage documentaire de 23 minutes suit les diverses étapes du travail de boucherie, de la mise à mort de la bête et du bain à l'eau bouillante aux différentes phases du dépeçage. Les paysans expliquent leur travail en voix off tout en le faisant devant la caméra. Yves Yersin commente à l'époque son désir de représenter dans le film les hommes, les physionomies, leurs gestes, mais aussi l'ambiance du travail.[180]

Le film obtient une prime d'étude de 10 000 CHF et sera notamment projeté au Festival de Locarno en 1966, aux Journées du cinéma suisse à Soleure en 1967 et à la Télévision suisse romande (05.06.1967). *Le panier à viande* fait l'objet de nombreux articles dans la presse romande. Les critiques accueillent généralement très positivement ce premier film qui laisse pressentir un avenir prometteur au cinéma suisse avec l'émergence d'une nouvelle génération de jeunes cinéastes. Freddy Buache dit ainsi :

> « La réussite […] consiste à avoir su très bien observer chaque geste, chaque moment, pour en donner une description précise. Il [le cinéaste] a utilisé le son direct. Les protagonistes commentent eux-mêmes l'action, ce qui confère à ce reportage un caractère ethnographique jouxtant la poésie quotidienne. L'atmosphère générale et tous les détails sont exprimés avec une sensibilité remarquable et une rare justesse de ton. […] [Ce film] montre que nos jeunes cinéastes peuvent s'exprimer avec authenticité, en exprimant les réalités les plus mal connues de notre pays. »[181]

La critique retient l'ambiance qui a su être recréée dans le film, l'authenticité des gestes montrés et certains y voient « un reportage dans un style cinéma-vérité »[182], ou encore un film « à la néo-réaliste » qui porte un regard sobre et empreint de discrétion sur le sujet, sans tomber dans une exploitation de la situation « en la sensibilisant » ou en se laissant « emporter dans la mort du cochon ».[183] On souligne encore que le film permet de constater qu'un cinéaste peut trouver un sujet original aux portes de chez lui, en Suisse, et « qu'il n'est pas besoin de grands voyages dans l'espace et le temps pour faire

178 Vallon, 9 mars 1966, *op. cit.*, p. 41.
179 Vallon, 9 mars 1966, *op. cit.*, p. 41.
180 Yves Yersin, Le panier à viande. In : Gazette de Lausanne, 11 décembre 1965, p. 19.
181 Freddy Buache, Un court métrage de cinéastes romands, « Le panier à viande ». In : Tribune de Lausanne, 27 février 1966, p. 13.
182 Claude Vallon, La Suisse française aujourd'hui. Freddy Buache : pas de cinéma sans bistouri. In : Feuille d'Avis de Lausanne, 5 février 1966, p. 41.
183 Jean-Louis Peverelli. Le Peuple-La Sentinelle, 26 mars 1966.

œuvre ethnographique »[184]. Dans cette optique, certains critiques présentent l'œuvre comme « le premier film spécifiquement vaudois »[185]. En s'intéressant à une authentique tradition vaudoise, le film participe en effet à la tendance qui se développe alors dans le cinéma documentaire suisse – depuis le début des années 1960 avec notamment *Quand nous étions petits enfants* (1960) d'Henry Brandt ou *Les Apprentis* (1964) d'Alain Tanner – et qui marque un intérêt pour la réalité suisse. Claude Vallon, le journaliste culturel du quotidien vaudois *24 heures* compare *Le panier à viande* aux recherches innovantes développées par le documentaire canadien et y voit la marque de nouvelles recherches du cinéma suisse.[186]

Quelques mois plus tard, Yves Yersin débute sa collaboration avec la SSTP. Les films réalisés dans ce cadre seront beaucoup moins médiatisés que *Le panier à viande*, à l'exception des deux films sur les passementiers (*Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter* 1973). L'intérêt du jeune cinéaste pour la documentation des traditions artisanales locales se confirme et se développe. Yves Yersin peut réaliser dans ce contexte une partie du « grand projet sur les arts et traditions populaires en Suisse » auquel il aspirait avec Jacqueline Veuve (Jacqueline Veuve, 2003). *Les cloches de vaches* est tourné en automne 1965, comme le film de Walter Wachter dans lequel Yves Yersin est assistant, *Von Hufeisen und Hufbeschlag*. Il s'agit du premier film qu'Yves Yersin tourne pour la SSTP en tant que réalisateur.

Recherches

Paul Hugger marque un attachement particulier à La Sarraz. Il affectionne cette « petite ville presque du Moyen Âge » et son château (Paul Hugger, 2011). Il se rend au village vaudois à de nombreuses reprises, notamment avec ses élèves bâlois du gymnase en 1965 pour deux semaines d'exercice en français[187]. À cette occasion, Yves Yersin lui rend visite et lui présente *Le panier à viande*, alors en cours de montage.[188] Le film est projeté aux élèves. Paul Hugger décide d'acheter une copie du film pour la SSTP et participe ainsi au financement du film.[189] Le producteur interprète cette rencontre impromptue à La Sarraz comme l'événement initiateur de la collaboration fructueuse de la SSTP avec Yves Yersin[190] : « Wenn ich nicht dort gewesen wäre mit der Klasse, dann wäre wahrscheinlich

184 Jean Matter. In : Coopération 11, 12 mars 1966.

185 Vallon, 5 février 1966, *op. cit.*, p. 41.

186 « On verra donc avec plaisir ce documentaire qui marque dans la petite histoire de notre petit cinéma suisse le début d'une voie de recherche nouvelle, inspirée du cinéma canadien qui a su, en dépit de toutes les difficultés, se tracer une place originale dans le court métrage. » Vallon, 9 mars 1966, *op. cit.*, p. 41.

187 Il s'agit du second séjour linguistique en Suisse romande que Paul Hugger organise pour ses élèves. Il s'était déjà rendu auparavant à Orbe avec des gymnasiens pour deux semaines d'apprentissage du français.

188 Yves Yersin réalise le montage du film chez un cousin à Zurich.

189 Jacqueline Veuve mentionne l'achat du film par la SSTP dans une lettre datée du 8 octobre 1965 et adressée à Paul Hugger : « Considérant que l'Institut des Arts et Traditions populaires ne fait pas d'exploitation commerciale de ses films et que cette copie sera projetée à titre scientifique, nous avons sensiblement baissé le prix initial de 2900.- fr […] Nous vous offrons de vous vendre une copie sonorisée au prix d'une copie muette […] ce qui fera un montant de 2200.- fr. » Archives SSTP, Bâle, classeur Bestandaufnahme Filmarchiv 1981.

190 *Le panier à viande* est tourné en avril 1965, *Les cloches de vaches* et *Von Hufeisen und Hufbeschlag* à l'automne 1965.

nicht eine so intensive Zusammenarbeit entstanden, das kam durch einen Zufall » (Paul Hugger, 2011).

L'attachement profond de Paul Hugger à la Suisse Romande explique beaucoup des raisons pour lesquelles l'ethnologue a engagé une fructueuse collaboration avec de jeunes cinéastes et techniciens romands. Les films romands du corpus existent grâce à la relation privilégiée qu'un individu singulier, Paul Hugger, établit avec un lieu singulier, le canton de Vaud. Avant de s'installer définitivement dans le canton de Vaud en 1995, le producteur s'y rend régulièrement. Il y réalise un travail de terrain dans le Jura vaudois[191] et diverses recherches en ethnologie.[192] Avec son ami l'éditeur vaudois Bertil Galland[193], il y effectue de nombreuses promenades dans la campagne et participe à l'entreprise unique en Suisse romande de l'*encyclopédie illustrée du Pays de Vaud* (→ chapitre Ethnologie régionale, ethnographie et culture matérielle).

Au cours de ses séjours à La Sarraz, Paul Hugger repère les artisanats de la fonderie de cloches et de la tannerie. Outre *Les cloches de vaches*, Yves Yersin réalisera pour la SSTP un second film dans la région, *La Tannerie de La Sarraz* (1967). Plusieurs films sont également tournés dans les environs, entre Vallorbe (*Chaînes et clous* 1967, *Le licou* 1967), Genolier (*L'huilier* 1969), la Vallée de Joux (*Une fromagerie du Jura*, *Les sangles à vacherin*, *Les boîtes à vacherin* 1970) et Vaulion (*Le Moulin Develey sis à la Quielle* 1971).

Yves Yersin visite une seule fois les fondeurs de La Sarraz avant le tournage des *Cloches de vaches*. Franco Albertano, l'artisan du film, se souvient d'une première rencontre avec Paul Hugger[194], puis de la visite d'Yves Yersin et de Madeleine Fonjallaz : « Ils sont venus poser des questions, comment on faisait, parce qu'ils disaient qu'il fallait qu'ils s'organisent pour poser des spots. […] c'était complètement noir, c'était vieux, alors il fallait beaucoup de lumière » (Franco Albertano, 2011).

191 Paul Hugger, Le Jura vaudois. La vie à l'alpage. Lausanne 1975. Cette publication fait suite à ses recherches de terrain réalisées entre 1969 et 1970 (deux terrains de six mois).

192 Notamment : Lieux de pèlerinage. La Suisse entre ciel et terre (2009) ; Les Suisses. Modes de vie, traditions, mentalités (1992) ; Rebelles et hors-la-loi en Suisse. Genèse et rayonnement d'un phénomène social (1977) ; Le Jura vaudois. La vie à l'alpage (1975) ; Hirtenleben und Hirtenkultur im Waadtländer Jura (1972) ; La fromagerie d'alpage dans le Jura vaudois (1971) (traduit de l'allemand de Die Alpkäserei im Waadtländer Jura 1971) ; L'alimentation des bergers dans le Jura vaudois (1970) ; Montée au pâturage dans le Jura vaudois (1970) ; Un mariage vaudois du début de notre siècle (1968/1969).

193 Bertil Galland (1931), célèbre journaliste et éditeur vaudois, est à l'origine du projet de *L'encyclopédie illustrée du Pays de Vaud* dont il dirige durant 20 ans la publication (1970–1987, 12 volumes). Il a par ailleurs édité de nombreux écrivains de Suisse romande (notamment dans les Cahiers de la Renaissance vaudoise qu'il dirige entre 1960 et 1971, un des foyers de la nouvelle écriture romande, avec en autres Jacques Chessex, il est aussi le co-fondateur avec ce dernier de la revue *Écriture* en 1964), il fonde les *Éditions 24 Heures* et les *Éditions Bertil Galland* (1971–1983). Il crée encore en 1992 le journal *Le Nouveau Quotidien* et en 2002, la collection *Le savoir suisse*, encyclopédie de poche (Paul Hugger y publie le volume « Lieux de pèlerinage. La Suisse entre ciel et terre » en 2009). Le Vaudois a aussi participé à la création de la série de films Plans-fixes.

194 « Pour moi, [Paul Hugger] était un type extraordinaire. Il était professeur […]. Il était très attaché aux métiers manuels. Il était vraiment à son aise, comme on dit, à l'époque. Et il était vraiment enthousiaste de faire ce film. Il était vraiment heureux. Et c'est un type qui avait beaucoup de volonté et c'était vraiment une gentille personne, en tout cas pour moi. Je l'ai connu que là, donc je n'ai pas eu d'autres contacts après. Il m'a téléphoné, il était content. Quand il a fait son travail, je crois qu'il a fait vraiment un travail, il a donné tout son cœur aussi pour le faire. » (Franco Albertano, 2011)

La SSTP est la commanditaire des *Cloches de vaches*, mais elle a très peu d'argent à sa disposition, ici comme sur la plupart des films qu'elle produit. Yves Yersin se souvient de cette situation précaire dans une interview en 1984 :

> « Ils nous demandaient si on voulait bien faire un film, parce que c'était vraiment investir beaucoup de soi-même pour faire ces films-là. Le budget au départ, quand j'ai commencé, était 1500 CHF par film ! Si tu veux, ça payait la pellicule et un petit peu son développement. Tout le reste était de ta poche. » (Yves Yersin)[195]

Selon le devis soumis à Paul Hugger quelques jours avant le tournage, le coût du film s'élève à 2500 CHF.[196] Yves Yersin annonce qu'il sera, lors du tournage, accompagné d'un photographe, Pierre Delessert – aussi assistant sur le film – et de Madeleine Fonjallaz qu'il propose pour écrire le texte du fascicule d'accompagnement.[197] Cette Vaudoise qui deviendra une importante scripte et assistante de réalisation à la télévision et sur de nombreux films du cinéma suisse est à l'époque la jeune compagne d'Yves Yersin et elle termine ses études en Lettres à l'université de Lausanne.[198] Le cinéaste formule également son désir de travailler avec deux caméras (16 mm), comme sur le tournage de *Von Hufeisen und Hufbeschlag*, réalisé avec Walter Wachter à Sevelen.[199]

Tournage

Le tournage se déroule sur deux jours, les 16 et 18 novembre 1965. Les 15 et 17 novembre au soir, l'équipe prépare le tournage et effectue l'installation et les réglages de l'éclairage.[200] Les deux caméras utilisées sont tenues par Yves Yersin et Erwin Huppert[201].

Paul Hugger, accompagné d'un historien bâlois, Hans-Georg Wackernagel, a prévu d'assister au tournage à La Sarraz. Cependant, le jour où il s'y rend, il a un accident : il

---

195 Yves Yersin, Si les commanditaires étaient plus intelligents. Yves Yersin, ou les beaux géraniums. (Interview par Moritz de Halden). In : Erika de Hadeln (éd.), Vendre la Suisse ou comment promouvoir l'image de marque d'un peuple [rétrospective et documentation établies dans le cadre du 16e Festival international de cinéma, Nyon, 13–20 octobre 1984]. Nyon 1984, pp. 36–38.

196 Les coûts détaillés dans le devis sont les suivants : matériel et laboratoire 1320 CHF (film, développement négatif, copie de travail, montage négatif, copie standard) ; photos, éclairage et caméra 350 CHF ; montage de 4 jours 200 CHF ; titrage 120 CHF ; dédommagement des artisans pour deux jours 160 CHF ; salaire d'Yves Yersin 400 CHF. Document du 1er novembre 1965. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VIIa.

197 Yves Yersin réalise des photos pour le livret en mai 1966. Lettre manuscrite du 23 mai 1966. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VIIa.

198 Madeleine Fonjallaz (1941) occupe plus tard le poste de chargée de l'encouragement du cinéma à l'OFC, entre 1987 et 2001.

199 « Je pense également tourner avec un second caméraman, car, comme vous l'avez vu à Sevelen, c'est un gros avantage. » Yves Yersin, lettre du 1er novembre 1965. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VIIa.

200 Lettre d'Yves Yersin, 22 novembre 1965. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VIIa.

201 Erwin Huppert (1923–2001) est originaire de Baden bei Wien. Il suit des études en beaux-arts, puis s'établit en Suisse en 1943. Il est acteur à Lausanne et à Paris, peintre, photographe, propriétaire d'un théâtre de marionnettes, créateur de décors de théâtre, puis chef-caméraman et réalisateur de films. On lui doit un récit de voyage ethnographique, *Les pèlerins du soleil* (1957), plusieurs films d'animation expérimentaux (*Début, mêlée et dissolution*, 1956 ; *Pa..Pa..Pillon*, 1963). Il est associé au cinéma underground suisse. Yves Yersin dit à son propos : « Erwin était un drôle de cinéaste, drôle de gaillard. Il venait de je ne sais pas où, il avait passé dans plusieurs pays, il ne trouvait jamais du travail correctement, etc. Et il m'a beaucoup fait de boulots, avec beaucoup de générosité. Il avait aussi le matériel. Et donc, je lui dois beaucoup dans ces films. Il faisait la lumière et la caméra » (Yves Yersin, 2010). URL : http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F9186.php Consulté le 15 juin 2014.

tombe et se tord le pied dans une gorge aux environs de Bâle ; le pied enflé, il prend tout de même le train pour La Sarraz, puis se trouve forcé de consulter un médecin une fois arrivé au village. C'est la raison pour laquelle Paul Hugger associe le tournage à cette aventure malheureuse.

Le devis initial sera dépassé et le film coûtera 3500 CHF. Dans une lettre adressée à Paul Hugger, Yves Yersin justifie le dépassement de budget par rapport au devis initial de 2500 CHF par la complexité du travail de fabrication d'une cloche : « la matière du film est plus complexe que je ne le pensais ». Le film est plus long que prévu, une trentaine de minutes contre les 18 prévues : « j'ai pris la liberté de tourner un film aussi important afin d'expliquer le métier de fondeur jusque dans ses moindres détails. »[202] Le dépassement du budget s'explique aussi par l'ajout de schémas animés « destinés à montrer au public ce qui se passe à l'intérieur du moule et du four » (voir plus loin, sous-chapitre sur le montage). La facture inclut également, à la demande de Paul Hugger, des frais de voyage occasionnés par les recherches du cinéaste sur les bûcherons traditionnels en vue d'un nouveau projet de film.[203] La lettre mentionne encore une longue discussion avec Paul Hugger au domicile du cinéaste à Mont-sur-Rolle au sujet du dépassement du budget initial. Yves Yersin dit ne pas reprocher à Paul Hugger le manque de moyens dont souffre la production des films de la SSTP. Le responsable est le « système de politique culturelle » de la Suisse qui veut « se reposer sur l'idéalisme et la bonne volonté aveugle des gens » travaillant dans le cinéma.[204]

L'artisan Franco Albertano se souvient de l'enthousiasme et de la minutie du cinéaste :

> « Il prenait vraiment les choses avec cœur. Il voulait arriver à faire quelque chose. Je pense que c'était le début qu'il faisait [des films]. […] Je pense aussi que c'était une passion, parce que c'est comme dans tout, si vous n'avez pas l'envie de faire quelque chose, vous ne faites rien de bien. […] Je me souviens, il était assez minutieux, il fallait faire comme ça, il fallait mettre les spots là pour que ça éclaire ci. […] Et Hugger, c'était vraiment un type extraordinaire, il était d'une gentillesse formidable. » (Franco Albertano, 2011)[205]

Paul Hugger, sans avoir été présent au tournage, relève, pour sa part, l'importance d'encourager les cinéastes mandatés :

> « Das zeigt irgendwie, dass man schnell schauen gehen musste, wie gearbeitet wird und es brauchte auch Applaus und Ermunterung. Meistens haben wir sie zum Mittagessen eingeladen und gesagt, dass sie das toll machten und so. Man versuchte schon, das Feuer zu ent-

202 Lettre du 24 septembre 1966. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VIIa.

203 Ce projet ne sera jamais réalisé. Yves Yersin réalisera cependant un film consacré à un bûcheron quelques années plus tard dans *Les boîtes à vacherin* (1971).

204 Lettre du 24 septembre 1966, *op. cit.*

205 Initialement, il est prévu de dédommager les deux artisans, les frères Albertano, pour une somme de 160 CHF pour les deux jours de tournage. Dans une correspondance avec Paul Hugger, le réalisateur estime cependant que les travailleurs doivent être dédommagés pour trois jours et à hauteur de 240 CHF, parce qu'ils sont également présents tard le soir lors du réglage des lampes. Lettre d'Yves Yersin à Paul Hugger, 22 novembre 1965. Archives SSTP, Bâle, Ae60 VII a. Les divers collaborateurs du film reçoivent également comme dédommagement un certain nombre des livrets réalisés par Madeleine Fonjallaz : 25 livrets sont offerts à cette dernière, 25 aux frères Albertano et cent à la Municipalité de la ville de La Sarraz qui a participé au financement du film.

fachen und nicht durch Kritik nieder zu halten, sondern zu sagen, dass das denn toll wäre und so. » (Paul Hugger, 2009, Kapitel 39, 02:41:07, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

Structure du film

Le film de 27 minutes est composé d'un nombre important de plans, environ 200, cartons d'intertitres et de générique compris. L'action se déroule intégralement à l'intérieur de la fonderie de La Sarraz. Les deux artisans filmés, les frères Franco et Real Albertano, dirigent la fonderie.

Le film débute avec la séquence de « L'atelier » (P6–P14[206]). Sur une vingtaine de secondes, le lieu et le sujet de l'action sont situés. Plusieurs plans rapprochés présentent les rangées de moules et de cloches dans l'atelier vide.

La séquence suivante, de presque huit minutes, documente le « Moulage de quatre petites cloches » (P15–P55) et débute par l'entrée dans le cadre des deux artisans qui vont préparer les moules pour les cloches. Un seul intertitre précise au début de la séquence qu' « un modèle de bronze est enfoui dans le sable fin contenu dans un moule formé en deux parties » (P21).

Suit une séquence de trois minutes et demie présentant le « Principe de moulage d'une grande cloche » (P56–P76). Contrairement à la séquence précédente, celle-ci est entrecoupée de plusieurs schémas animés (cinq) permettant de comprendre précisément le moulage du point de vue de l'intérieur du moule, de la préparation de ce dernier à l'extraction du modèle. Un modèle de bronze est placé dans la partie inférieure du moule (P57B[207]), puis du sable est déversé autour du modèle. Le moule est ensuite retourné. La partie supérieure du moule est placée sur l'élément inférieur (P57E) et l'ensemble du moule est recouvert de sable (P57G). Le fondeur forme ensuite une cuvette de coulée (P62B). Il perce plusieurs canaux (les trous de coulée) par lesquels le métal sera amené (P67) et des trous d'aération (P69) sont formés. Les deux parties du moule sont alors séparées afin de retirer le modèle de bronze. Les actions des artisans autour des moules sont surtout constituées de gros plans de leurs mains. Une fois, un intertitre précise l'activité du protagoniste : « Pour ménager l'entrée du métal dans le moule, le fondeur va percer des canaux dans le sable » (P59).

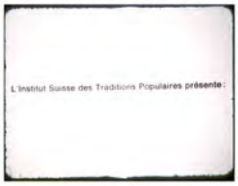
La séquence suivante, d'une minute trente, présente le « Marquage de la cloche » (P77–P91) : l'artisan imprime des motifs – ou « marques » – à l'intérieur du moule. La partie du moule ainsi marquée est ensuite déposée.

Suit l'extraction du modèle (P92–P98) (environ une minute) : l'artisan détache le modèle de la partie supérieure du moule. Deux schémas animés illustrent l'opération (P91 et P97).

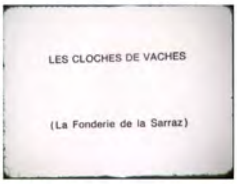
206 Les références entre parenthèses qui suivent (P1, par exemple) renvoient au découpage du film par plan et à la planche contact du film (→ annexes).

207 Les lettres suivant le numéro du plan indiquent que le plan a été découpé en plusieurs parties dans notre découpage (→ annexes découpage et planche contact). Nous avons procédé ainsi lorsque le plan se compose de plusieurs actions successives et/ou de plusieurs mouvements de caméra.

P001 00:00



P002 00:10



P003 00:13

P004 00:16

P005 00:21

P006 00:25

P007 00:27

P008 00:28

P009 00:30

P010 00:31

P011 00:33

P012 00:35

P013 00:38

P014 00:43

P015 00:50

P016 00:52

P017 00:55

P017B

P018 01:01

P019 01:08

Premiers plans du film *Les cloches de vaches* → annexes pour l'intégralité des plans du film (screenshots). Accès en ligne : archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574897.

Un intertitre annonce ensuite la fin de la confection du moule : « Le moule est maintenant terminé. Ses deux éléments séparés sécheront durant une nuit environ. » (P99) Plusieurs plans des moules entreposés dans l'atelier (P100–P104) illustrent ce temps de pause dans le travail.

La séquence qui suit montre brièvement, durant trente secondes, la préparation des moules pour la coulée le lendemain matin (P105–P111) : les deux parties du moule sont emboîtées. Deux schémas illustrent l'opération (P109 et P111).

Ensuite, durant deux minutes trente, les préparatifs du four (P112–P128) en vue de la coulée sont présentés. Dans cette séquence, un schéma animé de 30 secondes documente la préparation du four (P113), puis un second d'une durée équivalente, la préparation du bronze à partir d'étain, de cuivre et d'anciennes cloches (P116). Un intertitre annonce ici que les images suivantes vont documenter le « moulage de quatre petites cloches » (P113). Plusieurs plans présentent l'artisan préparant le four dans lequel « le métal est porté à une température de 1200 °C » (P127).

La coulée peut alors commencer. Le film montre cette étape avec une séquence de deux minutes trente (P129–P151). Un schéma animé présente le four, puis son ouverture. Les deux fondeurs extraient du four le creuset contenant le bronze en fusion et le déplacent à l'aide d'une pince accrochée à une grue. Les artisans saisissent le récipient par les deux poignées du porte-creuset et le métal en fusion est déversé dans une rangée de moules. Un intertitre annonce que « le métal refroidit durant dix minutes environ » (P148) et la séquence s'achève sur quelques plans des moules fumants.

« Le démoulage » des cloches suit (P152–P184). Cette étape est filmée sur un peu plus de trois minutes et se compose d'une succession de plans rapprochés et de gros plans des moules, des cloches et des visages des fondeurs. Un intertitre entrecoupe la séquence et précise que « le métal solidifié dans la cuvette et les trous de coulée forment ‹ l'étoile de coulée › » (P167). La séquence s'achève sur l'entreposage des cloches démoulées.

Le film se termine avec une séquence de deux minutes présentant le travail de finition du « polissage » (P185–P198). À l'aide d'un burin, le fondeur polit la cloche qui est fixée à un tour. Il achève le polissage avec une lime. Le battant de la cloche est ensuite confectionné en tordant une tige dans un étau pour en faire un crochet, puis il est fixé dans la cloche. L'artisan présente la cloche achevée à la caméra, « le travail du fondeur est terminé » (P197) et le dernier plan du film montre une cloche qu'on balance pour la faire sonner.

Les douze dessins animés présents dans le film, d'une durée de quelques secondes à presque une minute pour le plus long, exposent et schématisent précisément les processus non visibles à l'œil nu qui se déroulent à l'intérieur des moules et du four : le principe de moulage d'une grande cloche avec, en plusieurs étapes, l'introduction du modèle dans le moule, l'ajout de sable, le dépôt de la chape sur le modèle, le dépôt de la deuxième partie du moule, le support du porte-battant, le remplissage final et le tassage de sable dans le moule (P57) ; l'élaboration dans le moule de la cuvette de coulée pour le métal liquide (P62) ; la confection de six trous de coulée par lesquels entrera le métal liquide (P67) puis de deux trous d'aération pour l'air et le gaz (P69) ; le retournement

Les deux fondeurs versent le métal en fusion dans les cuvettes de coulée (*Les cloches de vaches*, Yves Yersin, 1966). La Sarraz, 1965

du moule (P71) ; l'extraction du modèle (P92) ; la cloche dans le moule (P95) ; les deux parties du moule (P109) ; l'assemblage du moule (P111) ; la présentation des éléments constituant le four (P113) ; la préparation et le fonctionnement du four (P116) ; l'ouverture du couvercle du four (P132).

Dix-neuf cartons en intertitres sont présents dans le film. Ils annoncent les étapes de fabrication des cloches et structurent le film en diverses parties : L'atelier ; Moulage de quatre petites cloches ; Un modèle de bronze est enfoui dans le sable fin contenu dans un moule formé en deux parties ; Principe de moulage d'une grande cloche ; Pour ménager l'entrée du métal dans le moule, le fondeur va percer des canaux dans le sable ; Marquage de la cloche (Surface extérieure) ; Les marques ; Le moule est maintenant terminé. Ses deux éléments séparés sécheront durant une nuit environ ; Le lendemain, les deux parties du moule sont emboîtées. L'espace vide laissé par le modèle sera rempli de métal liquide, qui solidifié, donnera la nouvelle cloche ; Préparation du four ; Moulage de quatre petites cloches ; Préparation du bronze ; Le métal est porté à une température de 1200 C ; La coulée ; Le métal refroidit pendant dix minutes environ ; Le démoulage ; Le métal solidifié dans la cuvette et les trous de coulée forment l'étoile de coulée ; Le polissage ; Le travail du fondeur est terminé.

Mise en scène

La mise en scène la plus explicite pour le spectateur se situe au dernier plan du film, lorsque l'artisan présente une cloche terminée à la caméra. Le scénario de nombreux films est d'ailleurs identique, se souvient le réalisateur : il s'agit de documenter les di-

verses étapes de la fabrication d'un objet et, en conclusion, de filmer l'objet fini présenté par son fabricant qui pose souvent avec fierté face à l'objectif. Le film *Les cloches de vaches* se concentre principalement sur les gestes, les mains et les objets et il n'y aucune autre situation que ce plan final qui attesterait clairement de la présence de la caméra, comme des regards ou des poses des protagonistes dirigés vers la caméra.

Cependant, les opérations filmées sont pour la plupart répétées de nombreuses fois. Franco Albertano se souvient que la présence de l'équipe change considérablement le travail et ralentit son rythme avec les nombreux arrêts et répétitions exigés. « On savait que si ça n'allait pas, on était obligé de refaire. Ils nous avaient bien dit », souligne Franco Albertano (2011). L'équipe a donc bien informé les artisans des implications de cette semaine de tournage :

> « J'ai fait je ne sais pas combien de fois le moule parce que ça n'avait pas bien réussi. […] [Yves Yersin] était à la fenêtre, il m'a dit : ça ne va pas, ce n'est pas ça. Alors, j'ai recommencé. […] Je l'ai fait cinq fois en tout cas, avant qu'il arrive vraiment à faire quelque chose de [bien]. » (Franco Albertano, 2011)

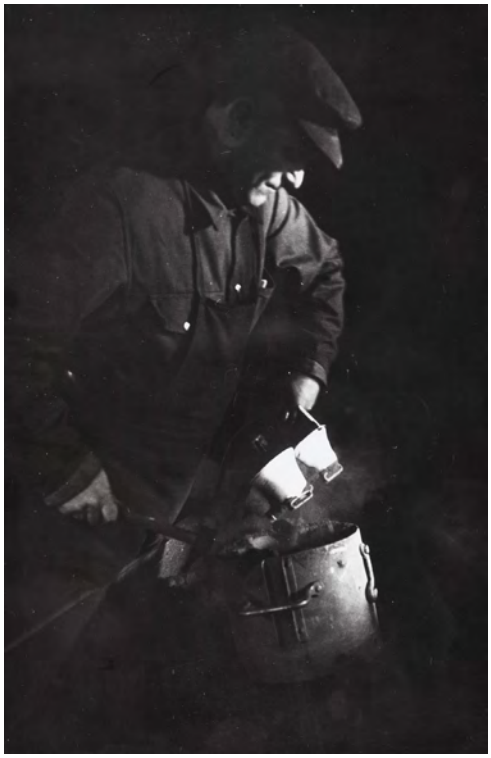
La contrainte du muet force le cinéaste à rendre les opérations compréhensibles par les images mêmes. L'observation minutieuse des opérations et la nécessaire répétition des gestes sont donc fondamentales pour rendre les processus filmés intelligibles.

> « Ça a influencé toute ma vie, ce travail-là, parce qu'il fallait être précis sur ce qu'on comprenait des images, d'autant plus que [les films] étaient muets. Comme on était muet, on ne pouvait pas dire : il fait ça parce que…, il change d'instrument parce que… Il fallait montrer ça dans l'image, l'expliquer par l'image. Ça, c'est très difficile à la longue, avec des artisans que ça ennuie beaucoup de recommencer et que ça ennuie beaucoup d'expliquer ce qu'ils vont faire. […] Il fallait tout le temps s'arrêter parce que, tout à coup, je découvrais qu'il y avait un changement d'outil qui avait une influence sur la forme définitive de l'objet, et que si je ratais ça, on ne comprendrait pas pourquoi cet objet était fait comme ça. […] C'était très difficile d'arrêter tous les artisans. Tous, toujours. […] Et donc, on devait faire vite. […] On leur faisait perdre beaucoup de temps et quand je les ai revus, il y a trois mois, la première chose qu'ils ont dite [a été] : mais qu'est-ce que vous étiez long, on passait son temps à recommencer. » (Yves Yersin, 2010, chapitre 6, 00:37:14, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

Les remarques d'Yves Yersin démontrent la nécessaire mise en scène du travail. Il ne s'agit pas d'une simple captation, mais d'une réelle construction qui implique de découper les opérations pour les reconstruire, donc de diriger les protagonistes, les interrompre, les faire répéter. Cette mise en scène est d'ailleurs une constante dans les films de notre corpus (→ chapitre Repräsentation und Inszenierung). Cependant, certaines opérations, comme la coulée qui va très vite, ne permettent pas d'arrêt ou de répétition.

Mise en scène : lumière

L'obscurité initiale du lieu représente un défi important. L'espace est en effet très sombre et nécessite plusieurs lumières d'appoint. L'artisan Franco Albertano se souvient avoir été perturbé par cet éclairage inhabituel de son atelier. En revanche, la chaleur dégagée par les lumières ne déstabilise pas spécialement l'artisan qui a l'habitude de travailler au fourneau, avec le feu et le métal en fusion.



Les cloches sont retirées du sable de coulée
(*Les cloches de vaches*, Yves Yersin, 1966).
La Sarraz, 1965

> « C'était complètement noir, c'était vieux, alors il fallait beaucoup de lumière. Alors, ils ont installé. Le matin [de la coulée], on avait déjà emboîté tous les moules pour laisser la place et quand on a sorti le creuset, ils ont tout allumé. […] Une fois qu'il est chaud, on ne peut pas rester longtemps parce que le métal se refroidit et on ne peut plus verser. Alors, il fallait aller assez vite. » (Franco Albertano, 2011)

L'exposition est bonne et très contrastée sur la plupart des plans. Par exemple, les gros plans des rangées de moules entreposés jouent sur le contraste clair-obscur et l'éclairage y est très réussi (P100–104). L'obscurité du lieu a par contre contraint à des images dans lesquelles l'arrière-plan reste souvent entièrement dans l'ombre. Le film contient ainsi peu de vues d'ensemble détaillées de l'environnement.

Les scènes documentant le travail autour du four sont parfois surexposées (P118, P119, P121, P125, P135, P136). Lorsque le couvercle du four est ouvert et qu'un moule en fusion est sorti, la lumière de la scène augmente en effet subitement et l'exposition n'est plus correcte. Cette situation s'explique en grande partie par les contraintes du matériel cinématographique utilisé à l'époque : généralement, le caméraman règle le diaphragme en fonction de la mesure de l'exposition d'une scène. Si les conditions d'éclairage changent subitement, la mesure n'est donc plus adaptée et un nouveau réglage du diaphragme demandant une nouvelle mesure d'exposition s'avère nécessaire. Le tournage modeste et court du film ne permettait sans doute pas de multiplier les mesures en vue du tournage.

Dans d'autres plans, la lumière réfléchie d'un spot par une cloche est très forte (P183) ou l'artisan se trouve dans l'obscurité, alors que le mur du fond de l'atelier est excessivement éclairé (P130). Plusieurs plans de l'atelier sont réalisés depuis une fenêtre. D'une manière générale, les scènes dans lesquelles les artisans travaillent près d'une fenêtre permettent une image moins contrastée et plus de détails dans le plan sont visibles (par exemple P193A).

Pour sa part, Paul Hugger estime que la photographie du film rend particulièrement bien l'ambiance obscure typique de l'atelier.[208] Mais, lors du visionnement du film en notre compagnie, Yves Yersin se montre critique par rapport à l'éclairage de certains plans :

> « […] ça, c'est mal éclairé [P32, gros plan dans lequel l'artisan tasse avec sa main le sable d'un moule], et ça, c'est bien éclairé [P27 et P31, plans plus larges de la même action]. Et avant, c'est très mal éclairé, c'est tout plat [Yersin navigue dans le film avec sa souris. Il s'agit ici du plan précédent, en plongée sur le moule rempli de sable, P30]. Un éclairage comme ça [P27, P31] décrit beaucoup mieux les matières. Mais il faut beaucoup de temps pour basculer un éclairage. Pour passer. Donc on filme depuis l'extérieur là [toujours en référence au même plan]. Et donc, éclairer [à nouveau] juste pour faire les champs contrechamps, ça prenait trop de temps. Donc ça, c'est une concession. En fiction, on tournerait tous les champs et après tous les contrechamps. Mais en documentaire, tu ne peux pas. » (Yves Yersin, 2010, chapitre 15, 01:28:04, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

Yves Yersin fait remarquer que les moyens limités rendent souvent nécessaire de recourir au « système D ». Par exemple, lors d'un panoramique de la caméra, les éclairages d'appoint n'étant pas suffisants, le spot effectue également un panoramique. Le nombre de lampes à sa disposition ne permet pas, en effet, d'éclairer l'ensemble de la trajectoire (Yves Yersin, 2010).

Mise en scène : cadrage et mouvements de caméra

Les cloches de vaches illustre particulièrement bien les contraintes d'un tournage modeste dans un espace limité. Les plans d'ensemble sont pratiquement inexistants. L'espace exigu de l'atelier permet difficilement aux caméramans d'avoir le recul suffisant pour réaliser de tels plans. Afin de compenser l'exiguïté de l'espace, certains plans sont réalisés depuis l'extérieur d'une fenêtre, par exemple pour la séquence du moulage.

Sur l'ensemble du film (167 plans, cartons d'intertitres, de générique et de dessins animés non compris), 64 gros plans, dont quelques très gros plans, sont présents, soit 38 % des plans du film. La majorité de ces gros plans se concentrent sur des objets, des outils, les cloches, les moules et les mains des artisans. Seuls six d'entre eux sont centrés sur les visages des travailleurs (P87, P90, P140, P141, P144, P160, P182). 53 plans rapprochés et 12 plans américains sont également présents. Une majorité des plans du film (77 % des plans) consiste donc en des plans rapprochés à très rapprochés. Ceux-ci se centrent principalement sur les objets, des mains et des bras s'activant. Il en ressort un morcellement

208 « Die anderen Fotos erscheinen mir gut, oft ist die düstere Stimmung recht typisch für die Werkstätte. » Lettre de Paul Hugger à Yves Yersin, 25 juin 1966. Archives SSTP, Bâle, Ae60 VIIa.

important du corps des artisans. Le film souligne par là la fragmentation et la hiérarchie des parties du corps mobilisées par le travail artisanal. La démonstration des gestes, la confection des cloches et l'acte de production sont clairement au centre du propos. La caméra filme de près des matières brutes dans un rapport physique : sable, feu, matière en fusion, sable fumant, métal refroidi et durci. L'adoption, de préférence, de plans serrés place le cinéaste dans la position même de l'artisan qu'il filme. Cette observation du travail au microscope plonge le spectateur au centre du travail du corps, au cœur de la matière et de l'œuvre fabriquée avec maîtrise par le travailleur.

Le film contient tout de même 25 plans moyens qui permettent d'avoir une vision un peu moins fragmentée des corps au travail. Cinq plans d'ensemble seulement permettent d'avoir une vision plus large de l'espace de l'atelier (P05, P91, P102, P118, P151). Dans un de ces plans, un artisan souffle par exemple dans un moule au premier plan et, en arrière-plan, l'autre artisan et le cadre de l'atelier sont visibles (P91). Une quarantaine de plans est encore réalisée en plongée. Cet angle de prise de vue répond à la spécificité du travail centré sur la confection des moules. La vue en plongée permet en effet de montrer au mieux ce que l'artisan fait dans le moule.

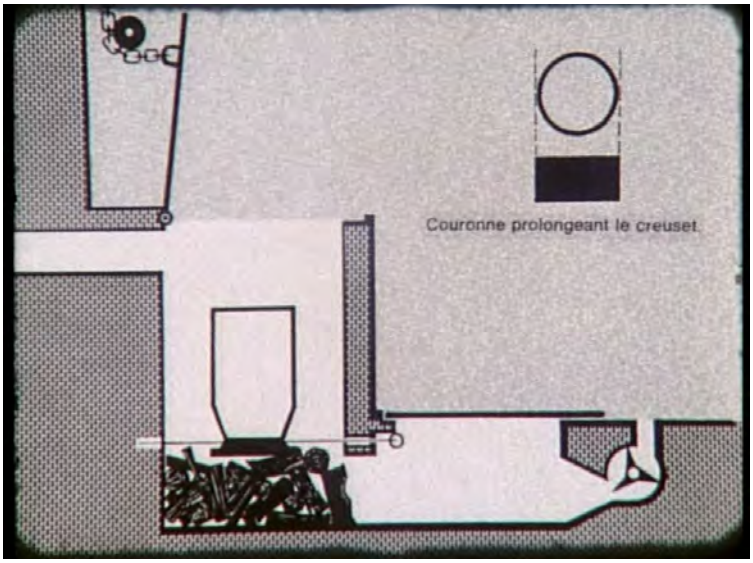
Hormis cinq plans contenant un panoramique (P37, P98, P106, P162, P173) et qui suivent les gestes des artisans, tout au long du film, la caméra est posée sur pied, d'où la grande fixité du cadre et une liberté de mouvement restreinte. Une fois l'objet du film fixé, Yves Yersin ne le quitte plus du regard. Le cinéaste ne se soucie pas de tout ce qu'il y autour des procès techniques, avant et après. Il ne s'intéresse pas particulièrement aux hommes, aux visages des artisans, au contexte de production ou à la situation géographique de l'atelier : c'est le procès de production qui est au centre de l'attention.

Montage

Durant le tournage et ensuite, en visionnant les rushes, Yves Yersin se rend compte que les processus de fabrication des cloches sont parfois peu compréhensibles et que les images captées ne suffisent pas à elles seules à expliquer les opérations. Le cinéaste décide alors de faire appel à la technique du dessin animé. Plusieurs schémas animés entrecoupent ainsi le film et documentent les étapes de la confection des cloches. Ce choix est lié à la spécificité du sujet du film : beaucoup de choses se passent en effet dans le four ou à l'intérieur des moules. Le premier film réalisé par Yves Yersin pour la SSTP présente donc des défis importants. Le sujet est difficile à réaliser d'un point de vue visuel puisque les procédés sont pour la plupart invisibles à l'œil nu.

> « Le dessin animé, je ne connaissais pas. J'ai fait ça de façon complètement pragmatique aussi. Et [Paul Hugger] était très content et moi aussi parce que j'avais découvert un moyen d'expression à mes propres frais, mais pour un but bien précis. Ça m'intéressait. […] Je lie le schéma et la réalité, ce qui aide beaucoup à comprendre. Parce que si je filmais ça tout seul [une activité de l'artisan, sans un appui d'un schéma animé], on ne comprendrait rien du tout. » (Yves Yersin, 2010, chapitre 6, 00:36:48, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

Yves Yersin prend donc l'initiative d'ajouter ces schémas animés. Intéressé par les procédés d'animation, il expérimente lui-même et se forme d'une manière autodidacte à la



Les cloches de vaches, Yves Yersin, 1966 (screenshot)

technique du film d'animation. Après avoir compris le principe des calques superposés, il filme les images sur le banc-titre d'une connaissance, Robi Engler[209].

> « J'avais chacune de ces images sur un calque différent qui était préparé. Et après, on a filmé probablement avec Robi Engler sur son banc-titre, où il suffisait d'enlever les calques. […] Quand il y a des titres, on voit très bien qu'ils sont collés sur un support. Mais quand on filme une action comme ça, comme celle du four et ce qu'on met dedans, on tourne à l'envers, on commence par la fin et on enlève chaque fois un calque. […] On tourne à l'envers et après, on retourne le film. » (Yves Yersin, 2010, chapitre 18, 01:42:22, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

La réalisation des schémas animés demande au cinéaste sept mois d'expérimentations. C'est seulement après avoir terminé le film qu'il présente le résultat à Paul Hugger. Il essaie de convaincre le producteur que le film exige cette forme et lui propose de lui payer le supplément de travail, ce que Paul Hugger accepte « très gentiment ». De son côté, le producteur se rappelle que l'ajout de ces dessins provoque certaines discussions animées avec Yves Yersin. Ce dernier ne lui annonce en effet que tardivement qu'il veut insérer des schémas animés dans le film et qu'en conséquence, le budget du film s'en trouve

209 Né à Saint-Gall en 1940, Robi Engler étudie à l'école des Beaux-arts et fait un apprentissage de graphiste. Il travaille dans différentes agences de publicité à Londres et à Paris. Il étudie le cinéma d'animation à l'école Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris. En 1975, il crée l'atelier « Animagination » et devient animateur et réalisateur indépendant. Il réalise et produit un grand nombre d'animations pour des émissions de la Télévision suisse romande, des spots de publicité pour le cinéma et la télévision ainsi que des films scientifiques, éducatifs et industriels. Auteur-réalisateur de plusieurs courts-métrages et également d'un grand nombre de séries pour la télévision, il réalise le premier long-métrage suisse en animation. Cet autodidacte organise des ateliers d'initiation aux langages et techniques du cinéma d'animation pour tout public, ainsi que des ateliers interdisciplinaires danse-musique-animation. URL : https://caspar.cinematheque.ch/index.php/engler-robi?sf_culture=fr Consulté le 16 août 2018.

augmenté. Finalement convaincu par les arguments du réalisateur quant à la qualité et à la compréhension du film, le producteur accepte de rallonger le budget.

> « Ich sagte, dass wir uns ans Budget halten müssten, es gab Reibungen und er sagte, dass es ja um die Qualität ginge. Schlussendlich haben wir uns geeinigt und es kam dann dieser gute Film mit diesen Trickzeichnungen. Von denen sagte er mir eben vorher nichts und die kosteten eben auch. Nachher hat es dann so funktioniert, dass auch sie mir Vorschläge machten. […] Ich kann mich nur an diese Auseinandersetzung mit diesen Trickzeichnungen erinnern. Die störten mich am Anfang eher, weil ich fand, dass dadurch der Bildfluss unterbrochen würde durch die technische Zeichnung. » (Paul Hugger, 2009, chapitre 17, 01:07:15, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)[210]

Le montage construit une relation entre les schémas animés et les images réelles des procès de fabrication. Le film s'organise également autour des 19 cartons d'intertitres qui désignent sommairement les phases du travail et qui donnent parfois quelques indications temporelles (→ chapitre Relation texte-image-son). Deux cartons d'intertitres annoncent ainsi qu'une ellipse temporelle est présente. Dans le premier cas, l'artisan déplace un moule terminé (P98), un carton indique ensuite « Le moule est maintenant terminé. Ses deux éléments séparés sécheront durant une nuit environ » (P99), puis plusieurs plans montrent des moules entreposés (P100–P104). Ces derniers plans filmés dans un atelier désert expriment le temps de séchage nécessaire. Dans le second exemple, l'ellipse est construite par un très gros plan de la coulée dans un moule (P147), l'insert du carton d'intertitre « Le métal refroidit pendant dix minutes environ » (P148), puis un plan rapproché sur le récipient de coulée vide et refroidi (P149). Suivent deux plans de rangées de moules fumants (P150, P151). À l'instar du premier exemple, ces derniers plans dans lesquels les artisans sont absents signifient le temps d'attente nécessaire pour que les moules refroidissent et que le démoulage soit possible. Les cadres vides « couvrent le temps éliminé ».[211]

En visionnant aujourd'hui le film, Yves Yersin s'étonne du bon fonctionnement des ellipses construites. De nombreux exemples de raccords de gestes sont présents dans le film et créent ainsi une illusion de continuité, malgré le changement de cadre et d'angle de prise de vue. Un artisan s'empare ainsi du couvercle d'un moule (P173C), puis le couvercle est enlevé (P174). Il s'agit ici d'un des nombreux cas de ce montage par continuité qui cherche surtout à rendre intelligible les processus techniques filmés et dont l'action occupe le centre de l'image. La séquence de démoulage d'une cloche qui suit (P174–P180) illustre particulièrement bien la maîtrise de ce montage par continuité : des gros plans de la cloche et du moule alternent avec des plans moyens des artisans et différents angles de vue, le tout dans l'atmosphère fumante du sable encore chaud (→ chapitre Espace, temps et montage).

---

210 Lors de notre second entretien, Paul Hugger tient cependant des propos légèrement différents et dit avoir été très vite convaincu par l'idée inattendue du cinéaste et impressionné par le travail effectué par rapport à la modeste rémunération : « [L'idée d'Yves Yersin] m'a tout de suite convaincu. Mais j'ai dit : vous faites des frais, un sacrifice de travail, c'est extraordinaire ! Mais c'était Yersin. Yersin avait une tête dure. Quand il avait une idée, il allait le faire » (Paul Hugger, 2011).

211 David Jay Bordwell ; Thompson, Kristin, L'art du film. Une introduction. Bruxelles 2009 (Arts et cinéma), p. 346.

Montage : durée des plans

La durée moyenne des 190 plans (sans compter les cartons de générique) s'élève à un peu plus de sept secondes. La majorité des plans (107 plans, 56 % des plans), sont très courts, entre une et cinq secondes. Quarante plans ont une durée comprise entre six et neuf secondes, 39 plans entre 10 et 19 secondes et cinq plans entre vingt et 29 secondes. Seuls cinq plans sont plus longs que trente secondes : P68 (30 s.), P112 (30 s., dessin animé), P116 (38 s., dessin animé), P30 (41 s.), P57 (57 s., schéma animé). Nous constatons que la majorité de ces plans plus longs sont des schémas animés. Le plus complexe représente ainsi le plan le plus long du film (P57) : l'animation documente l'introduction du modèle dans le moule, l'insertion de la chape et le remplissage du moule. Un autre plan relativement long est centré sur la longue activité de remplissage et de tassement du sable dans le moule (P30).

Le montage marque un rythme rapide en comparaison des films qu'Yves Yersin réalisera par la suite. Ainsi, contre une durée moyenne de plan de sept secondes ici, *La Tannerie de La Sarraz* s'élève par exemple à 24 secondes (→ chapitre suivant consacré à l'analyse du film).

Son et informations contenues dans le fascicule

Le livret associé au film muet, *Les cloches de vaches (La fonderie de La Sarraz)*, constitue le premier fascicule en français de la série. Épuisé, il est réédité par le Musée du fer à Vallorbe en 1997. Rédigé par Madeleine Fonjallaz, il fournit des informations générales sur le métier de fondeur et l'histoire de la fonderie de La Sarraz.[212] Paul Hugger se montre très satisfait de ce texte et révèle par là son ouverture à des collaborateurs non ethnologues.[213] Le producteur écrit :

> « Mlle Fonjallaz, lic. ès lettres de Lausanne, nous présente un beau texte, où non seulement le travail de la fonderie est décrit, mais aussi la vie des paysans de la région et de leur commerce avec La Sarraz. Ce texte sera bien illustré de sorte qu'il sera le plus beau de notre série. Il est aussi plus coûteux. […] Il nous reviendra avec les clichés à 3900 fr. »[214]

Le fascicule constitue un réel complément au film muet. Il présente d'abord l'histoire du métier. Les premiers fondeurs s'installent en Suisse Romande vers 1825. À l'origine, il s'agit de chaudronniers ambulants qui viennent tous du Piémont et qui travaillent comme saisonniers dans les villages suisses. Ils débutent en fondant quelques cloches sur les places de village pour les paysans, puis développent cette activité de fonte de cloches de bétail, ce qui leur permet de s'établir durablement dans les villes et villages agricoles de Suisse romande. Les familles Albertano et les Olbertino, toutes deux originaires du village de Sparone-Canavese, dans le Piémont italien, sont les premières qui décident de s'établir définitivement en Suisse. Déjà en 1850, on trouve plusieurs Albertano fondeurs dans la région de La Sarraz et associés à d'autres fondeurs, les Olbertino. En 1897, les

212 Madeleine Fonjallaz, Les cloches de vaches (la fonderie de La Sarraz). Bâle 1966 (Vieux métiers 10).
213 Correspondance de Madeleine Fonjallaz avec Paul Hugger, 1966. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VIIa.
214 Lettre de Paul Hugger à M. Curchod, Syndic de La Sarraz, 30 juin 1966. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 III 1.

fondeurs Michel Vittone et Michele Albertano, tous deux de Bulle, créent brièvement avec Jean Obertino une succursale à La Sarraz. La fonderie Albertano de Bulle (rachetée en 1986 par M. Roulin) est dirigée par des cousins des Albertano de La Sarraz. Au début du XXe siècle, les Obertino émigrent en France, à Morteau et à L'abergement Sainte-Marie, où ils continuent à pratiquer leur métier. La fonderie de La Sarraz est au début dirigée par les Albertano et Olbertino. Ensuite, Jacques Albertano, fondeur depuis 1903, dirige seul l'entreprise et forme au métier ses deux fils, Franco et Real. En 1935, la fonderie est inscrite au registre du commerce au nom d'Albertano. Jacques Albertano, puis ses fils Franco et Real et aujourd'hui le petit-fils de Jacques, Didier, dirigent successivement l'entreprise familiale. Jacques est retourné en Italie à sa retraite.

Dans les années 1960, Franco et Real Albertano se partagent le travail. Franco exécute surtout le moulage et les travaux de finissage et Real s'occupe principalement de l'administration, du contact avec la clientèle et des livraisons. Un horaire précis rythme le travail de la fonderie : la coulée a lieu tous les deux jours, les autres jours étant consacrés au moulage et aux finitions. Selon les périodes de l'année, les horaires sont modifiés : périodes de commandes importantes, tournées chez les paysans au printemps pour la prise des commandes, livraison des cloches en avril pour la montée à l'alpage, préparation du stock de cloches pour le stand au Comptoir suisse en été, vacances en août, Comptoir, concours de bétails et livraison pour la descente de l'alpage en automne, confection du stock de cloches et battants, exécution des commandes en gros d'octobre à février. Le travail du fondeur suit de près le rythme de la vie paysanne. Une vingtaine de revendeurs (de toute la Suisse) se fournissent à La Sarraz et Real Albertano vend directement ses cloches aux paysans dans le canton de Vaud

Le texte aborde encore brièvement les fonctions de l'objet produit, une dimension absente du film. La cloche est d'abord un objet d'ornement pour les vaches et marque la richesse du paysan[215] (cloches d'apparat pour la montée à l'alpage et les concours de bétail), mais elle est aussi un objet utilitaire[216]. L'objet a aussi, traditionnellement, une fonction commémorative et marque un événement marquant : baptême, mariage, anniversaire ou participation à une manifestation (Comptoir).

215 Les montées à l'alpage sont un moment important où les éleveurs peuvent mettre en valeur leur troupeau. Les troupeaux traversent de nombreux villages avant d'atteindre les pâtures estivales. Le paysan peut montrer à cette occasion sa réussite qui, chez certains, va jusqu'à accorder la batterie de cloches à la note exacte.

216 Les cloches ont plusieurs effets bénéfiques sur le travail du paysan. Le comportement du troupeau ensennaillé (équipé de cloches) peut être ainsi identifié à l'oreille (troupeau agité et dérangé, troupeau en mouvement, troupeau dont les vaches ruminent tranquillement). Les cloches permettent de signaler la présence du troupeau et de retrouver les animaux égarés ou de les situer dans le brouillard ou la nuit. Pour les vaches, les cloches ont un effet d'entraînement ; dès qu'une vache se met à pâturer, les autres se lèvent et commencent à brouter. Les clarines permettraient aux vaches de se concentrer sur leur pâture.

Évaluation générale

On peut regretter que l'atelier ne soit pas mieux situé dans le film, déjà géographiquement, dans le village. Le fascicule a vraiment ici une fonction de complément nécessaire et pose le film comme peu autonome (→ chapitre Diffusion et réception). Il contient certaines informations sur l'évolution du métier qui ne sont pas abordées dans le film. Ainsi, on apprend que trente ans auparavant, le fondeur se déplace à pied de village en village pour livrer ses cloches et secoue celles-ci pour annoncer son passage ; et que dans les années 1960, les cloches sont livrées en voiture dans un rayon plus large et que la clientèle s'est également élargie.

Il manque dans le film une vision complète du métier qui évoquerait son histoire, son évolution, ses transformations, sa situation et ses multiples facettes avec notamment une présentation de la clientèle. Très didactique, le film se présente comme un exemple type de nombreux films des années 1960 produits par la SSTP : il reste tout au long concentré et focalisé sur l'objet, il filme surtout les gestes en détail et présente avant tout les opérations successives conduisant à l'objet fini.

Le livret présente la disposition spatiale de l'atelier : chaque étape du travail se fait à un endroit précis. Par exemple, le moulage se déroule dans la partie la plus claire de l'atelier, sur un établi près de l'unique fenêtre. Le film, lui, n'arrive à montrer qu'avec difficulté la disposition de l'espace. L'obscurité du lieu, l'arrière-cadre souvent plongé dans le noir et le peu de plans d'ensemble dans le film ne permettent que difficilement au spectateur de se représenter l'aménagement de l'atelier.

La présence abondante d'intertitres et de dessins animés participe au sentiment d'un film très didactique. Yves Yersin souligne cette orientation des films : « Je crois que j'étais le seul à [mettre] des intertitres comme ça. Je trouvais que c'était un boulot didactique qu'on faisait » (Yves Yersin, 2010). Il s'agit certainement du film le plus « pédagogique » de la série qu'Yves Yersin a réalisée pour la SSTP.

Le genre du film éducatif ou pédagogique (*Lehrfilm*) joue un rôle important dans la formation au cinéma d'Yves Yersin et c'est une donnée fondamentale pour analyser le parcours et l'œuvre du cinéaste. *Les cloches de vaches* s'inscrit pleinement dans cette catégorie du *Lehrfilm* et du film utilitaire ou « appliqué » (*Gebrauchsfilm*). La prise en compte du commanditaire et de la fonction attribuée au film est fondamentale pour appréhender ce genre de films. Dans le cas de la Section film de la SSTP, la fonction première et initiale assignée au film est bien de documenter et, en quelque sorte, de faire apprendre un procès technique dans ses détails. Dans ce cadre de production, le film est davantage perçu comme un *moyen* que comme un produit en soi.[217] Le premier film qu'Yves Yersin réalise pour la SSTP répond à la perfection aux objectifs. Le cinéaste produit ici un exercice appliqué, certainement le plus appliqué parmi les films réalisés

217 Voir : Yvonne Zimmermann (éd.), Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964. Zürich 2011. Et le compte-rendu de l'ouvrage : Roland Cosandey, Une histoire du film utilitaire. Le « Gebrauchsfilm » suisse des années 1900 à 1960. Enjeux et perspectives : Yvonne Zimmermann, Pierre-Emmanuel Jaques, Anita Gertiser. In : 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma 67, 2012, pp. 156–162.

jusque-là dans le cadre de la SSTP. L'empreinte de l'expérience passée du cinéaste dans la réalisation de films industriels et techniques est très nette (→ chapitre La Section film comme moment de formation au cinéma). Le premier film d'Yves Yersin pour la SSTP illustre aussi l'engagement important du jeune cinéaste dans le projet de Paul Hugger.

Yves Yersin ne réutilisera pas la technique des schémas animés pour ses œuvres suivantes. Le recours à ces procédés répond aussi à la spécificité du sujet des *Cloches de vaches* dont le défi est de représenter des processus non visibles à l'œil nu, sans la présence du son. Paul Hugger et son plus fidèle cinéaste se détacheront progressivement du dessein originel du programme *Vieux métiers* et de sa focalisation sur les procès techniques. On constate ainsi une évolution des films d'Yves Yersin vers une diminution, puis une suppression des intertitres, mais aussi vers un ralentissement du rythme avec une durée moyenne plus longue des plans. Le centre du propos et par là la fonction assignée au film changeront aussi. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Diffusion et réception

Les cloches de vaches n'a été montré que très rarement au « grand public » et a surtout circulé dans des réseaux non commerciaux et spécialisés tels que les assemblées de sociétés scientifiques, les musées ou les institutions scolaires et universitaires. Le film a, par contre, été projeté à La Sarraz et dans la région vaudoise à plusieurs reprises, principalement à l'initiative d'associations locales. Les uniques projections « grand public » du film sont organisées par Roland Cosandey au Théâtre du Vide-Poche et au Comptoir Suisse à Lausanne (1978–1979), ainsi que dans le cadre de rétrospectives « Yves Yersin » réalisées en parallèle de la sortie des *Petites fugues* (1979) en France. Le film a pu être vu à Paris et au cinéma de Caen (→ chapitre Diffusion et réception). À l'occasion de la projection des films d'Yves Yersin, un article d'Isabelle Jordan mentionne le film dans un texte consacré aux documentaires du cinéaste : les schémas animés réalisés par Yves Yersin sont perçus comme parfois plus redondants qu'explicatifs de la technique employée. La critique de cinéma apprécie surtout « la rude école qu'est ce genre de cinéma, avec ces exigences de clarté et de lecture immédiate. »[218]

Assistant à quelques-unes des projections organisées au Théâtre du Vide-Poche par son ami Roland Cosandey, Yves Yersin est surpris qu'un « public de cinéphiles » puisse regarder ces films « avec beaucoup de plaisir » :

> « Je n'y croyais pas beaucoup à ces projections et j'étais étonné du résultat. […] Que les gens tiennent le coup et ne se disent pas : […] il ne faut pas y aller, ça dure des heures, c'est muet, c'est didactique, il nous explique tout ! Non, ils étaient intéressés par comment on fait. […] Ça m'a toujours étonné parce que c'est assez ennuyeux à regarder. » (Yves Yersin, 2010, chapitre 16, 01:36:45, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212).

De son côté, le protagoniste du film, Franco Albertano, se souvient d'une projection du film au Casino de Lausanne et estime que le documentaire représente bien le travail du fondeur de cloches, sans erreurs (Franco Albertano, 2011).

218 Isabelle Jordan, Yves Yersin pour la suite du monde. Préludes à des « petites fugues » : les documentaires d'Yves Yersin. In : Positif 229, avril 1980, pp. 52–53, ici p. 54.

Après-film

En 1966, Madeleine Fonjallaz annonce dans le livret *Les cloches de vaches (La fonderie de La Sarraz)* la fin de l'artisanat. Elle constate que, depuis cinquante ans, des fonderies tendent à disparaître, surtout parce qu'il est difficile de trouver des apprentis intéressés par ce travail difficile :

> « […] le métier de fondeur de cloches n'aura qu'une brève existence dans notre pays. En effet, les premiers fondeurs se sont installés chez nous en 1850 et les propriétaires de l'unique et dernière fonderie du canton prévoient la disparition de leur métier (du moins sous sa forme actuelle) dans une génération. »[219]

Cette disparition ne s'est cependant pas encore confirmée puisque la fonderie de La Sarraz est encore en activité aujourd'hui. Didier Albertano (1961), le fils de Franco Albertano (1929), a repris la fonderie, au grand étonnement de son père. Il a « tout à coup fait le diplôme de fondeur » (Franco Albertano, 2011). Associé à André Rovero, Didier travaille dans une nouvelle fonderie établie à la Grande Rue de La Sarraz depuis 2000. Le magasin de la fonderie y est attenant. L'ancien atelier visible dans le film se situait dans le haut du vieux village, Rue du Château 2. On appelait le bâtiment « la maison des fondeurs ». Le lieu a été restauré et est aujourd'hui occupé par un tapissier-décorateur (Paul-André Guignard). Une plaque indique qu'à cet endroit se situait l'ancienne fonderie.

Dans les années 1960, la fonderie tourne bien, mais l'atelier est déjà vétuste. Franco Albertano, aujourd'hui retraité, passe quotidiennement à la fonderie. Il a travaillé durant dix ans avec son fils et son associé. Son frère Real Albertano (1923–2001) a travaillé jusqu'à 70 ans. Didier perpétue les techniques que son père et son oncle lui ont enseignées depuis son enfance et Franco Albertano estime que le métier, très manuel, n'a que très peu changé aujourd'hui :

> « Ce qu'ils font maintenant, c'est la même chose. Ils font toujours les mêmes moments. Bon, ça a changé parce qu'il y a un tas de trucs qu'ils ne font plus, pour le four, il y a le four à gaz […]. Mais autrement, le principe, c'est toujours le même. On ne peut pas tellement changer de méthode. L'alliage est le même, les formes, il faut les faire, les moules, il faut les faire. […] Quand on était en haut [l'ancien atelier], quand mon frère a arrêté, j'ai cherché tout le temps des jeunes qui pourraient venir. Il y en a eu quatre ou cinq, mais […] ou bien c'était trop pénible, ou bien ça salit trop les mains et il faisait trop chaud. Ils avaient tous quelque chose. […] C'est manuel. Ce n'est pas une machine qui peut faire une cloche. […] On est obligé de préparer le moule, on est obligé d'avoir le sable, de faire les deux parties, l'intérieur et l'extérieur. » (Franco Albertano, 2011)

Le Musée du fer et du chemin de fer de Vallorbe organise régulièrement des démonstrations d'anciennes techniques par des artisans les maîtrisant encore. Dans ce cadre, Didier Albertano a été invité à plusieurs reprises et son père, Franco, a exécuté plusieurs démonstrations.[220] Aujourd'hui, la clientèle de la fonderie s'est diversifiée et élargie. Ain-

219 Fonjallaz 1966, p. 3.

220 En 1997, par exemple. Le Musée du fer et du chemin de fer de Vallorbe a réédité en 1997 le livret écrit par Madeleine Fonjallaz en 1966.

si, les clients internationaux sont nombreux. Beaucoup de cloches sont achetées en tant qu'objets décoratifs et commémoratifs, pour marquer le jubilé d'un club quelconque, d'une fête de lutte, comme souvenir d'un anniversaire, d'un mariage ou d'autres événements, ou encore comme cadeau que l'on fait à l'étranger. Beaucoup de demandes viennent aussi de politiciens, d'artistes et de sportifs. Franco Albertano ignore si la fonderie sera reprise lorsque son fils arrêtera, en tous cas certainement pas dans la famille puisque Didier n'a pas d'enfants et que les enfants de sa fille ne semblent pas intéressés.

La fonderie de La Sarraz a fait l'objet de nombreux articles[221] et reportages télévisés[222]. Un article daté de 1985 répertorie une quinzaine de fondeurs de cloches dans le monde, dont six en Suisse[223]: deux en Suisse alémanique et quatre en Suisse romande, entre Bulle, La Sarraz, Chavornay[224] et La Chaux-de-Fonds. Selon une étude réalisée en 2011 et visant à inventorier les artisanats traditionnels suisses, 15 à 20 personnes exercent encore ce métier qui serait « hautement menacé ».[225] En 2013, outre la fonderie Albertano Didier & Cie de La Sarraz, huit autres fonderies sont répertoriées en Suisse : H. Rüetschi AG (Aarau, trois ateliers à Marthalen ZH, Villiers NE et Unterseen BE) ; Fonderie Brügger Sàrl (Villars-sur-Glâne, FR) ; Roulin Sellerie Fonderie[226] (Treyvaux, FR) ; Blondeau SA[227] (La Chaux-de-Fonds, NE) ; Perrin Hugues (Champéry, VS) ; Glockengiesserei Berger (Bärau im Emmental, BE, fonderie fondée en 1730) ; Walpen Philipp (Fiesch, VS) ; Glockengiesserei Gusset AG (Uetendorf, BE).

Malgré le manque de moyens et les difficultés rencontrées avec ce premier film, Yves Yersin marque un enthousiasme et une passion pour ce travail. Après *Les cloches de vaches*, il exprime son vif désir de développer une collaboration avec Paul Hugger. Plutôt

221 Par exemple : G. Hermann, Les cloches de La Sarraz. In : 24 heures, 22 mai 1975, p. 56 ; C. Be, La fonderie de La Sarraz a 103 ans. In : 24 heures, 23 novembre 1978, p. 23 ; Jean-François Kister, La fonte des cloches à La Sarraz. In : Construire, 21 mai 1980, p. 16 ; Simone Collet, Ces métiers qui disparaissent… Les fondeurs de cloches de La Sarraz. In : Nouvelle revue de Lausanne, 15 février 1990, p. 3 ; Myriam Tétaz, Des chœurs de bronze à La Sarraz. In : 24 heures, 8 août 1990, p. 27 ; Michel Rime, Les Albertano, fils de Vulcain. In : 24 heures, 11 septembre 1996, p. 60.

222 Franco Albertano nous a mentionné un reportage réalisé par la Télévision suisse italienne vers 1995/1996. Nous n'avons pas pu visionner ce reportage. Selon ses dires, une télévision régionale vaudoise a diffusé à plusieurs reprises ce reportage ainsi que le film d'Yves Yersin : « De temps en temps, on tombe [sur le film] quand c'est la télévision régionale. […] Quand on se voit à la télé, ça fait plaisir aussi pour nous. C'était un moment d'enthousiasme un peu […]. On aurait dit qu'on était des stars ! On était des protagonistes de ces choses-là. J'ai bien aimé en tout cas à l'époque tous ces gens-là. Je tire mon chapeau à tous ces gens qui ont fait ça parce qu'ils ont pris vraiment ça à cœur. » (Franco Albertano, 2011). En avril 2011, un reportage de 36 minutes de *TV mozaïc* est réalisé et suit la fabrication d'une cloche ; Didier Albertano et son associé commentent leur travail en détail (réalisateur et cadreur : Jean-Jacques Dupuis, journaliste : Jean-Claude Gigon). URL : https://www.youtube.com/watch?v=IACT8hLoirg Consulté le 14 juin 2014.

223 Laurent Borel, Quinze fondeurs de cloches au monde, six sont suisses. In : Journal de Genève, 3 août 1985, p. 21.

224 L'activité de la fonderie de Chavornay cesse en 1990 et l'entreprise se concentre dès lors exclusivement sur les portes de garages et industrielles, ainsi que sur leurs motorisations.

225 Voir : http://www.ballenbergkurse.ch/handwerk/glockengiesserin/ Consulté le 12 juin 2014. → chapitre Choix thématiques.

226 La Sellerie Roulin est fondée en 1966, puis une fonderie appartenant aux Albertano à Bulle est rachetée en 1986.

227 En 1966, Raymond Blondeau reprend la fonderie à Jean Barinotto, d'origine piémontaise comme Albertano, qui entre-temps s'était associé avec Albert Vittone. Depuis 1990, Serge Huguenin, gendre de Raymond Blondeau, reprend la fonderie Blondeau.

que d'envisager d'aller travailler dans le cinéma à l'étranger, il choisit de rester en Suisse pour y développer et approfondir un travail cinématographique humble, peu rémunéré, mais sérieux (→ chapitre Filme der SGV als Teil des Schweizer Films) :

> « J'ai abandonné mon voyage en Pologne. Il s'agissait pour moi de choisir entre le voyage avec travail d'assistant à l'étranger ou la réalisation sérieuse à mon compte et l'élaboration d'une organisation mieux structurée dans le but de tourner nos films en Suisse. Donc je reste ! et je suis prêt à placer l'année prochaine sous le signe d'une fructueuse collaboration avec vous. »[228]

228 Lettre d'Yves Yersin à Paul Hugger, 24 septembre 1966. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VIIa.

4.2.2 La magie d'un lieu : *La Tannerie de La Sarraz* (Yves Yersin, 1967)

Une année après *Les cloches de vaches*, Yves Yersin revient au village vaudois de La Sarraz pour y réaliser *La Tannerie de La Sarraz.* Peu avant ce film, il tourne pour la SSTP simultanément *Chaînes et clous* et *Le licou* aux « Grandes Forges » de Vallorbe.[229] 1967 est une année cinématographique fort productive pour Yves Yersin. Sa carrière de cinéaste prend son envol puisqu'en dehors de sa collaboration avec la SSTP, il réalise également le documentaire *Valvieja* et le documentaire-fiction *Angèle*, deux œuvres reçues avec beaucoup d'estime par la critique.

Angèle (16 mm, noir/blanc, sonore, 24 min) est le dernier volet du « film à sketches » *Quatre d'entre elles* (1968) qui présente quatre portraits de femmes : *Sylvie* de Claude Champion, *Patricia* de Francis Reusser, *Erika* de Jaques Sandoz et *Angèle* d'Yves Yersin. L'idée des quatre jeunes réalisateurs est de tourner une série de courts métrages réunis en un film exploitable en salle « avec un budget limité, en 16 mm, sans que la qualité formelle en souffre, dans les meilleures conditions possibles, et sans vedettes ». Les cinéastes annoncent qu'il s'agit de « refléter avec fidélité la situation de notre société suisse romande à un moment précis, 1967/1968, et apporter sur cette réalité un "point de vue documenté" — pour reprendre l'expression de Vigo. »[230] Yves Yersin est le seul des quatre jeunes cinéastes à s'intéresser à une femme âgée : ruinée, Angèle est placée par l'assistance publique dans une maison de retraite et doit s'habituer à ce nouveau style de vie.[231] Le court métrage mêle travail documentaire et fiction : Angèle joue son propre rôle, mais le réalisateur utilise également une actrice professionnelle qui incarne une vieille pensionnaire. À la suite de ce film, le cinéaste se concentre sur le documentaire pur et ce n'est que plus tard, avec son film de fiction à succès *Les petites fugues* (1979), qu'Yves Yersin fera à nouveau appel à des acteurs. *Angèle* reçoit une critique positive unanime. Il est sélectionné à la Semaine internationale de la critique française à Cannes en 1968, il reçoit la même année le prix spécial du jury au festival de Mannheim et une prime à la qualité de la Confédération.

Valvieja (16 mm, noir/blanc, sonore, 14 min) est tourné en Espagne à l'automne 1967, en parallèle à *La Tannerie de La Sarraz.* Le film documentaire est commandité par le producteur bernois Hans-Peter Walker.[232] L'intention première est de réaliser un film sur une corrida qui se déroule dans une banlieue ouvrière de Madrid. Lorsque l'équipe composée d'Yves Yersin (réalisation), Renato Berta (caméra) et Erwin Huppert (son) arrive en Espagne, la corrida est terminée et le tournage s'avère impossible. Yves Yersin

229 Au générique de début de *Chaînes et clous* et *Le licou*, un carton annonce que les films ont été tournés en hiver 1967, mais les correspondances attestent que les deux films ont été tournés à la fin de l'année 1966. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII a, et Ae 60 VII e.

230 Hervé Dumont ; Tortajada, Maria, Histoire du cinéma suisse 1966–2000, Lausanne ; Hauterive 2007, p. 42.

231 Les trois autres courts métrages se concentrent sur des jeunes femmes, de 16, 22 et 31 ans. Le film est produit par Freddy Landry. Les quatre réalisateurs créent le groupe Milos-Film avec Freddy Landry en 1966, en vue de réaliser *Quatre d'entre elles*. Le film est réalisé entre 1966/1967 et la première a lieu à la Cinémathèque suisse en mars 1968.

232 Nous n'avons malheureusement pas pu visionner le film *Valvieja*, aucune copie n'étant trouvable. Les descriptions qui suivent s'appuient donc uniquement sur divers documents et articles d'archives.

décide de changer de thème et tourne *Valvieja* dans le petit village éponyme des hauts plateaux de Castille.[233] Les paysans, sous un soleil de plomb et dans un décor aride, effectuent les moissons avec des moyens archaïques : ils battent le blé[234] en dessinant de larges cercles avec des sortes de luges aux lames acérées, tirées par des ânes. Après le travail aux champs, le film enchaîne sur la fête bruyante qui accompagne une petite corrida au village. Le documentaire est entrecoupé de portraits des paysans, filmés de face à la manière des portraits du photographe August Sander, une esthétique qu'Yves Yersin reprendra dans *Die letzten Heimposamenter*. *Valvieja* marque surtout les critiques de l'époque pour sa qualité esthétique. Franck Jotterand, journaliste, auteur et critique littéraire vaudois, souligne « l'appréhension poétique de la réalité » que le film manifeste et estime que l'œuvre fait partie d'un courant majeur du cinéma suisse romand, « l'école poétique et réaliste de Suisse française ».[235] Dans une fiche descriptive détaillée consacrée au film, Theo Krummenacher insiste, quant à lui, sur la qualité formelle du documentaire qu'il qualifie d'œuvre d'art :

> « Der Film ist formal ein Meisterwerk. In langsamer, gleichmässiger Steigerung nähert er sich im ersten Teil den Menschen von Valvieja. […] Die ruhigen, langsamen Bewegungen der Kamera wollen diesem ruhigen, langsamen, mit der Erde verbundenen Leben Ausdruck geben. Alles dreht sich im Kreis herum. Es gibt kein Ausbrechen. Auch das Fest findet ja wieder im geschlossenen Kreis der Arena statt. Im Spiel wie in der Arbeit kämpft der Mensch mit der Natur. […] Dieser Film ist vor allem ein Kunstwerk, nach den Worten seines Schöpfers eine ‹ Stilübung in formaler Hinsicht ›. Die strenge Konstruktion in Bild und Ton, die beachtliche Beherrschung der Filmsprache, das Poetische, Lyrische machen dieses Werk zu einem guten Beispiel für den Filmkundeunterricht. »[236]

En parallèle à sa collaboration avec la SSTP et à la réalisation des deux films précités, Yves Yersin tourne encore des spots publicitaires pour l'agence bâloise GGK.[237] Ce travail lui permet d'avoir des entrées d'argent un peu plus consistantes. À cette époque, le cinéaste travaille souvent avec un réseau de collaborateurs fidèles qu'il mobilise autant pour ses films réalisés pour la SSTP qu'en dehors. Erwin Huppert tient ainsi la caméra sur *Les cloches de vaches*, *La Tannerie de La Sarraz*, *L'huilier*, *Les sangles à vacherin*, *Les boîtes à vacherin*, *Angèle* et s'occupe du son sur *Valvieja*. Renato Berta réalise, quant à lui, la photographie de *La Tannerie de La Sarraz*, d'*Angèle* et de *Valvieja*. Le photographe

233 « Yves a inventé ce film comme ça, simplement parce que sur la route, on avait vu des paysans qui travaillaient la terre d'une façon très différente de chez nous et on était un peu impressionnés. » (Renato Berta, 2009)

234 Plus précisément, les paysans battent le blé, c'est-à-dire qu'ils séparent les grains de l'épi ou de la tige.

235 Franck Jotterand, Le coup d'envoi. In : Gazette de Lausanne, 25 mai 1968, p. 19.

236 Theo Krummenacher, Arbeitblatt Kurzfilm. Dossier « Yves Yersin-Divers ». Archives de la Cinémathèque suisse, Lausanne, Casino de Montbenon. Le 31 mai 1968, *Valvieja* est projeté aux côtés de *Haschisch* de Michel Soutter, entre autres, et dans le cadre d'une soirée organisée par la *Gazette littéraire* (de la *Gazette de Lausanne*) et la Cinémathèque suisse au Collège de Béthusy (Lausanne). Le film est diffusé à la Télévision suisse romande le 12 janvier 1970. Diana de Rham, Valvieja. In : Radio TV – je vois tout, 8 janvier 1970 ; H.-C. T., En l'aula du Collège de Béthusy. Présence du cinéma suisse. In : Gazette de Lausanne, 1 juin 1968, p. 19.

237 En 1969 et 1970, le Département film de la GGK est tenu par Hans-Peter Walker qui est aussi le producteur de *Valvieja*. Il a créé ce Département film en prenant un crédit de 12 000 CHF. Téléphone de Thomas Schärer avec Susanna Walker, épouse de Hans-Peter Walker, 11 janvier 2011.

et peintre Pierre Delessert est, pour sa part, assistant-caméra sur *Le panier à viande*, *Angèle*, *Les cloches de vaches*, *Chaînes et clous* et *Le licou*.

En cette fin d'année 1967, la carrière de cinéaste d'Yves Yersin semble bien lancée. Jusqu'en 1973, le cinéaste reste cependant fidèle à la SSTP et réalise encore huit films dans le cadre de cette collaboration. Un lien particulier et personnel s'est instauré entre le cinéaste et la Section film de la SSTP. Paul Hugger ne dissimule pas sa fierté de voir son réalisateur protégé couronné de succès dans des festivals prestigieux. Implicitement, le producteur estime avoir participé au succès rencontré par le cinéaste en lui donnant l'opportunité d'apprendre son métier et en lui accordant une grande confiance au début de sa carrière (→ chapitre La Section film comme moment de formation au cinéma). Paul Hugger mentionne son attachement personnel à Yves Yersin dans une lettre adressée au trésorier du Fonds national suisse de la recherche scientifique et concernant le financement de *La Tannerie de La Sarraz* :

> « Bei Yves Yersin kommt eine persönliche Verbundenheit mir gegenüber hinzu, weil ich ihm im Anfang seiner Filmtätigkeiten Vertrauen schenkte und ihm einen Auftrag gab. Seither ist er ja ein sehr erfolgreicher Filmschaffender geworden (siehe dieses Jahr in Cannes), der nicht mehr nach Aufträgen gewinnbringender Art Ausschau halten muss. »[238]

Recherches

La Tannerie de La Sarraz est produit avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique et du Département de l'intérieur de la Confédération. Ces deux institutions permettent à Paul Hugger et à la Section film de la SSTP de financer durant cette année 1967 quatre autres films sur l'artisanat : *Die gewundene Säule* de Walter Wachter, *Der Tüchelbohrer* de Rudolf Werner, *Chaînes et clous* et *Le licou* d'Yves Yersin. Les dépenses de la Section film s'élèvent pour cette année à 10 827 CHF (→ chapitre Film und Wissenschaft).

L'idée d'un film sur la tannerie vient de Paul Hugger qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, a un lien particulier avec le village de La Sarraz. Désireux de réaliser un film sur la tannerie, le producteur commence par chercher des soutiens financiers. Dans une lettre adressée à l'association suisse des tanneries, il présente le projet ainsi : « Dabei aber soll nicht in erster Linie ein individueller Betrieb gezeigt werden, sondern das Wesentliche am alten Gerbevorgang. »[239]

Le producteur propose à Yves Yersin de réaliser le film et prend contact avec le directeur de l'entreprise, Édouard Tschannen. Ce dernier et Maurice Lenoir[240] rempliront le rôle de conseillers techniques sur le film.[241] En juin 1967, Yves Yersin contacte le directeur qui se révèle très serviable et prompt à aider à la réalisation du projet. Après une visite

238 Lettre de Paul Hugger à R. Nussbauer, Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, 15 août 1968. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 IV 1.

239 Lettre de Paul Hugger à M. Hans Baer, Präsident der Propagandakommission des Schweizerischen Gerberverbandes, 19 juin 1967. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 III 1.

240 Maurice Lenoir succèdera à Edouard Tschannen à la direction de la tannerie. Il sera son dernier directeur.

241 Sur aucun autre film produit par la SSTP ne sont présents des conseillers techniques.

de la tannerie, le cinéaste fait part à Paul Hugger des difficultés techniques que la réalisation présente : « Les surfaces à éclairer sont très vastes et très sombres. La matière à décrire est cependant intéressante et je suis persuadé que cela donnera un film précieux et très instructif. »[242] Une dizaine de jours plus tard, Yves Yersin établit le budget et le plan de travail du film. Il présente au producteur les diverses parties prévues du film, décrit les techniques et étapes des opérations qui y seront documentées et estime leurs durées respectives. Il évalue le coût du film à 6095 CHF.[243]

Les techniques qui doivent être présentées sont nombreuses, les espaces et les artisans aussi. Le projet se différencie donc passablement de ses films précédents consacrés à la fabrication de cloches de vaches ou de chaînes, clous et licous aux forges de Vallorbe, tous concentrés sur un ou deux artisans, un espace restreint et une palette de techniques relativement limitée. Les défis sont donc importants. Le cinéaste se soucie de l'avis du producteur en lui faisant part de ses interrogations quant à l'intégration de certaines activités dans le film :

> « Voulez-vous intégrer l'écorçage à ce film ? Ce travail, fait par des paysans, consiste à recueillir dans la forêt les écorces tannantes qui serviront à préparer les bains de durcissement dans lesquels les peaux seront immergées. Je pense pour mon compte que la description de cette technique constituerait une parenthèse trop importante dans ce film et risquerait de distraire. »[244]

Tournage

Le tournage à la tannerie se déroule entre septembre et novembre 1967 et s'avère très difficile et pénible. Le lieu est froid et humide, le travail du cuir dégage une odeur épouvantable. Yves Yersin raconte regretter de ne pas avoir pu décrire cette odeur insupportable. Le caméraman Renato Berta se souvient surtout du « cauchemar » du froid (Renato Berta, 2009).

Le cinéaste parle de « tournage malheureux », car il faut refaire toutes les prises de vues faites à l'intérieur de la tannerie.[245] Après un premier tournage réalisé durant une semaine en septembre, l'équipe est en effet forcée de recommencer suite à une erreur d'étiquetage de la pellicule Kodak qui rend le matériel développé inutilisable. Renato Berta commente cette aventure malheureuse :

> « Kodak s'était trompé de pellicule. À la place de mettre une pellicule de 400 ASA, ils avaient mis une pellicule de 50 ASA. C'était donc une erreur d'étiquetage. Et du coup, on a dû refaire le tournage. » (Renato Berta, 2009)

---

242 Lettre d'Yves Yersin à Paul Hugger, 6 juin 1967. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII e.

243 Description du contenu du film et devis du film « La tannerie », 18 juin 1967. Archives SSTP, Bâle, Ae VII c. La durée approximative du film est évaluée à 36 minutes, le métrage à 495 mètres. Le devis prévoit : 400 CHF de location d'éclairage à 100 CHF/jour ; 240 CHF de salaire pour l'aide pour l'éclairage à 60 CHF/jour ; 500 CHF de salaire pour le réalisateur ; 760 CHF pour 2000 mètres de pellicule négative ; 620 CHF pour le développement de la pellicule ; 1900 CHF pour la copie de travail de 2000 mètres ; 475 CHF pour la copie standard de 500 mètres ; 300 CHF pour la location de la table de montage pour 6 jours ; 700 CHF pour le montage négatif de 500 mètres. Total : 6095 CHF.

244 Lettre d'Yves Yersin à Paul Hugger, 6 juin 1967. Archives SSTP, Bâle, Ae VII e.

245 Lettre d'Yves Yersin à Paul Hugger, 10 novembre 1967. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII c.

Madeleine Fonjallaz se souvient également de cette erreur de Kodak :

> « Quand on a regardé les rushes au bout d'une semaine, il n'y avait rien du tout sur la pellicule. Et on s'est dit : ce n'est pas possible que sur toutes les bobines il n'y ait rien du tout. […] Nous avons reçu le même nombre de boîtes que celles qu'on avait utilisées, dans la bonne émulsion, et on a dû retourner, refaire le tournage. » (Madeleine Fonjallaz, 2009)

Le directeur de la tannerie, très déçu, n'est pas très favorable à ouvrir à nouveau son entreprise à l'équipe de tournage.[246] Yves Yersin, découragé, demande de l'aide au producteur. Paul Hugger décide d'offrir 800 CHF supplémentaires au cinéaste et lui adresse mi-novembre une lettre d'encouragement : « Durch den Beitrag von Fr. 800 wollen wir etwas an den Schaden leisten und Sie zugleich ermuntern, mit neuem Mut an die Arbeit zu gehen, die ja sehr zu glücken verspricht. »[247] Plus tard, après le tournage, le producteur exposera au Fonds national de la recherche scientifique les incidents malencontreux du tournage et cherchera à obtenir un subside supplémentaire :

> « Die Aufnahmearbeiten zum Film *La Tannerie* erwiesen sich als sehr schwierig. Eine ganze Equipe war nötig, um die dunklen grossen Hallen richtig auszuleuchten, häufige Kurzschlüsse wegen der Nässe erschwerten die Arbeiten sehr. […] Yersin hätte nun selber einen grossen Verlust tragen müssen (praktisch eine Woche Aufnahmetätigkeit mit seiner Equipe, Miete für die Apparaturen und Beleuchtungskörper etc.) und dies bei Arbeitsverhältnissen, die für ihn kaum finanziell interessant waren. Ich musste etwas für ihn tun, sollte nicht sein Idealismus gebrochen werden. […] Yersin bekam neuen Mut, in der Folge konnte der Film gedreht […] werden, und ich kann sagen, das Resultat hat uns alle hier in Basel überzeugt, der Film ist einer der schönsten, den wir bisher verwirklicht haben. »[248]

Un second tournage se déroule finalement durant cinq jours, du 20 au 25 novembre 1967. Sur le générique du film, la réalisation est signée Yves Yersin, Renato Berta, Erwin Huppert, Matthias Huppert et Madeleine Fonjallaz. Yves Yersin signe souvent ses films de cette manière. Il procède ainsi, dit-il, par respect pour les gens avec qui il a travaillé et parce qu'il considère que le film est une œuvre collective où chacun amène quelque chose. Il est cependant clair que le réalisateur, au sens classique du terme, est bien Yves Yersin. Celui-ci souligne ailleurs : « Je gérais toute la production, les coûts, les frais. J'ai dû faire ça toute ma vie » (Yves Yersin, 2010).

Afin d'éviter des frais supplémentaires de location, chacun amène au tournage le matériel qu'il possède. Deux caméras 16 mm sont utilisées sur le tournage, celle d'Erwin Huppert et la caméra Coutant de Renato Berta. Le Tessinois Renato Berta, qui deviendra par la suite célèbre, revient tout juste de Rome où il a suivi une formation de chef opérateur. Il s'agit de sa seconde collaboration à un film d'Yves Yersin, après *Valvieja*. Le cinéaste le rencontre à Lausanne lorsqu'il tourne *Angèle*.

> « C'était toujours assez difficile d'avoir deux caméramans sur le même tournage. Mais Huppert était assez modeste pour s'effacer devant *Chico* [Renato Berta] et il était très intéressé de voir comment bossait *Chico*. » (Yves Yersin, 2010)

246 « Herr Tschannen war nicht geneigt, nochmals den Betrieb in der alten Weise für die Filmaufnahmen zu öffnen. » Lettre de Paul Hugger à R. Nussbauer, 15 août 1968. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 IV 1.

247 Lettre de Paul Hugger à Yves Yersin, 15 novembre 1967. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII c.

248 Lettre de Paul Hugger à R. Nussbauer, 15 août 1968. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 IV 1.

Matthias Huppert, le fils d'Erwin Huppert, est aussi présent en tant qu'assistant. Paul Hugger occupe, quant à lui, le rôle de conseiller scientifique sur le film. Le fascicule d'accompagnement est réalisé en 1968 par Madeleine Fonjallaz qui occupe également le rôle de scripte sur le tournage. Le coût du fascicule s'élève à 3900 CHF et celui du film à 7417 CHF (6595 CHF plus 822 CHF pour les dommages liés au développement de la pellicule Kodak[249]).

Le film est tourné à la tannerie Émile Huguenin de La Sarraz, entreprise fondée en 1781 et qui fermera ses portes en 1969, deux ans après le tournage. Les procédés décrits dans le film documentent pour la plupart les anciennes méthodes de tannage du début du XXe siècle. Nombre d'entre elles ne sont déjà plus en usage lors du tournage. Dans le livret sur la tannerie, Madeleine Fonjallaz note à ce sujet : « Cette courte étude présente l'activité d'une tannerie, telle qu'il en existait encore il y a une cinquantaine d'années. Actuellement, le travail s'y fait tout différemment, même dans une tannerie de type artisanal comme celle de la Sarraz. »[250] En 1967, les machines remplacent en effet progressivement les outils présentés dans le film. Les méthodes modernes de l'époque permettent un tannage beaucoup plus rapide que les techniques décrites dans le film, notamment grâce aux produits chimiques permettant de tanner une peau en seulement quelques jours. Plusieurs opérations visibles dans *La Tannerie de La Sarraz* sont donc reconstituées pour les besoins du film. Paul Hugger expose cette reconstruction dans plusieurs correspondances, par exemple : « […] konnten alte Gerbverfahren zum Teil noch festgestellt werden, andere wurden in Rekonstruktionen nochmals vorgeführt. »[251]

Il est cependant difficile d'évaluer l'importance des mises en scène opérées pour la reconstitution d'un travail alors anachronique. À quel point a-t-il été demandé aux tanneurs de ressortir leurs anciens outils de travail ? Les artisans visibles dans le film maîtrisent-ils encore ces anciennes techniques au moment du tournage ? De l'avis de Paul Hugger, les tanneurs ont l'habitude de faire le travail filmé, à l'inverse par exemple du cordonnier de *Der Störschuhmacher* (Yves Yersin, 1970) (Paul Hugger, 2011) (→ chapitre Repräsentation und Inszenierung). Yves Yersin, de son côté, affirme qu' « aucune des opérations filmées n'a été reconstruite ».[252]

Il est intéressant de comparer *Valvieja* à *La Tannerie de La Sarraz* afin d'évoquer quelques questions liées au tournage et à la relation avec les personnes filmées, notamment concernant l'accord du protagoniste à participer à un film. Les deux documentaires sont tournés dans des situations très différentes. Les paysans de *Valvieja* sont filmés à leur insu. Principalement sous la pression du temps, aucune relation n'est véritablement créée avec ceux-ci et leur accord à être filmé n'est pas recherché. Autant Yves Yersin que Renato Berta regrettent ce « vol » d'images :

249 Demande de subside au Fonds national suisse pour la recherche scientifique, 1er avril 1968. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 IV 1.
250 Madeleine Fonjallaz, La tannerie. Bâle 1968 (Vieux Métiers 19), p. 23.
251 Lettre de Paul Hugger à R. Nussbauer , 15 août 968. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 IV 1.
252 E-mail d'Yves Yersin à Pierrine Saini, 8 janvier 2013.

> « Chez les paysans comme dans la course de taureaux, on a tout filmé en vitesse avec Berta, sans demander. Mais je me suis dit après que ce serait beaucoup plus intéressant de demander. » (Yves Yersin, 2010)

> « Quand on filme des paysans, je ne sais pas pourquoi, on ne leur demande pas la permission. […] Bref, à un certain moment, on filmait des gens, je me souviens qu'un monsieur est venu vers nous et nous demande ce qu'on fait, en parlant français. […] Et [il] nous a dit, en nous regardant tout droit dans les yeux : est-ce que vous vous rendez compte que vous filmez notre pauvreté pour votre richesse ? Là-dessus, j'ai pris la caméra, je l'ai démontée et j'ai dit : d'accord. Et malheureusement, il avait parfaitement raison. » (Renato Berta, 2009)

La situation est fort différente sur le tournage de *La Tannerie de La Sarraz*. Yves Yersin peut instaurer une relation avec les ouvriers de la tannerie. Il a visité l'entreprise à plusieurs reprises avant le tournage en vue de la préparation du film et du repérage de l'espace et des opérations du cuir. Renato Berta parle à ce propos de rapports bien plus clair que dans *Valvieja*.

> « Quand on filme des gens qui font leur travail, ils savent très bien qu'ils sont filmés. […] C'était aussi des films en documentaire où les gens qu'on filmait étaient complices du projet dès le départ. […] la caméra est là pour filmer leurs gestes, ce qu'ils fabriquent avec leurs mains. […] Les rapports étaient évidents. On n'était pas là pour leur voler des choses, malgré le fait qu'on vole toujours quelque chose avec une caméra. » (Renato Berta, 2009)

Structure du film

Le film de 31 minutes, muet et en noir et blanc, documente une vingtaine d'opérations du travail du cuir, de la sélection des parties de peaux brutes jusqu'à la production d'un matériau utilisable.[253] Cette succession d'étapes s'étale en réalité sur plus d'une année. Le documentaire se compose de 93 plans, générique compris (69 plans, sans les cartons du générique et des vingt intertitres).
Plusieurs plans d'ensemble de la cour intérieure de la tannerie plongée dans le brouillard ouvrent le film. Un homme entre dans le champ. Un wagon est poussé sur un rail par un travailleur (P6–P9[254], environ 40 secondes).

La séquence qui suit documente « Le crouponnage » (P10–P18, environ 2 min 30 s). Elle commence par une série de plans de piles de rouleaux de peau brute ficelés et entreposés dans le « magasin des peaux ». Un rouleau est déplié sur une table. Cette opération consiste à sélectionner les diverses parties du cuir. Quatre artisans crouponneurs déplient les peaux, les découpent, puis les replient.

La séquence suivante se déroule dans « l'atelier de la rivière » et expose l'opération de « la mise à l'eau » (P19–P26, environ 3 min 30 s) : dans la cour, deux hommes chargent un wagonnet de peaux, le poussent sur un rail qui relie les locaux entre eux, puis le dé-

253 La Tannerie de La Sarraz produit principalement du cuir lissé utilisé pour les semelles et les fonds de chaussures, du cuir de courroie ainsi que du cuir à usage technique.

254 Les références entre parenthèses qui suivent (P1, par exemple) renvoient au découpage du film par plan et à la planche contact du film (→ annexes). Les termes techniques entre guillemets et souvent placés entre parenthèses se réfèrent aux descriptions présentes dans le fascicule d'accompagnement.

P01 00:11

P02 00:15

P03 00:18

P04 00:23

P05 00:32

P06 00:38

P07 00:56

P09 01:01

P10 01:21

P11 01:24

P12 01:28

P13 01:31

P14 01:35

P14B

P14C

P15 '1:53

P16 01:55

P16B

P17 02:56

P18 03:12

Premiers plans du film *La Tannerie de La Sarraz* → annexes pour l'intégralité des plans du film (screenshots). Accès en ligne : archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574895.

On transporte les peaux dans leur premier bain. C'est la « mise à l'eau » ou la « trampe » (*La Tannerie de La Sarraz*, Yves Yersin, 1967). La Sarraz, novembre 1967

chargent sur une table située dans l'atelier de la rivière. Ce vaste local est pourvu d'une double rangée de bassins dans lesquels les peaux vont être immergées durant environ une semaine. Étalé sur la table, le cuir est troué à deux coins, puis est marqué au fer avec un marteau. Un des deux artisans étend ensuite la peau sur le bord du bassin. Un homme déplie une autre peau sur la table, puis les deux travailleurs répètent la même opération. Ils fixent ensuite une barre de fer en travers de la peau, puis assemblent ainsi plusieurs pièces en passant une petite corde dans les trous précédemment percés. Les deux tanneurs saisissent chacun une extrémité de la barre, puis se déplacent pour tremper les peaux rapidement dans quatre bassins successifs (P24). Ils déposent ensuite le cuir dans un bassin à côté d'autres peaux déjà immergées verticalement, de manière à ce que les extrémités des barres reposent sur chaque côté du bassin. Ils retournent vers le premier bassin et recommencent la même opération avec d'autres peaux.

Un carton annonce : « Après quatre jours : bain de sulfure puis bain de chaux ». Toujours située dans l'atelier de la rivière, cette séquence (P27–P28, environ 35 secondes) suit le travail de deux hommes qui sortent les peaux d'un des bassins contenant du sulfure et les déplacent dans un autre bassin de chaux, puis ils recommencent la même opération avec d'autres peaux.

Les opérations de « l'ébourrage » (P29–P31, une minute) et de « l'écharnage » (P32–P34, environ 45 secondes) consistent à enlever les poils et chairs encore attachés au cuir. Un tanneur dépose une peau sur un support incliné et l'ébourre au moyen d'une plaque métallique bombée. Il est rejoint par un autre artisan qui effectue la même opération.

Ensuite, toujours sur le même support incliné, deux hommes ôtent les restes de chairs attachés au cuir à l'aide d'un « couteau à écharner ».

La séquence suivante, « le prétannage (fosse flottante) » (P35–P41, environ 2 min 15 s), se déroule dans un nouvel espace. Les peaux sont convoyées par deux hommes à l'aide d'un wagonnet vers un grand local où se trouvent de vastes cuves. Des sacs d'écorce fraîche et d'amas d'écorce sont disposés le long des parois. Un sac d'écorce est déversé dans un bassin, puis le cuir y est déposé. Au moyen d'un grand bâton et d'une « rôdière » (sorte de pelle plate en bois fixée à un manche et deux cordes) (P41), les tanneurs mélangent l'eau du bassin et ramènent à la surface les peaux qui se trouvent au fond de la cuve.

Un carton annonce alors : « Après huit semaines les peaux sont levées ». Dans cette séquence (P42–P47, environ 1 min 45 s), les tanneurs recueillent l'écorce flottante à l'aide d'une grande passoire circulaire (la « filoche ») et la déversent dans une corbeille d'osier. Les peaux sont ensuite sorties du bassin à l'aide d'un crochet fixé à l'extrémité d'une perche, puis déposées à côté de la cuve.

La séquence suivante documente « le refaisage (la mise en papet). Durée : six semaines » (P48–P58, environ 4 min 20 s). Dans le même local, les peaux sont « mises en papet », c'est-à-dire passées dans un second bain d'écorce, plus épais, qui vise à rendre les peaux souples. Les peaux et le mélange d'écorce sont déversés en alternance dans le bassin par deux artisans. Un des hommes répand le contenu de plusieurs brouettes d'écorces dans le bassin. L'autre artisan étale les écorces dans la cuve avec un râteau. La fosse est ensuite arrosée avec un jus d'écorce.

L'étape suivante annonce « le tannage » à proprement dit qui rend les cuirs souples et résistants (P59–P64, environ deux minutes). Deux tanneurs effectuent « la mise en fosse » (le « couchage de la fosse ») : un des tanneurs entre dans une fosse rectangulaire tandis que l'autre arrive avec une brouette chargée de peaux. Deux grandes corbeilles d'écorce se trouvent sur le bord du bassin. Les peaux sont déposées dans la fosse, puis recouvertes d'écorce. Des couches de cuir et d'écorce sont disposées en alternance jusqu'à ce que la fosse soit pleine. La séquence se termine sur un plan d'ensemble en plongée de quatre fosses circulaires. Les fosses se situent dans le sol même de la cour de la tannerie, en plein air.

Un carton annonce alors : « Le tannage en fosse dure un an. Renouvellement de l'écorce tous les 3 mois. » Durant une année, les peaux subissent quatre mises en fosses. La séquence (P65–P69, environ 1 min 50 s) s'ouvre sur un plan en plongée d'une fosse circulaire en extérieur. Deux hommes sortent l'écorce de la fosse et la déposent dans une brouette. Ils retirent ensuite les peaux et les entassent sur un chariot qu'ils tirent jusqu'à une porte.

Vient ensuite « la mise au vent » (P70–P72, environ 50 secondes) qui se déroule dans un nouvel espace plus lumineux que le précédent, un long et haut local dans lequel de nombreuses peaux sont suspendues au plafond par des crochets. Les peaux vont y être essorées (« mises au vent »). Les deux hommes de la séquence précédente arrivent dans la salle avec leur chariot et suspendent les peaux au plafond à l'aide d'une longue perche.

Lorsque les cuirs ont un peu séché, ils subissent « le dérayage », travail de finition consistant à racler la peau avec un couteau pour lisser l'ensemble de la surface (P73–P76, environ 1 min 15 s). Un artisan effectue ce travail alors qu'un second décroche une peau suspendue au plafond. L'opération est répétée sur une nouvelle peau et l'artisan aiguise parfois son couteau avec un petit outil (un « fuset »). S'en suit l'étape du « lissage » (P77–P81, environ 2 min 5 s) qui est prise en charge par un autre artisan. Le tanneur aplatit et lisse le cuir au moyen d'une pièce de bois dans laquelle est insérée une plaque de marbre (la cœurce). Il humecte la peau avec un chiffon et une éponge enduite d'huile de lin. La peau est à nouveau fixée sur une baguette de bois et suspendue pour un nouveau séchage. L'opération se répète une seconde fois.

La séquence suivante s'ouvre avec un carton annonçant : « Après la mise au vent, la mise en presse puis le séchage de fond » (P82–P85, environ 1 min 35 s). Dans le local où les peaux sont suspendues au plafond, trois hommes commencent à décrocher les peaux avec une perche et les empilent. Une planche lestée de deux grosses pierres est disposée sur la pile de peaux. Après environ 24 heures, les peaux sont à nouveau suspendues, puis remises sous presse. Un homme enlève les pierres et la planche qui recouvre la pile. Deux hommes viennent l'aider et suspendent les peaux au plafond.

Le film enchaîne sur l'opération du « timbrage d'un croupon » (P86–P88, 40 secondes). Le timbrage des croupons s'effectue dans une salle où les peaux sont empilées sur des étagères. Un homme dépose sur la table une peau et y appose successivement diverses indications au fer chaud : « Mont d'Or », « La Sarraz », « Tannage extra lent », puis « 1er choix ».

Le film se termine sur l'étape finale de « l'emballage des collets » (P89–P90, 55 secondes). Les peaux sont enroulées en balles cylindriques par trois hommes au moyen d'une machine (inventée par un ancien ouvrier de la tannerie). Ayant confectionné un cylindre de peaux, un des trois hommes le dépose verticalement et sourit à la caméra.

Les espaces de tournage sont nombreux. Environ neuf espaces différents sont clairement situés et reconnaissables : la cour extérieure avec les rails ; le « magasin des peaux » où s'effectue le crouponnage ; les bassins intérieurs de l'atelier de la rivière dans lesquels se déroule la mise à l'eau ; la salle de prétannage avec ses fosses flottantes ; les bassins rectangulaires dans lesquels s'effectue le tannage ; les fosses circulaires du tannage situées en extérieur ; la salle de mise au vent dans laquelle les peaux sont suspendues et séchées ; l'atelier de timbrage ; la salle contenant la machine d'emballage des collets. Certaines activités ne sont pas clairement situées. Ainsi les lieux dans lesquels s'effectuent l'ébourrage (P29) et l'écharnage (P32) ne sont pas vraiment identifiables. Il n'est non plus pas facile de savoir si les opérations de dérayage (P73) et de lissage (P77) se déroulent dans un seul et même lieu ou dans deux espaces différents. De même pour la mise en presse : s'agit-il de la même salle que pour la mise au vent ?

Vingt cartons d'intertitres sont insérés dans le film. Seize de ceux-ci indiquent les étapes du travail. Les étapes énoncées sur les cartons sont les suivantes : Le crouponnage (P10) ; L'atelier de la rivière. La mise à l'eau (P19) ; Après quatre jours : bain de sulfure puis bain de chaux (P27) ; L'ébourrage (P29) ; L'écharnage (P32) ; Le prétannage (fosse flot-

C'est dans un long et haut local au plafond constellé de crochets, que les peaux vont être essorées. La première étape du corroyage est l'ébutage où l'on enlève les parcelles de chair avec un « couteau à ébuter ». (*La Tannerie de La Sarraz*, Yves Yersin, 1967). La Sarraz, novembre 1967

tante) (P35) ; Après huit semaines les peaux sont levées. (P42) ; Le refaisage (La mise en papet). Durée : six semaines. (P48) ; Le tannage (P59) ; Le tannage en fosse dure un an. Renouvellement de l'écorce tous les trois mois. (P65) ; La mise au vent. (P70) ; Le dérayage (P73) ; Le lissage (P77) ; Après la mise au vent la mise en presse puis le séchage de fond. (P82) ; Le timbrage du croupon (P86) ; L'emballage des collets (P89).

Le film fait intervenir un véritable ballet de personnages vêtus de costumes d'époque et portant souvent toutes sortes de chapeaux. Les artisans effectuant les diverses opérations sont nombreux et ne sont pas forcément très reconnaissables et identifiables pour le spectateur. En partant du principe que chaque opération différente est effectuée par des artisans différents, une trentaine d'ouvriers apparaissent dans le film.[255] Selon Franco Albertano, fondeur de cloches à La Sarraz, la tannerie embauche entre 12 à 14 ouvriers dans les années 1960 (Franco Albertano, 2011). Si cette donnée est juste, plusieurs opérations dans le film sont donc effectuées par les mêmes personnes.

Mise en scène

L'instauration d'une relation de confiance avec les artisans permet au réalisateur d'opérer des mises en scène de différents ordres. Les nombreux passages du film dans lesquels les artisans sortent et entrent du champ témoignent d'une mise en scène spatiale des

255 Une trentaine de travailleurs apparaissent successivement et chronologiquement dans le film : un homme poussant un wagonnet dans la cour ; quatre artisans crouponneurs ; deux artisans dans l'atelier de la rivière ; deux ouvriers réalisant les bains de sulfure et de chaux après quatre jours ; deux écharneurs ; deux hommes poussant un wagonnet jusqu'à la salle de prétannage ; deux hommes effectuant le prétannage ; deux ouvriers levant les peaux après huit semaines ; deux ouvriers effectuant la mise en papet ; deux ouvriers effectuant le tannage ; deux artisans travaillant sur les fosses circulaires ; deux hommes effectuant la mise au vent ; deux dérayeurs ; deux lisseurs ; trois hommes effectuant la mise en presse ; un timbreur ; trois hommes emballant les collets. Il est difficile de déterminer si ces divers protagonistes sont tous des travailleurs différents ou si certains apparaissent à plusieurs reprises dans le film et effectuent plusieurs opérations.

mouvements des protagonistes et d'une inévitable direction d'acteurs. Par exemple, deux hommes chargent, puis poussent un wagonnet dans la cour de la tannerie (P20). Dans le plan suivant qui se situe dans une salle, le wagonnet poussé par les deux tanneurs entre dans le cadre, puis les artisans le déchargent (P21). Pour effectuer ce second plan, le cameraman doit installer sa caméra dans la position appropriée et, une fois le dispositif mis en place, on a certainement dû faire signe aux protagonistes de rentrer dans la salle. Un déplacement similaire de l'extérieur à l'intérieur est mis en scène aux plans 36 et 37. Divers passages manifestent également d'une mise en scène de l'espace : plusieurs plans commencent par la vue d'un espace, vide d'hommes, puis des artisans entrent dans le champ et s'affairent à leur activité (P49, P71, P85), ou inversement, certains plans se terminent par la sortie du champ des artisans et l'espace de travail se retrouve vide (P25, P28, P47, P58, P69, P83). Certaines séquences s'apparentent à un véritable ballet de déplacements, d'entrées et de sorties du champ d'artisans successifs (P51, P57, P78). Comme au théâtre, le spectateur assiste aux entrées et sorties d'une multitude d'acteurs. Un artisan s'active ainsi autour d'un bassin, puis un second entre dans le cadre et en ressort à plusieurs reprises en charriant des brouettes (P57).

Selon Paul Hugger, il est clair que le réalisateur a opéré des mises en scène en dirigeant les déplacements des protagonistes. Aussi, en visionnant le film en notre compagnie, il exprime à plusieurs reprises, en se référant à divers plans, des remarques comme : « Vous avez vu, il y a des détails, à un moment, ils ont hésité de continuer [le cinéaste] a [dû] dire : venez ! […] Parce qu'ils étaient sous la direction d'Yves Yersin » (Paul Hugger, 2011).[256]

Les plans dans lesquels les artisans arrêtent leur activité et posent pour la caméra sont peu nombreux. La pose la plus flagrante se situe à la toute fin du film lorsqu'un artisan tient verticalement un rouleau de peaux et fixe la caméra en souriant (P90).

Mise en scène : lumière

> « La présence d'une caméra et des lumières conditionne un petit peu la vie de ces gens parce que […] c'était très sombre […], donc il fallait éclairer […] pour impressionner la pellicule. Et donc, c'était à nous de trouver des solutions pour filmer ça. Ce n'était pas à eux de s'adapter à nous, mais à nous de nous adapter à eux. » (Renato Berta, 2009)

Éclairer les espaces sombres et vastes de la tannerie représente un défi important et ne s'est pas réalisé sans difficulté. Les moyens sont en effet limités et l'espace à éclairer demande un dispositif important d'éclairage. Renato Berta se charge de ce travail et souligne l'importance de la lumière dans le film : celle-ci doit rester discrète tout en réussissant à décrire la matière et la « matérialité des choses » (Renato Berta, 2009). Yves Yersin estime que le chef opérateur tessinois est « d'une compétence tellement supérieure » à la sienne que quand il travaille avec lui, il lui laisse faire l'éclairage.

256 La lecture du film sur l'ordinateur, en raison de la forte compression du fichier, rencontre des problèmes : l'image effectue à plusieurs reprises de légers arrêts. Les personnages n'ont donc certainement pas effectué une pause comme Paul Hugger le pense. Cependant, le fait que ce dernier imagine cela montre bien son acceptation d'une possible mise en scène et de la direction des protagonistes par Yves Yersin.

> « Elle est très belle l'image de *La Tannerie* et c'était très difficile à éclairer avec les moyens qu'on avait. […] Il a réussi à faire un éclairage, on sent que c'est imprégné de quelque chose. […] Beaucoup de gens ont admiré cet éclairage. » (Yves Yersin, 2010)

> « Il y avait tout un savoir qu'il fallait avoir pour tourner dans la tannerie. Jusqu'à telle limite, tu peux compter sur la sensibilité de la pellicule sans avoir du grain, et à partir de cette limite, il faut éclairer pour faire la différence. […] [Renato Berta] flashait la pellicule avant. Pour enlever du grain, il exposait la pellicule de façon régulière sur tout le film, un tout petit peu de lumière. Et ça enlevait du grain. Et peut-être qu'il avait déjà fait ça avec ce film-là. Je pense qu'on travaillait avec sa caméra et son matériel. Il était toujours très bien équipé. » (Yves Yersin, 2010, chapitre 13, 01:09:31, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

L'éclairage des espaces participe beaucoup à l'ambiance que le film réussit à transmettre de la tannerie : espace vaste, sombre, froid et humide. L'image, généralement très contrastée, réussit à décrire avec expressivité les matières et textures : cuir, écorce, eau, bois, métal, pierre. L'arrière-plan est souvent plongé dans l'obscurité et les lampes illuminent surtout les surfaces des peaux tannées et les artisans (P23 ou P49–P53). Par exemple, deux hommes travaillent une peau sur une table à l'atelier de la rivière, la déposent sur le rebord du bassin, puis continuent le travail sur une seconde peau, et seules la table et la peau déposée vers le bassin sont illuminées, le reste de l'espace est obscur (P23).

Certains plans sont plus lumineux, tels ceux réalisés en extérieur et qui présentent le tannage en fosse (P66–P68). Les séquences filmées dans la salle de la mise au vent et de la mise en presse (P71–P72 ; P83–P85) sont également plus claires : l'espace y est plus éclairé, car pourvu de fenêtres et les nombreuses peaux suspendues au plafond permettent de réfléchir la lumière.

Parfois, la succession de deux plans marque une différence d'éclairage importante. Ainsi, au plan très contrasté des artisans autour d'une table à l'atelier de la rivière mentionné plus haut (P23) succède un plan documentant une opération similaire, mais sous un nouvel angle et l'image révèle avec précision l'arrière-plan ainsi que l'espace de l'atelier qui sont ici bien éclairés (P24).

Renato Berta reste critique sur l'éclairage du film. Il estime quelques plans peu réussis, par exemple ceux dans lesquels de doubles ombres sont présentes (P38B[257], P46, par exemple).[258]

Mise en scène : cadrage et mouvements de caméra

Sur les 66 plans composant le film (sans compter les cartons de générique et intertitres), les plans larges dominent très clairement avec 34 plans d'ensemble, dix plans moyens et deux plans généraux (P6, P9). On compte en outre 21 plans rapprochés ainsi que 4 plans

257 Les lettres suivant le numéro du plan indiquent que le plan a été découpé en plusieurs parties dans notre découpage (→ annexes découpage et planche contact). Nous avons procédé ainsi lorsque le plan se compose de plusieurs actions successives et/ou de plusieurs mouvements de caméra.

258 Lorsque deux sources de lumières situées à deux endroits différents sont présentes, l'objet éclairé (ou la personne) peut avoir une ombre double.

américains et un plan rapproché taille. Les gros plans sont rares puisque le film n'en contient que six (P3, P13, P17, P75, P88, P91). Ces derniers se focalisent sur des objets et les mains.

Le film se concentre nettement sur les espaces de la tannerie. Les opérations sont appréhendées dans leur contexte et leur globalité. Souvent vus de loin ou de haut, les artisans sont difficilement identifiables. Aucun gros plan n'est effectué sur les visages des travailleurs et les plans rapprochés se centrent toujours sur leurs mains, leurs bras et leurs gestes.

L'abondance de plans larges provoque un sentiment de distance : l'observateur est non participant, le réalisateur est invisible, il reste en retrait et est souvent positionné en hauteur. Pratiquement la moitié des plans (28 plans) sont en effet cadrés en plongée. Un plan général en plongée de la cour de la tannerie (P9) permet d'avoir, en ouverture du film, une vision d'ensemble de ce lieu central où tout circule, hommes et wagonnets charriant les peaux d'un atelier à un autre. Sept plans d'ensemble sont réalisés de cette manière autre part, offrant une vue globale des activités. Ils dévoilent également la hauteur importante des espaces. Les plans en plongée sur les bassins sont nombreux et offrent un angle de vision approprié pour visualiser le contenu des bassins et ce que les artisans y font, par exemple : plans en plongée sur le bassin de l'atelier de la rivière (P26), du bassin de prétannage (P41, P44 et P46), des fosses circulaires en extérieur (P63, P64, P66, P67), de la mise en papet des peaux dans un bassin (P50, P52, P55, P57, P58) ou du travail de tannage dans les bassins (P61 à P63). Yves Yersin souligne que le choix d'un plan pris de haut s'avère être la solution la plus appropriée pour filmer les bassins avec un certain recul. Cet angle plongeant implique aussi une mise en scène puisqu'il faut créer le dispositif. L'équipe construit à cet effet plusieurs petites plateformes qui permettent de réaliser le cadrage (Yves Yersin, 2010). Renato Berta ajoute que pour saisir le sens des activités des travailleurs autour et à l'intérieur des bassins, le choix d'une perspective en hauteur s'avère obligatoire (Renato Berta, 2009).

Plusieurs plans des deux artisans travaillant à l'atelier de la rivière sont pris en légère plongée. Cet angle de prise de vue permet de mieux suivre leurs déplacements le long des bassins (P25, P28). Un plan d'ensemble en légère plongée permet d'autre part de saisir le travail d'emballage des peaux effectué autour d'une machine par trois hommes (P90). Les plans rapprochés en plongée sur une table sont également fréquents et documentent des activités telles que le crouponnage (P16), la préparation des peaux pour la mise à l'eau (P22), l'ébourrage (P30), l'écharnage (P33) ou le lissage (P79).

Il est intéressant d'observer la succession des plans de la séquence traitant du refaisage et de la mise en papet (P48–P58). Plusieurs plans en plongée sur les bassins autour desquels travaillent les deux tanneurs se succèdent, entrecoupés de plans d'ensemble réalisés au sol sans plongée. L'ensemble des plans de la séquence documente la même opération qui consiste à répandre successivement des couches d'écorce et de peaux dans le bassin. Les changements de perspective fréquents permettent de varier le point de vue sur un travail très répétitif. On imagine qu'une telle séquence demande un grand travail de mise en place du matériel de tournage, des caméras et de l'éclairage. Sur cette séquence composée de dix plans, cinq axes de prise de vue différents sont en effet utilisés : un axe

de prise de vue horizontal en plan d'ensemble (P49, P51, P53, P56), un cadrage rapproché en plongée (P50 et P52), une vue d'ensemble effectuée de relativement haut (P55 et P58), un cadrage moyen en légère plongée (P54) et une vue d'ensemble en légère plongée (P57). Cette séquence fait sans aucun doute appel aux deux caméras. On peut imaginer que, par exemple, la première caméra filme les plans d'ensemble depuis le sol (P49, P51, P53, P56) et la seconde caméra effectue les plans rapprochés en plongée (P50, P52). Ou encore que la première caméra réalise le plan d'ensemble en légère plongée (P57) et que la seconde est placée depuis plus haut, sur une plateforme, pour prendre une autre vue d'ensemble en plongée (P55 et P58). La séquence traitant du tannage (P59–P64) révèle une construction relativement similaire. Yves Yersin nous informe néanmoins qu'à aucun moment du tournage, les deux caméras ne filment simultanément. Souvent, Erwin Huppert remplace Renato Berta lorsque celui-ci est indisponible.[259]

De nombreux plans du film se caractérisent par leur symétrie et leur cadrage de face. Selon Renato Berta, la propriété de l'espace de la tannerie et sa symétrie inhérente implique des prises de vue qui soulignent la symétrie du lieu. Ainsi, la plupart du temps, autant les espaces que les artisans s'y déplaçant sont pris de face : « Toutes ces piscines [sont symétriques], donc, inévitablement, ça t'amène à faire des images qui respectent un peu les lieux. […] Si on est de face […], mettons-nous bien en face. » (Renato Berta, 2009)

L'image du film est très stable et l'ensemble des plans est vraisemblablement réalisé sur pied. Le cadre est en majorité fixe. Une quinzaine de plans contient néanmoins des mouvements de caméra : panoramiques (P14, P17, P18, P21, P24, P25, P28, P33, P34, P37, P63, P69, P80, P85), légers zooms arrière et avant (P14, P24, P25, P28, P34, P37, P76) ou légers recadrages (P23, P58). La plupart du temps, il s'agit de plans relativement longs, entre 18 à 60 secondes, dans lesquels les protagonistes effectuent diverses opérations en se déplaçant dans l'espace. On peut considérer de tels plans en tant que plans-séquence : une unité d'action s'observe dans le plan et aucune ellipse n'est présente. Un bon exemple se trouve dans les plans 23 à 25 réalisés dans l'atelier de la rivière : les trois plans successifs (35, 53 et 55 secondes) documentent le travail de la mise à l'eau des peaux dans des bassins successifs. La caméra suit lentement le déplacement des deux tanneurs le long des bassins. Le plan-séquence qui suit dure une minute (P28) : dans un plan d'ensemble en légère plongée de l'atelier de la rivière, les deux hommes sortent les peaux d'un bassin pour les déposer dans un second bassin. Plusieurs légers panoramiques suivent le déplacement des hommes et leurs va-et-vient d'un bassin à un autre. Ici encore, la répétition continuelle du travail se trouve soulignée avec force.

L'usage du plan-séquence permet de suivre le rythme du travail et de souligner l'activité répétitive des artisans : prendre une peau, la fixer, la tremper dans les bassins, la déposer, puis recommencer la même opération avec une seconde, puis avec une troisième peau, etc. Ces longs plans donnent également la possibilité d'assister aux déplacements des protagonistes et de se représenter l'espace de l'atelier de la rivière dans son ensemble. Plusieurs plans-séquence montrent l'ensemble d'une opération du début à la fin. Ils

259 E-mail d'Yves Yersin à Pierrine Saini, 8 janvier 2013.

construisent une petite histoire qui s'organise entre des entrées et des sorties de champ des protagonistes. Le plan-séquence P83 (33 secondes) illustre la mise en presse : dans un plan d'ensemble, un homme entre dans le cadre par la gauche, deux autres travailleurs par la droite, puis ils retirent les pierres disposées sur un tas de peaux mis sous presse. Ils suspendent ensuite les peaux au plafond et sortent du cadre. Ou encore, le plan-séquence P90 (42 secondes) montre, en plan d'ensemble, trois hommes qui enroulent des peaux ensemble à l'aide d'une machine, puis ils encordent le paquet ainsi constitué et le dépose. Un des travailleurs soulève la balle cylindrique verticalement et regarde vers la caméra en tenant le rouleau. Une véritable narration est dans ce cas construite avec un début et une fin de l'action.

Le choix des cadrages – plan en plongée, plan d'ensemble, plan rapproché, gros plan – comme les mouvements de caméra sont autant d'opérations de mise en scène opérées par l'équipe de tournage. Cependant, comme Renato Berta le souligne, ces choix et ces changements de perspective restent surtout guidés par l'action des protagonistes : c'est l'action qui guide le cadrage et non l'inverse (Renato Berta, 2009).

Montage

Yves Yersin monte le film seul durant environ une semaine. Le cinéaste convainc un cousin qui possède un studio à Zurich de mettre une table de montage à sa disposition à Lausanne. Il monte régulièrement sur cette table des images pour la Télévision suisse romande et y réalise le montage de ses films. Avec un rapport de terme d'un sur trois environ, *La Tannerie de La Sarraz* (31 minutes, 375 mètres) se construit à partir d'environ une heure et demie de rushes.

Les règles classiques de montage sont totalement maîtrisées par le réalisateur. Comme dans la plupart des films que le cinéaste réalise pour la SSTP, il s'agit d'un montage par continuité : l'action des protagonistes doit être intelligible et elle guide le montage (→ chapitre Espace, temps et montage). Les exemples de ce type de montage et de raccords dans le mouvement entre deux plans sont nombreux dans le film. Deux hommes poussent par exemple un wagonnet, sortent du champ, puis, dans le plan suivant situé dans un autre espace, ils entrent dans le champ en poussant toujours leur wagonnet (P20–P21 ; P36–P37). Les exemples d'une construction d'une continuité du geste entre deux plans sont fréquents. Ainsi, un artisan décharge une peau d'un wagonnet dans un plan d'ensemble (P37B), puis, dans un plan moyen et sous un autre angle, son geste se prolonge et il jette la peau dans un bassin (P38). Ou encore, dans un plan moyen, un homme dépose un sac vers le bassin (P49B), puis, dans un plan plus rapproché pris en plongée (P50A), il finit de déposer le sac et déverse son contenu dans le bassin. Autre part, dans un plan d'ensemble, un homme prend une peau et s'apprête à la jeter dans le bassin (P51C), puis, dans un plan rapproché cadré en plongée, la peau est jetée dans le bassin (P52). Ailleurs encore, un homme marque une peau sur une table (P87), puis suit un gros plan sur ses mains et le geste du marquage de la peau, commencé dans le plan précédent, s'achève (P88).

Une petite erreur de raccord est observable dans le film : alors qu'à la fin du plan P50, deux corbeilles d'écorce sont posées sur le sol, un seul panier est visible au début du plan suivant (P51) qui montre la suite du travail de mise en papet des peaux. Ensuite seulement un travailleur entre dans le cadre avec une seconde corbeille qu'il vient déposer au sol.

Le travail très répétitif des tanneurs permet de réaliser des prises de vue de diverses perspectives et de créer une continuité spatio-temporelle au montage. Par exemple, le spectateur aura l'impression de suivre le travail de tannage sur une seule peau, alors que la caméra a filmé le travail à plusieurs reprises et sur différentes peaux. Des plans du travail qui ne sont pas réalisés chronologiquement sont assemblés au montage et créent l'illusion d'une continuité de l'action.

Le film se déroule dans une multiplicité d'espaces et documente diverses opérations qui s'effectuent en réalité sur un temps relativement long. Quatre cartons d'intertitres annoncent des intervalles de temps entre les opérations : 4 jours, 8 semaines, 6 semaines, 1 an. Par exemple, le tannage d'une peau dure plus d'un an (P65) ou la mise en papet six semaines (P48). Les dix plans composant la séquence de mise en papet (P49–P58) documentent une opération qui consiste, pour les deux artisans, à déverser divers mélanges de copeaux sur les peaux déposées dans le bassin. Les changements d'angles et d'échelle des divers plans composant cette séquence donnent un certain rythme à ce travail fort répétitif et évoquent le passage des jours et des semaines. L'utilisation de plusieurs angles de prise de vue permet de mettre en scène la répétitivité et la longueur du travail.

Les sauts spatio-temporels autant que la mise en scène de la répétition ne peuvent se construire qu'avec l'appel du montage. Ce film, tourné en seulement cinq jours, se trouve être un très bon exemple pour illustrer les problèmes de la gestion du temps et de l'espace ainsi que la construction, au montage, des ellipses spatio-temporelles. Les ellipses sont une mise en scène de l'espace et du temps. Elles permettent de sélectionner les images et de ne conserver que les moments jugés importants des opérations. Comme Yves Yersin le souligne, une ellipse réussie nécessite d'avoir suffisamment de cadrages différents (Yves Yersin, 2010) (→ chapitre Espace, temps et montage). Entre P69 et P71 par exemple, on observe une ellipse spatio-temporelle : dans un plan d'ensemble extérieur, deux hommes tirent un chariot, franchissent une porte et disparaissent (P69), puis un carton annonce « La mise au vent ». Le plan d'ensemble qui suit se situe dans la salle de mise au vent. Les deux hommes du plan précédent entrent dans le cadre et suspendent les peaux. Cette continuité du déplacement des deux hommes permet de créer une illusion de continuité de l'action malgré le changement d'espace. Lorsque les cartons d'intertitres annoncent des intervalles temporels entre les opérations, les ellipses temporelles sont flagrantes. Par exemple, entre P41 et P43, l'intertitre annonce : « Après huit semaines, les peaux sont levées ». Cette ellipse se construit par la sortie du champ des deux artisans et un plan en plongée sur un bassin dont l'eau bouge faiblement (P41). Cette image, suivie de l'intertitre construit l'ellipse. Ensuite, en P43, on comprend que huit semaines se sont écoulées : les ouvriers reviennent, enlèvent les copeaux des bassins, puis retirent les peaux. De la même manière, entre P26 et P28, un carton indique : « après quatre jours : bains de sulfure puis bains de chaux ». Ici aussi, l'ellipse se

construit par le montage des plans successifs : sortie du champ des ouvriers (P25), plan en plongée du bassin seul (P26), carton annonçant les quatre jours d'attente (P27), puis nouvelle entrée des protagonistes dans le cadre (P28).

Le mouvement de la caméra peut également marquer un saut temporel. Par exemple, le passage du temps à l'année suivante (P63–P67) est figuré par un mouvement panoramique de la caméra depuis les fosses rectangulaires vers les fosses circulaires à l'extérieur (P63). Un carton indique ensuite que « le tannage en fosse dure un an » (P65). Suit alors une série de plans en plongée des fosses circulaires. Yves Yersin commente la séquence : « sans ce mouvement [en P63] et si le mouvement avait été raté, j'aurais eu de la peine à situer [l'activité montrée en extérieur, à la suite du film] par rapport au reste du travail » (Yves Yersin, 2010).

Au montage sont insérés vingt cartons d'intertitres qui participent au récit. Certains, comme nous l'avons vu, annoncent une ellipse temporelle et signifient la durée des opérations. La plupart, cependant, indiquent des étapes du travail et introduisent quelques termes techniques. Les séquences successives du film s'ouvrent toujours par un carton. Ces inserts extradiégétiques ordonnent et structurent ainsi le film en plusieurs séquences (→ chapitre Relation texte-image-son).

Montage : durée des plans

La durée moyenne des plans, sans compter les intertitres, s'élève à 24 secondes. Le film contient 13 plans longs, de 41 à 61 secondes (P16, P18, P24, P25, P28, P34, P56, P57, P58, P67, P78, P85, P90). Comme nous l'avons déjà énoncé précédemment, ces longs plans contiennent souvent des mouvements de caméra et suivent pour la plupart des déplacements des artisans dans l'espace. Ils servent à représenter autant les divers espaces de la tannerie que le rythme du travail répétitif des tanneurs. Trois plans longs se succèdent par exemple entre P56 et P58. Sur deux minutes trente, ces trois plans d'ensemble, sans mouvements de caméra, sont pris sous trois angles différents (dans un axe horizontal de face ; en légère plongée ; en plongée, depuis plus haut) et documentent chaque fois l'action identique du refaisage[260]. Le caractère fort répétitif du travail est souligné et le spectateur a le temps d'entrer pleinement dans le rythme du travail. Les plans relativement longs présentent souvent une véritable chorégraphie opérée par les artisans qui entrent et sortent du champ à plusieurs reprises (P67, P78, P85, P90).

Par opposition, grâce à une succession de plans très courts, un changement de rythme du film s'opère à certains moments. La séquence du crouponnage débute ainsi par une série de plans brefs des tas de peaux, allant du plan d'ensemble au gros plan (P11–P13). D'une manière générale, les plans courts sont des intertitres, des plans qui documentent un espace vide d'hommes ou encore des plans rapprochés et des gros plans sur des objets (P11–P14, P15, P64, P66, P71, P81, P84, P91).

260 Des mélanges de copeaux sont déversés sur les peaux dans le bassin.

Son et informations contenues dans le fascicule

Le fascicule associé au film muet s'organise grosso modo de la même manière que la plupart des livrets de la série *Vieux métiers*. Après une introduction sur l'histoire ancienne de l'usage du cuir, l'historique de la tannerie de La Sarraz est présenté. Le texte traite ensuite de l'approvisionnement en cuir, puis les divers travaux de la tannerie sont décrits en détail durant 17 des 23 pages du livret. Dans une brève conclusion, quelques remarques sont données sur la vente du cuir, les procédés de tannage modernes et la situation actuelle de la tannerie.

Madeleine Fonjallaz décrit précisément les diverses opérations du travail du cuir telles qu'elles sont visibles dans le film. Elle utilise les mêmes termes que ceux que les intertitres contiennent, mais fournit davantage de définitions et de termes techniques. Également scripte, l'auteure s'inspire donc fortement du film. Les données historiques et économiques sur le travail du cuir présentes dans l'ouvrage permettent de situer dans son contexte la tannerie, ce que le film muet ne peut faire. Il s'agit donc d'un bon complément à l'œuvre d'Yves Yersin. On apprend ainsi qu'au XVIIIe siècle, La Sarraz comptait trois tanneries, deux d'entre elles s'occupant du gros cuir et la troisième faisant des petits cuirs. Dans le vallon ou sur la Venoge, les industries de la région se développent sur l'eau. La tannerie Knébel est fondée en 1741, puis la tannerie Huguenin en 1781. Toutes deux tirent parti des écorces des chênes de la région. Au début du XXe siècle, l'industrie du cuir est florissante dans cette région vaudoise. La Sarraz et Lausanne comptent de nombreuses tanneries célèbres. En 1967, une cinquantaine de tanneries subsistent en Suisse, dont une dizaine à caractère artisanal comme l'entreprise de La Sarraz.

Le fascicule contient quinze grandes photographies de belle qualité et bien mises en valeur. Elles sont réalisées par M. H. Chenaux, Yves Yersin et Édouard Tschannen, le directeur de la tannerie de l'époque et le conseiller technique du film).

Évaluation générale

La majorité des films produits par la SSTP dans les années 1960 se concentre sur un artisan ou quelques-uns et un espace restreint, souvent celui de l'atelier. À la différence de ceux-ci, *La Tannerie de La Sarraz* n'expose pas le travail d'un artisan en particulier, mais le fonctionnement d'une entreprise artisanale aux nombreux employés. Le nombre important de protagonistes et d'espaces filmés préfigure les derniers films qu'Yves Yersin réalise dans le cadre de sa collaboration avec la SSTP, *Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter*.

La Tannerie de La Sarraz se différencie considérablement des *Cloches de vaches*. La durée des plans augmente de façon importante : la durée moyenne d'un plan s'élève en effet à 24 secondes, contre sept pour *Les cloches de vaches*. Le rythme du film se ralentit. Les longs plans sont nombreux et permettent une appréhension globale du travail, de son rythme et de son espace propres. Le film consacré aux fondeurs de cloches donne à voir un corps fragmenté, parce qu'appréhendé prioritairement par de gros plans et des plans rapprochés des parties du corps impliquées dans le travail. L'absence de recul

dans l'espace de l'atelier favorise ces plans rapprochés et l'appréhension des gestes de près. Beaucoup moins didactique, le film sur la tannerie montre surtout des silhouettes humaines s'activant dans un espace vaste. La hauteur des divers locaux permet un grand recul et des axes de prises de vue de loin comme de haut. Elle favorise une appréhension des mouvements et des déplacements du corps dans leur ensemble et dans l'espace.

L'accent est mis sur les espaces et les opérations sont saisies dans leur globalité. Les protagonistes ne sont pas individualisés. L'indifférenciation des personnages s'explique surtout par les cadrages et l'échelle des plans : les plans moyens et d'ensemble dominent le film. Mais aussi, l'obscurité importante du lieu comme le port fréquent de chapeaux des employés ne favorisent pas la reconnaissance des individus. Il est ainsi peu aisé de savoir si les travailleurs sont visibles à plusieurs reprises dans le film. On ignore si les employés de la tannerie effectuent une sorte de travail à la chaîne où chacun occupe une position particulière et déterminée – crouponneur, lisseur, timbreur, etc. – ou si, au contraire, les travailleurs sont polyvalents et participent à plusieurs opérations.

Bien que l'espace soit une donnée fondamentale du film, le plan de la tannerie et la situation de chaque espace par rapport aux autres sont difficiles à reconstituer mentalement. La cour intérieure avec ses rails est clairement le lieu central de passage, mais nous aurions volontiers intégré au film quelques plans généraux supplémentaires permettant de situer les divers bâtiments de la tannerie ainsi que l'entreprise par rapport au village et à ses alentours.

La Tannerie de La Sarraz documente un lieu étonnant qui n'existe plus aujourd'hui, une ambiance impressionnante et un travail d'un autre temps. Paul Hugger désire conserver visuellement les caractéristiques essentielles du travail du cuir effectué à l'ancienne. Le film répond parfaitement à cette demande : les opérations filmées sont intelligibles et les principaux procès techniques du travail traditionnel de tannage y sont abordés. Cependant, c'est surtout l'atmosphère captée dans ce lieu – la magie du lieu pourrait-on dire – qui fascine. La photographie réussie du film stimule ce sentiment. La lumière est étonnante, les images de Renato Berta sont très belles et arrivent à exprimer des textures, des matières et presque des odeurs. Le chef opérateur a quasiment réalisé le rêve du cinéaste de pouvoir décrire par l'image l'odeur insupportable de la tannerie : « on sent presque l'odeur de la tannerie dans les images, tout ce lieu est imprégné de quelque chose » (Yves Yersin, 2010).

Une lecture esthétique des images s'impose : chaque plan est un véritable tableau en noir et blanc, tout en contraste d'ombres et de lumières. Paul Hugger est le premier à souligner la qualité esthétique et la puissance d'évocation du film. Ainsi, en visionnant le début du film, il s'imagine regarder un drame policier situé dans une cour nébuleuse et humide (Paul Hugger, 2011). Très marqué par la qualité esthétique et la force suggestive du film, le producteur y perçoit ailleurs, lorsque les tanneurs remplissent les fosses de peaux et d'écorce, « un monde presque mythique » (Paul Hugger, 2009). Nous sommes également tentés d'effectuer une telle lecture du film : la tannerie se présente comme le décor d'un film muet expressionniste. Les tanneurs sont souvent observés de loin et dans des plans larges, les travailleurs surgissent dans le champ comme dans un théâtre. Leur travail paraît une relique d'un autre temps. Bien que le film se veuille initialement

Tanneurs au travail (*La Tannerie de La Sarraz*, Yves Yersin, 1967). La Sarraz, novembre 1967

une simple documentation de procédés de travail, la qualité de l'éclairage ainsi que la photogénie du lieu en font une véritable œuvre d'art. Le déplacement répété des peaux dans divers bassins se présente comme le fil conducteur ou le leitmotiv du travail. La construction du film réussit à exprimer le rythme et la répétitivité du travail des tanneurs. On sent l'observation minutieuse que le cinéaste a faite avant de tourner les images. L'intervention et les mises en scène effectuées sur le déroulement des actions lors du tournage – multiplication des points de vue, travail sur l'éclairage, entrées et sorties de champ des protagonistes – comme la construction des séquences au montage permettent de rendre les gestes intelligibles. Les opérations sont reconstituées avec fluidité.

Diffusion et réception

Ce film a marqué bon nombre de spectateurs à l'époque (Roland Cosandey, 2009, Hans-Ulrich Schlumpf, 2009). L'intérêt porté à la qualité esthétique de ces images dépasse le contenu informatif qu'elles véhiculent. D'une manière générale, ce sont bien plus l'esthétique du film, la beauté des images et la photogénie du lieu qui fascinent que les techniques filmées dans leur détail. Roland Cosandey retient à l'époque surtout la qualité de texture et de relief des noirs et blancs qui rapproche les images du film de gravures (Roland Cosandey, 2009). Les responsables successifs de la Section film considèrent clairement l'œuvre comme exemplaire et la sélectionnent très souvent pour la montrer à divers spectateurs (→ chapitre Diffusion et réception). La qualité des images en noir et blanc fait l'unanimité. Paul Hugger remarque ainsi :

> « Ce qui est très beau, c'est les noirs et blancs. Si c'était un film en couleur, comme ça serait plat. […] Ici, on a un relief. On voit ce travail dans l'eau, ce travail humide, malsain. » (Paul Hugger, 2011)

Valvieja et *La Tannerie de La Sarraz* sont tous deux réalisés en automne 1967 et dans les deux cas, c'est l'esthétique qui a primé dans l'évaluation critique du film. Il est donc intéressant de rapprocher les deux films. Aujourd'hui, Yves Yersin dit regretter sa recherche d'images esthétiques dans *Valvieja* :

> « J'ai parfois le sentiment d'avoir trahi la souffrance profonde de ces paysans en montrant leurs rites d'une manière trop esthétique. Si j'avais été moins pressé, j'aurais insisté sur le portrait des autorités, afin de rendre ce milieu plus réel. »[261]

Par contre, en évoquant *La Tannerie de La Sarraz*, Yves Yersin se défend d'avoir voulu faire de l'art. De son point de vue, il s'agit davantage d'une « sensibilité au lieu » :

> « Je me considère comme un artisan […]. Et donc, je déteste ces grands discours, en disant : on va tâcher de faire un peu comme du Rembrandt à *La Tannerie de La Sarraz*. Je trouve que c'est tout simplement ridicule, ou c'est des façons de parler, ou alors c'est des choses que tu peux dire quand le film est fini. » (Yves Yersin, 2010, chapitre 12, 01:07:02, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

De même, Renato Berta explique que la qualité de l'atmosphère captée, que l'on pourrait qualifier d'« expressionniste », ne résulte pas d'une volonté propre, mais découle de choix pragmatiques :

> « Dans une grande partie des cas, on ne pouvait pas faire autrement. C'est-à-dire que ce n'était pas un choix pensé, c'était plutôt des choix dictés par les circonstances. […] Il fallait faire le mieux qu'on pouvait avec les moyens de l'époque. » (Renato Berta, 2009)

La valorisation d'un film tel que *La Tannerie de La Sarraz* sur le plan esthétique est beaucoup liée au fait que le film est muet et que l'image est en noir et blanc : l'image acquiert ainsi un pouvoir autonome et peut « véhiculer de la photogénie ». Renato Berta et Yves Yersin, grâce à leurs choix, leur sensibilité, la construction et l'articulation de leur exposé permettent au spectateur d'« entrer dans un monde spectaculaire ». La dimension informative du film devient secondaire dans la façon dont il est perçu. « Le relevé informatif » et le sujet sont « pris dans une formulation qui peut aussi correspondre au sens esthétique du spectateur » (Roland Cosandey, 2009). Pour sa part, Renato Berta souligne la différence d'évaluation de l'image noir-blanc au cours du temps : il estime qu'aujourd'hui, le spectateur est bien moins critique qu'à l'époque et lit différemment le noir et blanc : « le fait d'être en noir et blanc, c'est un événement aujourd'hui. Tandis qu'à l'époque, ça ne l'était pas » (Renato Berta, 2009).

Comme la plupart des films de la collection, *La Tannerie de La Sarraz* circule surtout dans des réseaux muséographiques, sociétaires et scientifiques. La notoriété du film dépasse les frontières suisses puisque, en 1988, le Canadian Conservation Institute et un

261 Diana de Rham, Valvieja. In : Radio TV – je vois tout, 8 janvier 1970 ; H.-C. T., En l'aula du Collège de Béthusy. Présence du cinéma suisse. In : Gazette de Lausanne, 1er juin 1968, p. 19.

musée français désirent en acheter une copie.[262] Le film est projeté à La Sarraz à plusieurs reprises dans les années 1980 et la commune achète le documentaire en 1990.[263] Entre 1978 et 1979, le film est projeté au Cinéma de la Grande Salle à Chexbres[264] et, comme plusieurs films vaudois de la collection, à deux reprises au Théâtre du Vide-Poche à Lausanne ainsi que dans le cadre de l'exposition « Canton de Vaud » qui a lieu au Palais de Beaulieu de Lausanne durant le Comptoir Suisse.[265] À notre connaissance, le film n'a fait l'objet d'aucun article individuel. Les seuls articles mentionnant le film sont ceux qui présentent les deux événements susmentionnés organisés par Roland Cosandey.[266] Le film est diffusé à la Télévision suisse italienne qui en achète une copie au début des années 1980.[267]

Le film est également présenté en 1979 et 1980 dans le cadre de rétrospectives « Yves Yersin » réalisées lors la sortie des *Petites fugues* (1979) en France, notamment au Centre Pompidou à Paris et cinéma de Caen (→ chapitre Diffusion et réception). À l'occasion de la projection parisienne des films de Yersin, un article d'Isabelle Jordan paru dans la revue de cinéma Positif mentionne le film sur la tannerie dans un texte consacré aux documentaires d'Yves Yersin :

> « La Tannerie de La Sarraz (1967) reconstitue des procédés abandonnés en partie au moment du tournage […]. Grâce peut-être à la photo de Renato Berta, au sujet lui-même aussi, à l'attitude du cinéaste qui est peu didactique et pas du tout esthétisante, le travail de la peau a une présence physique, par moment presque insupportable. »[268]

Après-film

Suite à une longue période de prospérité et quelques années après les tanneries d'Orbe, de Morges, de Vevey et de Lausanne, la tannerie de La Sarraz ferme ses portes en avril 1969, victime des conditions économiques difficiles de l'époque. Les techniques anciennes utilisées sont supplantées par d'autres, plus rapides. Par exemple, l'écorce de chêne pour la préparation en fosse des peaux est remplacée par un produit synthétique beaucoup plus rapide.[269] De mai à septembre 1970, plusieurs annonces publiées dans les journaux de la région communiquent la mise en vente des bâtiments de la tannerie.[270]

262 Archives SSTP, Bâle, Ap 21. Jahresbericht 1988 der SGV/SSTP. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 79, 1989, p. 42.
263 Archives SSTP, Bâle, Ap20c, Ap21.
264 Archives SSTP, Bâle, Ap 22 (1).
265 Archives SSTP, Bâle, Ap22–24, Correspondance avec Roland Cosandey 1978–1981.
266 Voir par exemple les articles suivants : A. B., « Vieux métiers vaudois et d'ailleurs » par le film au Théâtre du Vide-Poche. In : 24 heures, 24 août 1978, p. 18 ; Christophe Gallaz, « Vieux métiers vaudois et d'ailleurs » par le film au Théâtre du Vide-Poche. In : Tribune de Lausanne – Le Matin, p. 14 ; ATS, Les vieux métiers vaudois revivront par le film au Comptoir Suisse. In : Gazette de Lausanne, 11 juillet 1979, p. 5.
267 Archives SSTP, Bâle, Ap 21. La version diffusée sur la chaîne est une version commentée (→ chapitre Diffusion et réception).
268 Isabelle Jordan, Yves Yersin pour la suite du monde. Préludes à des « petites fugues » : les documentaires d'Yves Yersin. In : Positif 229, avril 1980, pp. 52/54, ici p. 54.
269 Tribune de Lausanne – Le Matin, 20 mai 1972, p. 7.
270 Par exemple : « A vendre à 20 km de Lausanne (ouest) bâtiments et terrains industriels. Surface totale 6589 m², zone industrielle. Bâtiment principal, bonne construction, comprenant 1 appartement de 4 pièces (bains), bureaux 70 m², vastes locaux, monte-charge, chauffage central au mazout, force/lumière. Bâtiments annexés. Disponibles tout de suite. Conviendrait pour industrie moyenne, dépôts, ateliers de

Maurice Lenoir, le dernier directeur de la tannerie et conseiller technique sur le film, décède en 1979 (Franco Albertano 2011).

Suite à la fermeture, les locaux, transformés, abritent diverses entreprises.[271] En 1979, une entreprise de nettoyage chimique s'y implante. Un garage pour automobiles occupe l'emplacement au début des années 1980.[272] Les bâtiments sont aujourd'hui occupés par une blanchisserie pour les hôtels et les hôpitaux (Blanchisserie Lavotel SA).

Hans-Ulrich Schlumpf réalise en 2012 le film *La Tannerie de la Sarraz – Histoire d'un tournage*, basé sur les interviews filmées dans le cadre de notre travail et des extraits du film d'Yves Yersin.[273]

réparations. Plans à disposition. S'adresser à M. Ed. Tschannen, directeur Tanneries de La Sarraz S.A., 1315 La Sarraz. Tél. (021) 87 76 16 ; privé (021) 24 34 41. » 24 heures / FAL, 1er septembre 1970.

271 Roland Cosandey, Exposition Pays de Vaud 8–23 septembre. Vieux métiers vaudois, films de la Société suisse des traditions populaires [fascicule]. Archives SSTP, Bâle, Ap 22–24, correspondance avec Roland Cosandey 1978–1981.

272 24 heures, 28 août 1979, p. 3 ; 24 heures, 15 avril 1981, p. 3.

273 Hans-Ulrich Schlumpf, *La Tannerie de la Sarraz – Histoire d'un tournage*, 2012, 28 min (DVD). Avec Yves Yersin, Renato Berta, Madeleine Fonjallaz et Paul Hugger. Interviews : Thomas Schärer et Pierrine Saini. Idée et montage : Hans-Ulrich Schlumpf.

4.2.3 Des dimensions nouvelles : langage, narration et son : *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (Claude Champion, 1971)

> « [*Le Moulin Develey sis à la Quielle*] […] avait une relation au temps, il avait une façon de présenter le temps et c'est assez fondamental dans un travail comme ça. Je trouvais que ça avait vraiment à voir avec une écriture cinématographique vers laquelle j'aurais pu continuer à chercher, d'une certaine manière, à la fois une façon d'exposer les choses, de laisser suffisamment de trous pour que le spectateur compose les interstices. Enfin, il y a le lieu, il y a le décor, il y a la famille, il y a le métier, il y a l'histoire, il y a tout ça. Et après, il y a le bouleversement du monde avec l'ouverture sur le monde bancaire. On va jusque-là, ça préfigure l'UBS et ses catastrophes, mais c'est juste un petit début. […] Je trouve que c'est une forme de documentaire qui dépasse son seul sujet, d'une certaine manière, tout en étant très rigoureux sur le sujet parce que […] quand on travaille avec des gens, ma première préoccupation, c'est de ne pas les trahir, de quelque façon que ce soit, c'est-à-dire en tronquant trop ce qu'ils sont ou ce qu'ils disent ou en les idéalisant. » (Claude Champion, 2009, chapitre 36, 02:28:03, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Claude Champion (1942), né dans le canton de Berne, passe son enfance sur les bords du lac Léman, entre Rolle et Vevey. La famille déménage plusieurs fois, suivant le père, employé des Chemins de fer. Parce que ses parents n'imaginent pas qu'il suive un cursus d'études, il effectue, fortuitement, de 16 à 20 ans (1958–1962), l'apprentissage de typographe qu'on lui propose, à l'Imprimerie populaire de Lausanne, spécialisée dans l'impression d'ouvrages de qualité — reproductions d'art, livres de photographies et catalogues publicitaires. À cette époque, le secteur de l'imprimerie est en plein bouleversement : les techniques traditionnelles d'impression au plomb commencent à être dépassées par les nouveaux procédés mécanisés de la photocomposition. Très vite, le jeune apprenti se rend compte que le métier, centré bien plus sur la productivité que sur l'inventivité, ne lui correspond pas. Il juge cet apprentissage « un peu aberrant par rapport à ses intérêts », mais il y apprécie l'ouverture culturelle du milieu, il y rencontre des gens et marque un intérêt particulier pour le graphisme et la maquette d'édition. Son intérêt pour le septième art se développe surtout lors de son apprentissage, en fréquentant diverses associations de jeunes imprimeurs et les jeunesses paroissiennes. Lorsqu'adolescent, il habite Clarens, petite ville aux environs de Montreux, un ciné-club est fondé par les Jeunesses protestantes. Il découvre les œuvres de Robert Flaherty, Alain Resnais, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni ou Ingmar Bergman. Il participe également à la création du Ciné-club de Montreux. Avec les étudiants fréquentant ces lieux, il commence à lire des ouvrages sur le cinéma, se passionne pour la structure et la construction des films et commence à rêver de devenir cinéaste. Claude Champion s'implique dans ces ciné-clubs et y présente des films. Certaines de ses relations proches vont jouer un rôle important dans sa décision de devenir cinéaste, notamment Jacques Pilet[274], futur journaliste, rédacteur et créateur de journaux.

N'imaginant pas possible de suivre une école de cinéma à l'étranger, faute d'argent et de diplôme – il n'a pas de baccalauréat –, Claude Champion commence par réaliser un

274 On doit à Jacques Pilet la création de *L'Hebdo* (1981) et du *Nouveau Quotidien* (1991). Il a épousé la photographe Simone Oppliger (1947–2006).

premier film, remarqué, avec Jacques Pilet, Les pluies d'été, en 1963.[275] Ensuite, il part quelque temps « prospecter » à Paris (1963–1966) et se fait embaucher comme assistant par le cinéaste Serge Roullet et le réalisateur américain Mel Welles.[276] Cette expérience le fait entrer dans la « mécanique du cinéma » et la fréquentation assidue des salles de cinéma parisiennes l'amène à considérer que « dans le sillage de la Nouvelle Vague », son apprentissage du cinéma s'est surtout fait « en voyant des films » (Claude Champion, 2009). Il découvre à cette époque les documentaristes canadiens, Jean-Marie Straub, les films japonais et russes, Andreï Tarkovski. Serge Roullet n'a de son côté plus de travail à lui proposer, mais lui trouve un emploi dans le studio parisien du graphiste bâlois Albert Hollenstein. Quelque temps plus tard, toujours animé par son rêve de devenir cinéaste, il refuse de saisir l'opportunité d'un poste à responsabilité dans la maquette d'édition à Paris. Fasciné par les cinéastes tchèques, il voyage à Prague pour visiter son école de cinéma puis, n'ayant pas réussi à se créer de réelles relations dans le milieu du cinéma parisien, il décide de rentrer en Suisse. Son ami Jacques Pilet a entre-temps rencontré de jeunes cinéastes projetant de faire un film ensemble – Yves Yersin, Jaques Sandoz et Francis Reusser –, et il propose à Claude Champion de participer au projet. Les jeunes réalisateurs se réunissent chez le critique de cinéma et producteur Freddy Landry en 1966 et fondent le groupe Milos Films en 1967 — en hommage à Milos Forman — en vue de réaliser un long métrage constitué de plusieurs films courts. Ainsi naît le film à sketches Quatre d'entre elles (1968), dont Claude Champion réalise le premier volet, 16 ans Sylvie, portrait-fiction de deux lycéennes lausannoises.[277] Il y met ses économies accumulées à Paris en vue de faire une école de cinéma.

> « Nous, on rêvait tous de faire de la fiction, c'était de la fiction, mais on a fait passer ce film comme étant soi-disant une sorte de documentaire sociologique, pour avoir la potentialité d'une prime de qualité à la Confédération parce que les films de fiction n'étaient pas aidés à l'époque. » (Claude Champion, 2009, chapitre 10, 00:45:25, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Par la suite, Agnès Contat, amie de Francis Reusser, propose au jeune cinéaste de réaliser un film avec elle sur une méthode de rééducation des troubles moteurs : Yvon Yvonne

275 *Les pluies d'été*, fiction de 50 minutes réalisée par Jacques Pilet (scénario), Claude Champion (réalisation) et Claude Stebler (caméra 16 mm Paillard Bolex). Projeté à Rolle lors du Festival du film amateur en 1963, le film reçoit L'écran d'Argent, une mention spéciale du jury et le Prix de la Télévision suisse. La Télévision suisse romande diffusera le film. Ce festival qui est l'ancêtre du Festival international de cinéma de Nyon, est fondé en 1963 par Georges Kasper et se tiendra au Casino de la Place du Port de Rolle entre 1963 et 1964. Le festival est transféré à Nyon en 1965 et devient le Festival international du cinéma amateur et indépendant. Moritz et Erika de Hadeln fondent à sa suite, en 1969, le Festival international du film documentaire de Nyon, qui deviendra ensuite le festival Visions du Réel. Moritz de Hadeln, C'est du cinéma ! [20e festival international du film documentaire, Nyon 1988]. Nyon 1988.

276 En 1964, Claude Champion est engagé comme assistant sur plusieurs courts-métrages de Serge Roullet consacrés à des écrivains français et sur un long métrage de fiction de Mel Welles et Guido Franco, *Un commerce tranquille* (*Quiet Business*), film tourné entre la Suisse et le Portugal et qui n'a jamais été fini.

277 *Sylvie* est coscénarisé par Jacques Pilet et Claude Champion, et tourné en 1967. Hervé Dumont ; Tortajada, Maria, Histoire du cinéma suisse 1966–2000. Lausanne ; Hauterive 2007, pp. 40–44. Sur Milos film, voir : Marthe Porret, Pour un jeune cinéma romand : mode de production et territoire : Freddy Landry et Milos-Films, 1968–1972. In : Roland Cosandey ; Jaques, Pierre-Emmanuel (dir), Histoires de cinéma : territoires, thèmes et travaux. Lausanne 2007, pp. 127–141.

(1968, 63 min).[278] Ce film « extrêmement simple qui suit une progression de thérapies en psychomotricité » est remarqué et tournera dans de nombreux lieux.[279]

Fondamentalement, Claude Champion rêve de faire de la fiction. Les circonstances font pourtant qu'il « se range dans un créneau documentaire » et que la fiction disparaît un peu de ses préoccupations.[280] Les opportunités, notamment avec le film Yvon Yvonne, des « histoires de copains », la rencontre avec Yves Yersin sont autant d'éléments le poussant vers le documentaire (Claude Champion, 2009).

> « Dans ces années 1970, dans une espèce de vision politique du monde, j'avais le sens que le documentaire avait plus d'importance que la fiction. Enfin, que dans le désert helvétique de l'expression cinématographique, je trouvais qu'il y avait justement un monde, des strates, des choses à communiquer des Suisses aux Suisses, disons-le comme ça, ou au reste du monde, sur ce pays et ses gens. » (Claude Champion, 2009, chapitre 35, 02:22:49, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

La même année, Claude Champion réalise son premier film pour la SSTP, *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* (1968). Par l'amitié liant le cinéaste à Yves Yersin, Claude Champion est un des rares collaborateurs de la Section film de la SSTP, avec le Groupe de Tannen, qui a une connaissance des films produits par la société avant d'en réaliser lui-même. Disciple d'Yves Yersin, Claude Champion s'initie avec ce dernier aux problématiques et aux défis de ce type de films ainsi qu'aux exigences de Paul Hugger. Mandaté au départ pour faire ce film, Yves Yersin n'est pas disponible à ce moment-là – il réalise alors *1980 – Der Neinsager* dans le cadre du film collectif *Swissmade*[281] (1969) – et il propose à Claude Champion de le remplacer. Le cinéaste se rappelle de nombreuses discussions qu'il a à cette époque avec Yves Yersin autour des premiers films de ce dernier réalisés pour la SSTP, *Les cloches de vaches* (1966), *La Tannerie de La Sarraz* (1967) ou encore *Chaînes et clous* (1967). Il visionne avec intérêt les images de son ami sur la table de montage de Milos Films.

---

278 Le documentaire expose la méthode de rééducation psychomotricienne Le Bon Départ. Cette œuvre a demandé une année de tournage. Elle sera projetée aux Journées du cinéma suisse à Soleure et reçoit un très bon accueil de la critique. « Ainsi que Brandt dans son inoubliable *Quand nous étions petits enfants*, Claude Champion et son équipe ont su s'immiscer avec tant de tact et d'adresse dans l'intimité des enfants que le naturel de certaines séquences en devient émouvant. Bien que d'intention didactique, aucune sécheresse, aucune pédanterie, aucune lourdeur démonstrative dans cette œuvre toute vibrante de regards d'enfants et de chaleur humaine. » Jean-Pierre Rochat, Yvon Yvonne. In : Éducateur et bulletin corporatif. Organe hebdomadaire de la Société Pédagogique de la Suisse Romande 31, 11 octobre 1968, p. 542.

279 Destiné en priorité à des professionnels de l'éducation, le film touche néanmoins un public plus large dès sa présentation aux Journées cinématographiques de Soleure en 1969. Le film est projeté à Locarno en 1969, à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 1970 et dans de nombreux ciné-clubs. Il sera distribué en Allemagne, en Belgique, en France et au Canada. Le documentaire est très bien reçu dans la presse et le choix des réalisateurs de renoncer à tout commentaire explicatif est apprécié par la critique. Claude Champion, 2009 ; Dumont ; Tortajada 2007, p. 48.

280 Néanmoins, Claude Champion travaillera toujours en parallèle de ses réalisations documentaires sur plusieurs scénarios de fiction. Au tout début des années 1970, le cinéaste projette par exemple une grande fiction historique sur un adolescent révolté devenant un brigand redoutable dans le Jorat du XVIIIe siècle, histoire inspirée de l'ouvrage *Les brigands du Jorat* de Richard Grazarolli (1968). La Confédération refuse d'entrer en matière et le réalisateur essaiera de prospecter auprès de producteurs belges et bulgares, mais le projet n'aboutira pas (budget prévu : 1,5 million de francs). (Claude Champion, 2009)

281 Claude Champion occupe la place d'assistant réalisation sur *1980 – Der Neinsager*.

Le tailleur de pierre à l'ouvrage (*Migola, l'artisan de la pierre ollaire*, Claude Champion, 1968). Sondrio, 1968. Photographe : Claude Champion

Claude Champion se souvient d'une première rencontre avec Paul Hugger à Bâle. Ce dernier lui offre, comme à son habitude, une pâtisserie puis ils discutent du projet.[282] Dans la lignée de la série sur les métiers en voie de disparition, il s'agit de documenter un des derniers artisans travaillant la pierre ollaire. Migola extrait la pierre d'une carrière en sa possession située dans la montagne au pied du massif de la Bernina (Italie). L'artisan réalise dans son minuscule atelier – 2,80 sur 1,90 m – des récipients et marmites en pierre, ou « laveggio », à l'aide d'un tour en bois actionné par une roue à aubes fonctionnant grâce à l'eau d'un ruisseau attenant à la cabane. Les marmites sont ensuite cerclées et munies d'une anse.[283]

282 Claude Champion n'est plus très sûr des circonstances de sa première rencontre avec Paul Hugger. Il semble que les deux hommes se rencontrent à l'initiative du cinéaste. En effet, dès 1967, Claude Champion propose au producteur un projet de film sur la poterie artisanale de Colovrex (Genève) en voie de disparition et se souvient avoir rendu visite aux potiers en compagnie de Paul Hugger. Le budget prévu s'élève à 4800 CHF, somme estimée trop importante par Paul Hugger. Ce film ne sera pas réalisé. Archives SSTP, Bâle, Ap 20 a, Korrespondenz Film allg. 1967–76.

283 *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* (1968, 16 mm, 364 mètres, 33 min, noir et blanc, muet) est tourné au Val Malenco (Sondrio, Italie du Nord), durant l'été 1968, du 2 au 4 août, chez l'artisan Domenico Giordani, dit Migola (1910–1975). Ernst Bertschi est à la caméra (une Éclair Coutant 16 mm). Deux caméras sont utilisées. Devis du film, 26 juillet 1968. Archives SSTP, Bâle, Ae60 VII d 1. Françoise Renaud, amie de Claude Champion et parlant un peu l'italien, s'occupe du scripte et des contacts avec l'artisan. Pour l'éclairage, environ quatre mandarines sont utilisées. Un groupe électrogène est amené sur place parce que l'atelier de l'artisan n'a pas l'électricité. Ottavio Lurati, le conseiller scientifique, fait des repérages avant le tournage et écrit le livret d'accompagnement (Ottavio Lurati, L'ultimo laveggiaio di Val Malenco. Bâle 1970. AH 24). « C'était Lurati qui avait fait les repérages […]. Il savait où c'était, il était venu. […] Donc, en arrivant, j'imagine qu'il y a une journée pendant laquelle Migola me montre ce qu'il fait. Je prends des notes et après je fais mon découpage la nuit, et le lendemain on tourne. C'est un peu

Le cinéaste se rappelle avoir été très impressionné par « l'ingéniosité et la technicité » du travail de Migola.

> « On a toujours l'impression que dans les choses traditionnelles […], les choses sont rustres par rapport à l'évolution sophistiquée des techniques. Et en réalité, dans le savoir-faire, c'est d'une intelligence et d'une subtilité. […] Je pense qu'à cette époque-là, on était assez sensible aux changements de société, de civilisation, aux évolutions. Ça bougeait vite, on le savait. […] Et j'ai le souvenir que cette ethnographie d'urgence me paraissait parfaitement pertinente et intéressante. » (Claude Champion, 2009, chapitre 16, 01:09:44 ; chapitre 28, 01:52:31, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Comme Yves Yersin, Claude Champion aime les défis que ce type de films amènent, en raison de leurs contraintes inhérentes — absence de son, tournage court, peu de moyens. Par un découpage simple, il s'agit de réussir à rendre compréhensibles les opérations, leurs durées et leurs espaces. « Il fallait restituer au maximum un processus de façon à ce que tous les éléments matériels de ce processus soient filmés et qu'on en comprenne la mécanique », rajoute le cinéaste (Claude Champion, 2009). La première remarque qu'il fait en visionnant aujourd'hui le film en notre compagnie a pourtant trait à la frustration et à la tristesse de ne pas avoir pu réaliser un film sonore, surtout parce que, source importante d'informations, les bruits du travail, très subtils et variés, guident l'artisan dans son exécution et illustrent toute la sophistication de la technique.[284]

Recherches

Paul Hugger, très satisfait du premier film de Claude Champion, compte voir le jeune cinéaste parmi ses collaborateurs dans l'avenir. Trois ans plus tard, ce dernier réalisera un second film pour la SSTP : *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971, 16 mm, 595 m, 55 min, noir et blanc, sonore).[285]

> « Paul Hugger était quelqu'un à l'ancienne à qui il fallait prouver qu'on était capable de faire les choses. En même temps, c'est quelqu'un de fantastique, parce qu'il a pris des risques. Financièrement, il n'en prenait pas beaucoup, mais il prenait le risque d'engager des gens

---

comme ça que ça a dû se passer. » (Claude Champion, 2009). Le coût du film s'élève à 7130 CHF, somme qui sera financée par une subvention du Fonds national suisse de la recherche scientifique. Paul Hugger considère les frais comme « très importants » au regard des finances de la société, mais « l'importance du film les justifie ». Lettre de Paul Hugger à Claude Champion, 25 juillet 1968. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII d 1.

284 *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* est surtout projeté dans les cercles de la SSTP et il est fréquemment emprunté par ses membres. En 1975, la Télévision suisse italienne acquiert les droits de diffusion du film pour une durée de trois ans et diffusera le documentaire dans une version raccourcie et sonorisée. La Télévision paie la somme de 1000 CHF pour diffuser le film. Contrats SSTP avec la Società svizzera di radiotelevisione pour la diffusion du film, 19.02.1975 et 29.10.1975. Archives SSTP, Bâle, Ap 1a et Ap 21. La Télévision suisse italienne projette de diffuser une version retravaillée du film. Lettre au Fonds national suisse de la recherche scientifique, 7 avril 1975. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 IV 1. Un commentaire en voix off, rédigé par Ottavio Lurati, est ajouté. *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* est diffusé sur la chaîne en tout cas le 23 janvier 1976 dans le cadre de la rubrique culturelle « Situazioni e testimonianze » Correspondances avec la Télévision suisse italienne, 1975–1976. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII d 1 et Ap 21. La version sonorisée n'a pas pu être visionnée. → chapitre Diffusion et réception.

285 « Votre film ‹ Migola › est très beau, j'en suis fort content, les photos excellentes, le prix pour moi relativement important. » Lettre de Paul Hugger à Claude Champion, 24 mars 1969. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII d 1.

qu'il n'avait jamais vus, il ne savait pas ce qu'ils faisaient, comment ils allaient réagir. Et il le faisait. Et à la fin, c'était dire : ça s'est bien passé, OK, vous allez pouvoir en faire un autre. C'était un peu comme ça. » (Claude Champion, 2009, chapitre 17, 01:11:13, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Grand connaisseur du Jura vaudois, Paul Hugger découvre le moulin du Vaulion lors de ses nombreuses visites et promenades dans la région.[286] Claude Champion se rend ensuite avec le producteur chez le meunier Louis Develey. L'artisan possède un des derniers moulins à eau de Suisse romande. Alimenté par la rivière du Nozon, ce moulin à roue à aubes hydraulique verticale appartient à la famille Develey depuis 1853.[287] Exploité de père en fils, depuis trois générations, le moulin traite le grain des paysans du voisinage grâce à deux meules de pierre naturelle. Au début du XXe siècle, les affaires commencent à baisser avec la fondation d'un nouveau moulin à Croy attirant de nombreux paysans de la région. Louis Develey, le grand-père du meunier décide de se recycler : il se tourne vers l'agriculture, se constitue un domaine, agrandit l'écurie et commence à acheter du bétail. Vers 1930, Henri Louis, son fils, renonce à la fabrication de la farine à pain et ne moud dès lors plus que de la farine grossière pour le bétail. Pendant la Seconde Guerre, le moulin produit encore plus deux cents tonnes de farine par an, mais il devient progressivement un appoint aux revenus d'éleveur et d'agriculteur. Ainsi, Louis Develey, dernier de sa lignée, qui succède à son père Henri Louis en 1947, se dit davantage paysan-meunier que meunier-paysan. Il produit encore de la farine, mais en quantité toujours plus limitée : dans les années 1960, le meunier accepte encore 80 tonnes de grain par an, mais en 1970, il n'en traite plus que 20 tonnes.[288]

Mandaté par Paul Hugger, Claude Champion a pour cahier des charges – transmis oralement et informellement – de montrer les instruments et la technique de ce métier qui disparaît, de décrire le fonctionnement du moulin et le travail du meunier. À l'origine, il s'agit de réaliser un film en noir et blanc et muet avec un budget très limité.[289]

La situation est plus confortable que dans le cas de *Migola*, puisque le lieu de tournage se trouve à proximité du domicile du réalisateur, dans le canton de Vaud, ce qui lui permet

286 Paul Hugger, Le Jura vaudois. La vie à l'alpage. Lausanne 1975. Cette publication fait suite à ses recherches de terrain réalisées entre 1969 et 1970 durant deux périodes de six mois. Louis Cavat, président de l'Union romande des moulins agricoles, aurait mis Paul Hugger sur la piste du moulin du Vaulion, lors d'une rencontre à Croy (Vaud). Archives SSTP, Bâle, Ae III 1.

287 Rapport annuel SSTP, 1971. Il existe à l'époque encore des moulins similaires à celui du Col-des-Roches (Neuchâtel), mais ils ne fonctionnent plus depuis longtemps. Ils seront restaurés dès 1973 et ouverts aux visites publiques par la suite. Claude Champion, 2009 et URL : http://www.lesmoulins.ch/historique/ Consulté le 3 septembre 2013. Les roues à aubes ne sont pas rares dans la région de Vaulion. Par exemple, à quelques centaines de mètres du moulin du Vaulion, l'agriculteur Paul Martignier possède une scierie fonctionnant également avec une grande roue à aubes. Jacques Pilet, Vaulion possède un maître Cornille mais M. Develey cessera bientôt d'exploiter son moulin à eau. In : Feuille d'Avis de Lausanne, 6 juillet 1970, p. 3.

288 Jacques Hainard, Le Moulin de Vaulion (Canton de Vaud). Bâle 1971 (Vieux métiers 29).

289 Claude Champion réalise un premier devis en juin 1970 : le film projeté a alors une durée de 20 à 25 minutes, un tournage de quatre jours est planifié en septembre 1970 et le coût total prévu s'élève à 6920 CHF (4250 CHF pour les frais de pellicule et de laboratoire, dont 600 CHF pour 4 jours de montage) ; 1700 CHF pour les cachets du réalisateur, du caméraman, de deux aides et de l'artisan ; 400 CHF pour le matériel comprenant deux caméras et l'éclairage ; 570 CHF de frais divers). Devis de Claude Champion, 26 juin 1970. Archives SSTP, Bâle, Ae VII d 2.

d'effectuer des repérages. Entre l'été 1970 et janvier 1971, Claude Champion se rend à plusieurs reprises chez l'artisan. Dans une visée de documentation, le cinéaste enregistre avec un appareil Nagra autant les explications de l'artisan sur le fonctionnement du moulin que ses remarques sur le village, l'histoire du moulin et diverses anecdotes. Cette phase de repérage permet au cinéaste de construire son découpage et son scénario.

> « J'avais un Nagra avec moi et j'ai enregistré ça. […] Souvent quand même, les gens qui travaillent depuis des décennies sur leur boulot, ils ne vous expliquent pas les choses d'une façon fondamentale, ils vous les expliquent par des bouts où il faut des fois avoir un sens de la déduction assez important. […] Je pense que j'avais déjà pensé qu'il y aurait des éléments qui me seraient utiles effectivement pour des voix off pour le film, tout en sachant que c'est des fois difficile de faire répéter aux gens des propos qu'ils nous ont déjà donnés 3, 4, 5 fois. Ils ont l'impression qu'on les prend pour des idiots. » (Claude Champion, 2009, chapitre 44, 03:03:42, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Lors de ces repérages, le moulin est encore en activité. Le cinéaste, tout de suite fasciné par le son du lieu et les récits des protagonistes exprime très vite son désir de réaliser un documentaire sonore. Ce qui importe initialement à Paul Hugger, c'est de voir des gestes et des objets qui vont disparaître, mais Claude Champion argumente qu'un film sonore est nécessaire et indispensable pour évoquer l'univers du moulin, comme il l'avait déjà pressenti chez Migola sans toutefois pouvoir le réaliser.

> « [Paul Hugger] disait : ce n'est pas important, je veux voir les gestes, je veux voir les objets, c'est ça qui va disparaître. J'ai dit : les sons aussi vont disparaître ! […]. Quand j'étais enfant, je me disais : le tic-tac du moulin, il y a une horloge dans un moulin. Il y a des chansons qui racontent ça. Et ce n'est pas ça du tout le tic-tac du moulin, c'est qu'il y a un système sur l'axe, en dessous de ce qu'on appelle la trémie, où arrive le grain. […] Je disais à Hugger : vous le savez ça, vous l'avez étudié, vous l'avez lu, mais les gens qui vont voir le film ignorent totalement que ça, c'est aussi important que l'objet lui-même. Chez Migola, ça m'est apparu clair que, aussi bien sur un plan ethnographique, il fallait ce son, et, sur le plan de l'expression… Il y avait les bruits et je me disais : ces gens, il faut les entendre. » (Claude Champion, 2009, chapitre 40, 02:44:34, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Paul Hugger a de la peine à trouver des soutiens financiers et il formule sans cesse l'urgence de sa tâche et la valeur considérable des documents filmés : « Le film que nous envisageons de tourner à Vaulion doit être réalisé à la dernière minute. Les installations de ce moulin qui sont très archaïques sont déjà publiées pour la vente. »[290] L'attente est longue et alors que, à la fin de l'année 1970, le meunier décide de renoncer à cette exploitation devenue peu rentable face à la concurrence des minoteries[291], la somme nécessaire pour produire le film n'est pas encore trouvée. En 1971, Louis Develey va laisser son domaine avec ses 25 têtes de bétail à son fils Willy et se retirer dans l'ancienne école

290 Lettre de Paul Hugger au président de l'Union romande des moulins agricoles, 29 juin 1970. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 III 1.

291 La fermeture du moulin et sa mise en vente sont déjà annoncées durant l'été 1970 dans les médias. Jacques Pilet, Vaulion possède un maître Cornille mais M. Develey cessera bientôt d'exploiter son moulin à eau. In : Feuille d'Avis de Lausanne, 6 juillet 1970, p. 3. L'activité du meunier prendra fin en décembre 1970 et certains journalistes lancent un appel pour sauver le moulin de la destruction. Bertil Galland, Sauver un moulin. In : Feuille d'Avis de Lausanne, 29 décembre 1970, p. 25.

du Vaulion qu'il a rachetée et dans laquelle se trouve le bureau du Crédit Mutuel, dans lequel il officie en tant que caissier deux matins par semaine. Décidé à se vouer au seul élevage, Willy projette de démanteler le moulin en vue d'agrandir l'étable.

Le réalisateur et Paul Hugger pressent l'artisan de garder son matériel en vue du tournage, mais le film semble compromis. Le producteur arrive finalement à réunir un peu d'argent, 7500 CHF, de dons privés et de diverses sociétés et unions agricoles.[292] À ce moment, Claude Champion réalise divers spots publicitaires et films industriels pour l'agence publicitaire bâloise GGK et l'entreprise pharmaceutique Capsugel. Ces travaux étant très bien payés, le réalisateur décide d'investir son salaire et de l'argent personnel dans le projet du film sur le moulin. Tout en espérant recevoir par la suite une prime de la Confédération permettant de rembourser les frais, Claude Champion trouve le moyen de cofinancer le film et surtout le son.[293] Il ne se limite ainsi pas à la commande initiale de Paul Hugger.

> « Je savais que les budgets de Hugger étaient plutôt de 2000 à 4000 francs au maximum […]. Donc c'était évident que si on se mettait à travailler du son et qu'on profitait du son pas seulement pour avoir une bande sonore annexe, mais pour en faire un petit peu plus, c'est-à-dire justement la parole de la personne, utiliser le son pour que l'ensemble d'un contexte se perçoive, c'est clair que ça prenait plus de temps de tournage, que c'était une structure un petit peu plus lourde, il y avait de toute façon une personne de plus. Donc je savais que ça allait coûter plus cher, ça, c'est sûr. Mais j'avais à cœur de lui prouver que ça valait le coup. » (Claude Champion, 2009, chapitre 42, 02:53:22, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Le producteur souligne à plusieurs reprises l'enthousiasme et l'engagement du jeune réalisateur :

> « Die Dreharbeiten wurden Claude Champion, Pully, anvertraut und erfolgten im Februar. Da zeigte sich etwas Unerwartetes: Claude Champion und seine jungen Filmmitarbeiter fühlten sich vom gestellten Thema, der Welt des Müllers Develey, derart angesprochen, dass sie vorschlugen, auf eigene Kosten einen Tonfilm zu schaffen. »[294]

292 Au générique du film, il est annoncé que le film est réalisé avec l'appui de l'Union des meuniers suisses, la Société des meuniers de Suisse romande, l'Union romande des moulins agricoles. Claude Champion se souvient que le Service archéologique de l'état de Vaud n'a jamais répondu aux demandes de Paul Hugger. Le producteur a en effet écrit à plusieurs reprises en 1970 à l'architecte conservateur de l'état de Vaud, Jacques Bonnard, sans succès. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 III 1 ; Claude Champion, 2009. « Die Finanzierung des Streifens, der ausserhalb der budgetierten Arbeiten verwirklicht werden musste, erwies sich als langwierig und mühsam. Schliesslich erhielten wir von den verschiedenen schweizerischen und regionalen Müllerorganisationen Beiträge, die allerdings den vorgesehenen Finanzbedarf von Fr. 7500 nicht voll deckten. Die Hoffnung auf einen Zuschuss des Kantons Waadt zerschlug sich. So musste schliesslich die Gesellschaft den Restbeitrag [3000 CHF] übernehmen. » Paul Hugger, Jahresbericht SGV, 1971. « On avait fait la demande aux Meuniers suisses à Zurich […], ils ont refusé. Et il y avait nettement quelqu'un d'Orbe, à l'époque […], membre de ce comité, qui sentait ça [comme] malheureux, honteux et qui a donné de l'argent personnellement. » (Paul Hugger, 2011)

293 Il réalise notamment pour l'agence GGK un spot publicitaire sur une machine à café et plusieurs films de promotion interne pour l'entreprise Capsugel spécialisée dans la fabrication de capsules en gélatine. Entretien téléphonique avec Claude Champion, décembre 2013.

294 Paul Hugger, Jahresbericht SGV, 1971.

Avec 22 000 CHF, *Le Moulin Develey sis à la Quielle* devient le premier gros budget de la Section film de la SSTP.[295] Le film est coproduit par la SSTP et NEMO Film GmbH.[296]

Tournage

Le tournage se déroule du 22 au 26 février 1971.[297] Le moulin, arrêté définitivement peu avant, est remis en marche, une dernière fois, pour la semaine de tournage.[298] Le meunier est alors caissier à la petite banque locale. Il s'agit bien ici d'un projet d'ethnographie d'urgence, un *Notfilmung*, dans la lignée des films de la série *Vieux métiers* puisqu'un métier et un mode de production disparus sont documentés.[299] Le tournage presse puisque le moulin va être démantelé sous peu.

Louis Develey estime également que le film « sera la seule survivance de [s]on moulin » : « Je vois l'échéance approcher où je serai obligé de le démolir pour avoir de la place. »[300] Il raconte :

> « Lorsque je les ai vus débarquer chez moi avec leurs longs cheveux et leurs barbes, je me suis demandé à quels gaillards j'avais affaire. J'ai vite changé d'opinion : nous avons travaillé dur, pendant une semaine, de huit heures du matin à onze heures du soir en prenant juste le temps de manger ! Ce fut extraordinaire et j'aurais bien continué cette expérience quelque temps encore. »[301]

Le tournage se base sur le découpage minutieux que le cinéaste développe lors de la phase repérage. Contrairement aux directives du mandat initial, le cinéaste ne veut pas se limiter à filmer l'artisan dans l'exercice de son travail. Les scènes de la vie familiale, de même que celles filmées dans l'écurie vétuste, demandent un travail de mise en confiance des protagonistes qui implique du temps et de la patience. Claude Champion

295 Plus précisément, le budget final s'élève à 21 992 CHF. 14 492 CHF sont à la charge de Claude Champion et la part de la SSTP, 7500 CHF, couvre plus ou moins un tiers des frais. Six jours de tournage et 20 jours de montage sont prévus. Le budget comprend 7776 CHF de frais de pellicule et de laboratoire, 600 CHF pour le cachet du caméraman, 2000 CHF pour celui du réalisateur, 810 CHF pour l'ingénieur du son et le Nagra, 420 CHF pour la scripte, 350 CHF de cachet pour le meunier, 950 CHF pour le matériel (éclairage et caméra), 3680 CHF pour le montage, 3080 CHF pour le son et 2326 CHF de frais divers. L'Union des meuniers suisses donne 2000 CHF, la Société des meuniers de la Suisse romande 1500 CHF et les Moulins agricoles de la Suisse romande 1000 CHF. Budget final, Claude Champion, 8 novembre 1971. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 III 1 et Ae 60 VII d 2.

296 Contrat entre NEMO Film (Claude Champion et This Brunner) et l'Institut für Volkskunde Basel (Paul Hugger), 24 novembre 1971 et 1er décembre 1971. Les premières recettes, jusqu'à 6000 CHF, vont à Claude Champion, puis les recettes suivantes vont pour 15 % à la SSTP et pour 85 % à NEMO Film. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII d 2 et Ap 24, classeur SGLF. Leihverträge. Korrespondanz. Le *Moulin Develey sis à la Quielle* est le premier film de Claude Champion co-produit dans la structure NEMO Film Sarl. *Le Pays de mon corps* (1973) sera son premier film totalement produit par cette société de production. « Comme pour Milos Films, les forces vives de production [à NEMO], c'était nous. » Entretien téléphonique avec Claude Champion, décembre 2013.

297 Archives SSTP, Bâle, Ae VII d 2.

298 Plusieurs transactions de Paul Hugger avec le Service archéologique de l'état de Vaud se sont déroulées en vue de protéger le moulin pour la durée du tournage. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 III 1.

299 « Auf dem Drehprogramm stand dieses Jahr eine Notfilmung. Die Mühle von Louis Develey in Vaulion, die noch mit einem Wasserrad arbeitet, stellte auf Ende 1970 ihren Betrieb ein. Bei diesem Anlass wollten wir die letzte kleine Kundenmühle der Waadt wenigstens noch im Film festhalten. » Jahresbericht SGV, 1971.

300 Lettre de Louis Develey à Paul Hugger, 25 octobre 1971. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII d 2.

301 Louis Develey cité par Jacques Pilet dans l'article suivant : Le moulin de Vaulion ne tourne plus, mais un film a sauvé son souvenir. In : Feuille d'Avis de Lausanne, 17 décembre 1971.

mange plusieurs fois avec la famille, déjà seul lors de la phase de repérage, puis avec l'équipe lors du tournage. Parce qu'il désire très vite faire entendre ces gens, il imagine tourner un plan fixe de deux ou trois minutes, sans intervention, durant lequel les protagonistes « disent ce qu'ils peuvent et ce qu'ils veulent ». La timidité de la femme en particulier implique d'y « aller doucement », de bien argumenter le sens de la scène pour le film. Le cinéaste attend donc la fin du tournage pour exprimer son désir de filmer la famille ensemble. Il veut également tourner un plan dans lequel le couple discute dans le salon : parce que le bruit du moulin s'entend depuis cette pièce, la scène vise à montrer le rapport étroit existant entre la maison et le moulin.

Le réalisateur profite de travailler avec la même équipe que celle avec laquelle il réalise en parallèle des films industriels et publicitaires. Ces films de commande étant bien payés, il arrive à convaincre les techniciens de travailler sur ce film. Claude Champion (réalisation et montage) est accompagné d'Henri Rossier (image), Roger Tanner (son) et Denise Buchilly (scripte). Henri Rossier, déjà assistant-caméraman sur *Quatre d'entre elles* et caméraman pour *Yvon Yvonne*, est un caméraman « bourlingueur » travaillant souvent à la Télévision suisse romande.[302]

L'équipe travaille avec une caméra 16 mm Éclair Coutant, quelques mandarines[303] pour l'éclairage et un enregistreur Nagra. La caméra et la table de montage utilisées sont louées à la coopérative de matériel Milos Films. L'ingénieur du son, comme il est alors de coutume, utilise le matériel d'enregistrement du son qu'il possède. Il s'agit du premier film de la série consacrée aux vieux métiers à être tourné en son synchrone. La technique standard de l'époque est utilisée : la caméra est connectée à l'appareil Nagra et grâce à un système d'impulsion, l'image et le son sont synchronisés. On parle de synchronisation au moyen d'un son pilote : un signal à basse fréquence, émis par la caméra, règle la vitesse du magnétophone et assure ainsi la synchronisation.

Jacques Hainard, alors jeune ethnologue travaillant au Musée ethnographique de Bâle (le Schweizerisches Museum für Volkskunde, qui, avec le Museum für Völkerkunde, est devenu l'actuel Museum der Kulturen de Bâle), occupe le rôle de conseiller scientifique et il écrit le texte d'accompagnement du film, publié dans la collection *Vieux métiers*.[304] Claude Champion réalise également les photographies présentes dans le livret.

302 « La plupart des gens étaient free-lances à la Télévision à l'époque, en tout cas un certain nombre de techniciens. [Henri Rossier] a fait ce boulot, j'ai bien aimé travailler avec lui, donc ça s'est poursuivi. Beaucoup de gens étaient comme ça à l'époque, c'est-à-dire qu'il fallait prendre des coups, ça rapportait de l'argent ou pas, on démarrait au quart de tour avant de savoir si c'était possible. C'était des choses comme ça. [Henri Rossier] était facilement partant sur des choses de cet ordre. C'était un homme-orchestre, c'est-à-dire qu'il était tout seul pour l'image, il amenait ses quatre lampes, il faisait les trucs tout seul, il grimpait sur les arbres pour accrocher les choses. » (Claude Champion, 2009, chapitre 11, 00:50:00, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

303 « Luminaires légers, ainsi nommés en raison de leur couleur orangée chez la plupart des fabricants. Les mandarines sont de 800W, mais il en existe en 650W ; les blondes ont 1000W. Elles sont faciles à transporter et à suspendre, ce qui en a fait l'éclairage habituel des tournages de terrain. Leur faisceau est semi-dirigé. Elles possèdent un réglage de focalisation variable de Spot (faisceau plus concentré) à Flood (faisceau plus étalé). » URL : http://ecolecinevideo.free.fr/Image/lumiere5.html Consulté le 15 septembre 2013.

304 Jacques Hainard, Le moulin du Vaulion. Bâle 1971 (fascicule 29). Jacques Hainard (1943) est surtout connu en tant que conservateur et directeur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel et chargé de cours d'ethnomuséographie à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel (1980–2006). Après une for-

Tournage du *Moulin Develey sis à la Quielle*, Claude Champion, 1971 : Claude Champion à la camera et l'équipe de tournage avec Louis Develey. Photographies : Simone Oppliger

Comme Yves Yersin ou d'autres collaborateurs de Paul Hugger, Claude Champion se souvient de la totale liberté que lui accorde le producteur qui d'ailleurs ne vient pas sur le tournage.

> « Il me semble que, par écrit, on devait proposer quand même un peu comment on allait traiter la question, effectivement l'histoire du budget, c'était important. Mais au-delà, c'était oui ou non. Et après, ça partait. Évidemment, comme il y avait en adjoint la ou le scientifique – en l'occurrence chez moi, ça a été chaque fois des hommes – qui s'occupait de la plaquette et du vrai travail ethnographique, j'ai le souvenir qu'ensuite, il laissait faire. […] Ce qui était très passionnant à faire là-dedans, c'est qu'avec Paul Hugger, à partir du moment où il donnait le cahier des charges, la structure du scénario, la façon de raconter, il laissait totalement libre. C'était de dire : vous faites le film et après, vous me le livrez. Je pense qu'on était tous à trouver ça assez remarquable. Il y avait une vraie confiance. Et sur l'histoire de mettre du son, il était favorable à l'idée même si je crois que ça lui importait peu au fond, au départ. Mais je crois que quand il a vu le résultat, je crois quand même que ça a fait quelque chose dans sa tête. » (Claude Champion, 2009, chapitre 27, 01:47:00 ; chapitre 24, 01:36:04, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Le moulin est remis en marche et le meunier rejoue son métier pour les besoins du film. Les opérations accomplies sont mises en scène, répétées, redécoupées et recomposées. Certaines personnes ont reproché cette mise en scène pratiquement totale à Claude Champion. Nous sommes ici au centre de la question que pose l'entreprise de Paul Hugger. Celle-ci se situe bien plus dans une ethnographie matérielle que dans un « cinéma direct » ou observationnel. Le producteur s'intéresse en effet surtout à la conservation des gestes techniques, donc à exposer et démontrer des processus. Les critiques adressées au cinéaste sont au cœur des questions que pose de façon récurrente le cinéma documentaire. Le philosophe et critique de cinéma François Niney soulève en effet que toute l'histoire du genre est hantée par la légitimité du « faire rejouer », qu'il

mation littéraire à l'Université de Neuchâtel, il est conservateur au Musée d'ethnographie de Bâle puis effectue une recherche de terrain au Congo (1971–1973). De 2006 à 2009, il reprend la direction du Musée d'ethnographie de Genève. Durant le tournage du *Moulin Develey sis à la Quielle*, Jacques Hainard loge au village et se rend parfois sur le tournage. Selon Claude Champion, il aurait surtout récolté des informations auprès du meunier après le tournage. (Claude Champion, 2009)

s'agisse d'acteurs ou des protagonistes eux-mêmes. La question de la reconstitution et du « documentaire joué » (*re-enactment*) dans le sens d'un naturel reconstitué avec les autochtones, traverse l'histoire du genre, de Robert Flaherty à Pierre Perrault et Georges Rouquier, du néoréalisme italien à Jean Rouch. Les limites entre fiction et documentaire, rôle et personne, personne et personnage, réalité et représentation sont forcément floues et ambiguës.[305] Claude Champion se défend de ces reproches :

> « C'était mis en scène de la même manière que s'il [Louis Develey] l'avait fait tous les jours. […] Le décalage dans le temps n'avait pas beaucoup d'importance puisqu'il y avait à peine quelques mois qu'il avait arrêté et qu'il avait fait ça depuis quasiment l'enfance, tout au moins il avait vu ses parents dans l'enfance faire ça et que lui, à partir de 14–15 ans, il l'avait fait. Il avait une soixantaine d'années. […] Enfin, ça fait un certain nombre de dizaines d'années de gestes répétés, donc d'arrêter trois mois pour les « reprendre, c'était, en tout cas mécaniquement, sans aucune difficulté et sans aucune distance. […] Et surtout, il faut se rendre compte qu'il ne faisait pas son travail de meunier tous les jours, je pense que dans les dernières années, s'il faisait ça une fois par semaine, ça devait être un peu un maximum. » (Claude Champion, 2009, chapitre 24, 01:34:54 ; chapitre 49, 03:24:12, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

L'artisan a finalement tellement « intégré ses gestes, son comportement, ses déplacements et leur sens » que le film ne peut pas être perçu comme une reconstitution artificielle. Il rejoue son métier, aménage parfois les choses et « improvise, mais à l'intérieur de gestes totalement automatisés ».[306] Honoré qu'on s'intéresse à son métier, il s'engage entièrement dans le projet du film. Durant le tournage, le meunier refait même parfois des gestes originels, selon la méthode de son père, mais que lui-même a abandonnés depuis longtemps.[307]

> « [Louis Develey] a pris conscience d'une chose, c'est qu'on n'était pas que des journalistes ou des enquêteurs […] on était des artisans et on fabriquait quelque chose, on avait une technique, on avait une logique, on avait des exigences et on avait une mécanique à faire fonctionner. […] Je crois que quand on préparait et on discutait comment on allait filmer les choses, oui, c'est arrivé plusieurs fois que lui revienne en disant : est-ce qu'on ne pourrait pas plutôt le faire ainsi parce que j'ai pensé que si je passe plutôt là derrière que ce que je fais d'habitude… […] Il était acteur participant, mais sans que ce soit ni de la flagornerie, ni une façon de vouloir enjoliver les choses [mais] simplement rendre cohérents deux artisanats qui travaillent ensemble. […] Le travail du meunier, c'est un travail de précision, vraiment de très grande précision. Et il avait reconnu notre précision. On était sur la même longueur d'onde. » (Claude Champion, 2009, chapitre 50, 03:27:30, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)[308]

305 François Niney, L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire. Bruxelles 2000, p. 35.

306 « Der Müller hat improvisiert, aber innerhalb von Gesten, die eingespielt, ja automatisiert waren. » Claude Champion interviewé par Martin Schaub, texte de présentation du Moulin Develey sis à la Quielle pour l'Internationales Forum des jungen Films, Berlin 1972. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII d 2.

307 Guy Milliard, La méthode de Claude Champion à travers le film Le moulin Develey sis à la Quielle. In : La revue du cinéma 325, février 1978, pp. 84–90.

308 Dans son analyse du film de Claude Champion datant de 1978, le sociologue et vidéaste Guy Milliard analyse dans une même optique le rôle de Louis Develey : « Le meunier redécoupe lui-même la série de ses opérations traditionnelles. En les reclassant mentalement, il est amené à analyser de plus près son processus de production ; et un dialogue constant s'instaure avec l'équipe. ‹ L'autre jour, je ne marchais

L'implication importante du meunier et son rôle d'« acteur » idéal s'expliquent certainement par la joie et l'honneur ressentis de voir un film réalisé sur son métier, mais aussi parce que son activité s'est arrêtée il y a quelque temps : Louis Develey prend conscience qu'il fait ses gestes de meunier pour la dernière fois, devant la caméra. Jouant son propre rôle, il accomplit une sorte de catharsis de psychodrame de sa propre vie. Être filmé a toujours un impact important dans la vie des protagonistes et le tournage reste souvent une expérience marquante. On serait même tenté d'interpréter le décès rapide du meunier après le film comme découlant du sentiment de ce dernier d'un plein accomplissement de sa vie avec sa participation à l'œuvre de Claude Champion. Il a pu transmettre son savoir pour la postérité et le moulin est sauvegardé par le film destiné aux archives (→ chapitre Relation filmeurs-filmés).

Structure du film

Le Moulin Develey sis à la Quielle s'articule en plusieurs parties ou séquences pour lesquelles nous avons chaque fois indiqué la durée.

Le film débute par l'activité effectuée par le meunier en début de journée : Louis Develey trait une vache dans l'étable, un homme balaie le local, puis le meunier déverse le contenu d'une brouette sur un tas de fumier. Un camion arrive devant la ferme, puis repart (P1–P4[309]). Plusieurs plans généraux (P4–P6) situent le cadre de l'action : le moulin se trouve dans une campagne enneigée, dans le virage d'une route, non loin d'une rivière et d'une forêt. Suivent les cartons du titre et du générique (P5–P13) sur lesquels le meunier, en voix off, parle de la réputation de voleurs accolée aux meuniers (P1–P13, 4 minutes).

Le meunier marche dans la neige avec son chien, se dirige vers une petite cascade, actionne une perche située dans l'étang en tirant sur une chaîne afin de libérer la vanne d'entrée du canal (il « met l'eau ») et du ruisseau arrive une vague d'eau (P14–P17, 1 min 27 s).

À l'intérieur du moulin, Develey ouvre un sac de grains (dans l'entrepôt à l'étage supérieur), en verse le contenu dans une ouverture pratiquée au plancher (la trémie qui permet au grain de rejoindre, à l'étage inférieur, la salle des meules), puis il descend des escaliers, fixe un sac vide (dans lequel la mouture va se déverser en dessous de la meule), avant de remonter les escaliers (P18–P19, 1 min 30 s).

---

pas comme ça ›, lui arrive-t-il de remarquer. Ou encore, lorsque Champion lui demandait : ‹ Qu'est-ce que vous faites maintenant ? ›, il montrait la suite, puis disait : ‹ Il y a des fois où ce n'est pas comme ça qu'on fait ›, et il montrait d'autres solutions possibles. » Milliard 1978, p. 88. Interviewé à la Radio suisse romande le jour suivant la première du film, le meunier Louis Develey raconte : « J'ai eu un plaisir énorme de voir que mon moulin passait dans les archives et j'ai eu encore un autre plaisir : c'est qu'il y avait une équipe extraordinaire, et j'ai passé une semaine inoubliable au tournage de ce film. J'ai été excessivement surpris de voir la précision qu'ils apportaient à chaque petite scène… pour le son, la lumière… et tout. Vraiment, j'ai été époustouflé de voir la précision qu'ils avaient, la finesse, l'amour du travail bien fait. » Interview de Louis Develey, Radio suisse romande, 11 décembre 1971. Cité dans : Milliard 1978, p. 86.

309 Les références entre parenthèses qui suivent (P1, par exemple) renvoient au découpage du film par plan et à la planche contact du film (→ annexes).

P001 00:15 P002 00:46 P003 00:58 P004 01:25

P004B P005 02:22 P006 02:34 P007 02:45

P008 02:58 P009 03:13 P010 03:26 P011 03:33

P012 03:39 P013 03:48 P014 04:00 P014B

P015 04:37 P015B P016 04:54 P017 05:05

Premiers plans du film *Le Moulin Develey sis à la Quielle* → annexes pour l'intégralité des plans du film (screenshots). Accès en ligne : archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574893.

Une séquence illustre ensuite la mise en marche du moulin (P20–P27, 1 min 21 s). Le meunier traverse le local des meules et se rend à l'extérieur. Il ferme le clapet (la trappe-déchargeoir) qui amène l'eau vers la roue à aubes par un chéneau de bois (P21). Il entre à nouveau dans le local des meules pour y tirer un bâton traversant le mur et relié au chéneau extérieur mobile : le chéneau est amené vers la roue et l'eau actionne cette dernière. Le meunier fixe ensuite le bâton à l'aide d'un coin (P22–P24). Le mécanisme et les engrenages du moulin se mettent en route (P25, P26).

Une longue séquence documente ensuite le démontage du moulin, le « retaillage » des meules et le remontage du moulin (P27–P44, env. 18 minutes). Le meunier contrôle la meule, puis explique, face à la caméra, qu'il faut démonter le moulin afin « d'enchapeler » (retailler) les meules (P27). Avec son fils Willy, ils enlèvent les diverses parties du moulin (sac, trémie, le coffrage de bois, les éléments de fer). Develey nettoie la meule avec une brosse. En voix off, il explique qu'autrefois il y avait des tailleurs de meule qui passaient tous les 4–5 ans pour remettre en état les meules. Le dernier est passé quand il était encore enfant. Il soulève et déplace la meule supérieure (la meule volante) à l'aide d'une potence. Le meunier prépare ensuite dans un bol un mélange d'ocre et d'eau avec lequel il enduit une barre de fer, puis une règle en bois. Il applique ensuite la règle enduite de la préparation sur la meule et frotte la pierre. Il enduit ensuite une brosse de bois de la même substance et frotte la meule avec (P33). Il commence alors la taille de la meule à l'aide de diverses bouchardes (sorte de marteau). Il explique ensuite, face à la caméra, que le travail d'enchapeler une meule consiste à taper avec la boucharde sur la meule pour lui donner plus de mordant. Cela permet d'obtenir une farine plus belle et plus fine. Il explique encore que la meule s'incurve vers le centre pour permettre au grain d'entrer dans la meule. Les rayons aèrent la meule et permettent l'évacuation de la farine vers le bord. Develey tape sur la meule avec une boucharde (P35–P37). Il dispose ensuite un morceau de bois sur les rainures de la meule, puis fait des marques successives sur les bords du rayon. Il taille alors les rayons (l'enrayonnage) à l'aide de divers piques et couteaux (P38–P41). Le meunier dépose à nouveau la meule volante sur la meule dormante qui vient d'être taillée. Il reprend un bol, un pinceau et une règle de bois. Il explique qu'il va effectuer le travail précédemment réalisé sur la meule dormante sur la meule mobile (la meule volante). Cette opération prend 12 à 14 jours pour les deux meules. Develey réassemble les diverses parties du moulin (meule volante, trémie, etc.) en expliquant que la « raclette » ramasse la farine sur le bord, lorsque la meule tourne et la transporte dans la « golette », c'est-à-dire le sac.

Un plan-séquence de trois minutes trente montre ensuite la famille au complet (l'épouse et les deux fils) autour de la table de la cuisine pour le repas (P45).

Puis le travail reprend (P46–P57, env. 5 min 30 s). Develey balaie l'étable, se change, charge sur son dos un sac de grains et monte des escaliers. Il dépose son sac puis redescend. Il dépose un second sac dans le local d'entreposage du grain, l'ouvre et le vide dans la trémie (P49). Au bord de la rivière, vers l'étang, accompagné de son chien, il « met l'eau », puis retourne au moulin. Depuis le local des meules, il tire le bâton traversant le mur (comme en P22–24) et le mécanisme du moulin s'enclenche. Il effectue divers réglages et contrôles des meules tout en expliquant que suivant la qualité de la

Le moulin du Vaulion (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*, Claude Champion, 1971). Vaulion, février 1971. Photographe : Claude Champion

Le caméraman Henri Rossier sur le tournage du *Moulin Develey sis à la Quielle*, Claude Champion, 1971. Photographe : Simone Oppliger

graine, il faut pouvoir écarter ou serrer les meules et qu'une vis permet de monter ou descendre la meule mobile avec précision (P52–P54). L'artisan descend dans le local des engrenages pour y contrôler la farine se déversant dans un sac. En voix off, il donne des explications techniques sur le fonctionnement du moulin et de ses différents engrenages.

Suit un moment de pause (P58, 1 min 25 s) : Louis Develey et sa femme prennent le thé au salon. Le meunier lit le journal, sa femme coud, ils discutent. Au loin, les sons du moulin, attenant au salon, sont audibles. Un bruit métallique pareil au son d'une cloche s'entend, Develey se lève, se dirige vers le local des meules et contrôle le remplissage de la trémie. En voix off, le meunier explique : « une fois que le sac est plein, rien ne nous avertit que le sac est plein, qu'il faut aller le changer. C'est désagréable parce qu'il faut tout le temps surveiller » (P60). Dans la salle inférieure des engrenages, le meunier détache un sac rempli et explique que si la trémie se bouche, il y a risque de casse. Chargé d'un sac plein, il remonte à l'étage supérieur. Tout en chargeant des sacs, il explique qu'auparavant, il faisait de la farine pour le pain et que maintenant, il ne fait plus que de la farine pour le bétail, qui est plus grossière (P63). Il monte à l'étage supérieur et y dépose les sacs dans le local d'entreposage.

Se succède ensuite une série de plans intérieurs et extérieurs illustrant la mise en mouvement du moulin (P65–P71) : meule, roues dentées, roue à aubes se mettant en mouvement (P59–P71, environ 5 min 50 s).

La séquence suivante est centrée sur l'histoire du moulin (P71–P79, 5 min 30 s). Le meunier, en voix off, sur des plans généraux extérieurs du moulin, puis assis dans son salon, commence le récit de l'histoire du moulin (P71–P73) : le moulin était à l'origine propriété de la commune, puis ses ancêtres l'ont acheté en 1853. Il n'y avait alors que le moulin et l'habitation, une petite écurie pour un cheval et pas de champs. Le meunier allait alors chercher le grain à domicile dans les villages avoisinants avec son cheval, puis rendait la farine. Son grand-père avait cautionné son cousin qui, ayant acheté le moulin, n'arrivait plus à gérer ses affaires. Son grand-père, ne voulant pas qu'un Develey fasse faillite, a repris l'affaire à son compte. Plusieurs plans sont constitués de divers documents d'archives : acte d'achat du moulin (P74) ; plan du domaine (P75) ; docu-

ment d'époque des années 1900 concernant un « projet de reconstruire un barrage sur le Nozon pour le moulin appartenant à David Louis Develey » (P76). En voix off, Develey lit des passages du contrat de vente et raconte que son grand-père était seulement meunier. Lorsque les moulins de Croy se sont construits vers 1900–1905, la production du moulin du Vaulion a automatiquement commencé à baisser. Puis sur une succession de plans extérieurs du moulin, l'artisan raconte qu'il a fallu progressivement se tourner vers l'agriculture (P77–P79). Il termine en racontant son apprentissage du métier de meunier : autant pour le métier de meunier que celui de paysan, « l'apprentissage pratique se fait en voyant les parents travailler ».

La séquence suivante montre Louis Develey devant l'étang coupant l'eau, la rivière et la forêt enneigée puis l'arrivée du meunier en scooter au village de Vaulion (P80–P82, 44 secondes). Une séquence présente alors le nouveau travail de caissier au bureau du Crédit Mutuel qu'occupe Louis Develey (P81–P92, 5 minutes). Assis à son bureau, l'homme fait des comptes, puis reçoit des clientes au comptoir. Il explique sa reconversion : il a arrêté le moulin par obligation, par manque de travail. Diverses causes à cela : diminution du nombre de paysans, arrivée des moissonneuses-batteuses (la graine est récoltée tardivement et doit être séchée artificiellement dans les moulins de Croy et les paysans y font également moudre leur grain). Il explique : « C'est une activité que j'aimais beaucoup. Évidemment, c'est avec un serrement de cœur que je vois mes meules arrêter de tourner. D'un autre côté, une fois qu'il n'y a plus assez de travail, le cœur n'y est plus. On n'a pas le même goût qu'avant. D'un autre côté aussi, les machines arrivent quand même usées. […] Si j'avais voulu continuer, il aurait fallu se renouveler un peu, acheter des machines plus modernes, me moderniser. » Il raconte l'apprentissage de son nouveau métier au Crédit Mutuel.

Le film se termine par plusieurs plans généraux du village sur lesquels Louis Develey évoque la situation actuelle du village (P93–P95, 38 secondes) : « Le Vaulion a diminué des deux tiers des habitants. En 1921, la population atteignait environ 1200 habitants et à notre époque, elle doit atteindre 430–440 habitants. » Autant le secteur de l'agriculture que celui de l'industrie sont en déclin : « En 1925, au village, il y avait 35 porteurs de lait. On peut dire que dans chaque maison, il y avait deux ou trois vaches et le paysan était paysan ouvrier. Ils avaient du travail à domicile, ils faisaient le tournage des contre-pivots, ils faisaient les cordonniers et toutes sortes de petits métiers. Il y avait des bûcherons aussi. Et aujourd'hui, on reste sept porteurs de lait, avec la même superficie de champs. »

Le film se centre sur le personnage du meunier, Louis Develey. Divers protagonistes apparaissent ponctuellement dans le film : Madeleine Develey, sa femme, Willy et Frédy, leurs fils, deux clientes du Crédit Mutuel et Flicka, le chien.

La majorité du film est tourné dans l'espace du moulin et aux alentours. Les espaces intérieurs se composent des trois niveaux du moulin – local des machines ou des engrenages en bas, local des meules au rez-de-chaussée, stockage des grains au premier étage – reliés par plusieurs escaliers, de l'écurie et du logement (cuisine et salon) attenants.[310]

310 Le moulin est situé entre le logement (ouest) et l'étable (est).

Plusieurs plans montrent l'environnement extérieur de l'établissement : forêt et route avoisinantes, rivière, étang, chéneaux et roue à aubes. La dernière partie du film (P82–P95) montre le village de Vaulion et le bureau du Crédit Mutuel. Quelques plans sont encore composés de documents d'archives (P74–P76).

Mise en scène

L'ensemble des protagonistes du film ne possède pas l'aisance que Louis Develey manifeste face à la caméra. Par exemple, lors de la séquence du repas familial (P44) apparaît une gêne des protagonistes, des fils et de l'épouse du meunier : ils discutent de tout et de rien et rient, mais semblent un peu empruntés par la présence d'une caméra. Le fils Willy lance plusieurs brefs regards vers la caméra, alors que la femme ne lève presque jamais le nez de son assiette. Leurs discussions et rires semblent parfois un peu forcés. Louis Develey et son fils Willy, comme s'ils voulaient éviter les moments de silence, relancent sans cesse la discussion sur des sujets plutôt banals, le temps qu'il fait par exemple. À un certain moment, Willy dit qu'il va débarrasser le moulin, allusion au démantèlement imminent du bâtiment (29:17), son père répond : « Ah, les vieilles planches, tu prépares tout pour ce printemps » et la femme semble vouloir diriger la discussion vers une autre direction, moins sensible.

Le film comprend plusieurs situations dans lesquelles le meunier s'exprime, face à la caméra. À quatre reprises (P27, P35, P42, P63), Louis Develey interrompt son activité, explique son action frontalement à la caméra. Par exemple, dos à la caméra, il contrôle la meule puis se retourne vers la caméra et commence à parler (P27), ou encore, il soulève un sac, se tourne face à la caméra, parle puis charge le sac sur son dos et monte les escaliers (P63). Ces plans manifestent très explicitement une mise en scène opérée pour le film. Ils créent un certain effet de distanciation narrative et démontrent bien qu'il ne s'agit pas ici d'un cinéma de « simple » captation ou de « cinéma direct », mais que les fondements de l'entreprise se situent autre part.

> « L'option de faire parler [face à la] caméra, c'était quand même une réflexion sur le langage et de se dire : de toute façon, le documentaire, vous intervenez dessus. Il y avait aussi ce débat sur l'ethnographie, il y a des gens qui font croire qu'ils vont filmer des choses telles qu'elles se passent. Mais là, de montrer l'intervention, c'était très fondamental pour moi. […] Là [avec le meunier], c'est plus, effectivement, un phénomène de distanciation. On n'élimine pas le dispositif. En même temps, on n'en fait pas un truc conceptuel, lourd, prétentieux. Enfin, il me semble ! » (Claude Champion, 2009, chapitre 25, 01:38:18, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Deux autres situations d'exposé plus classiques sont présentes. Lorsque Louis Develey raconte l'histoire du moulin, assis dans son salon (P73) ou quand, dans son bureau du Crédit Mutuel (P89 et P91), il explique les raisons l'ayant conduit à changer d'activité, ses exposés ne se mêlent en effet pas à une action et le protagoniste est simplement assis, face à la caméra.

Mise en scène : lumière

La plupart des scènes intérieures sont filmées avec un éclairage additionnel. Parce que les pellicules noir/blanc de l'époque sont relativement peu sensibles et que les lieux sont assez sombres, un éclairage d'appoint est nécessaire. Plusieurs mandarines sont utilisées. Les ombres très nettement dessinées de nombreux plans révèlent clairement l'utilisation de ce type d'éclairage (par exemple en P19, P36, P44, P47, P49). On peut également déterminer facilement la position des sources de lumière. L'exposition des images est très bonne dans l'ensemble du film. Les plans tournés en extérieur ont une dominante plus claire et blanche. Le noir et blanc appuie la rudesse de ce paysage hivernal.

> « Quand je vois le film, je suis très content parce que, en noir et blanc, je trouve que ce paysage d'hiver a quelque chose de beaucoup plus fort. En vert, les pâturages du Jura, c'est assez beau, mais plus doux. Alors que là, on est dans une histoire plus tendue et je ne pouvais pas rêver mieux que d'avoir cette neige. » (Claude Champion, 2009, chapitre 46, 03:11:44, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Mise en scène : cadrage et mouvements de caméra

Le film se compose de 24 gros plans, 25 plans rapprochés (y compris plans taille et plans américains), 19 plans moyens, 24 plans d'ensemble et 10 plans généraux. Certains longs plans avec mouvements de caméra contiennent plusieurs échelles de plans.
Les gros plans présentent dans la majorité des cas des détails d'objets, divers outils, parties des meules, rouages, objets du bureau et autres détails de l'environnement. Un seul plan est dirigé sur le visage du meunier (P36), deux autres montrent une main ou un pied (P52 et P85). Par contre, une grande partie des plans rapprochés (deux tiers) se concentre sur le meunier (et non sur l'espace et les objets). La presque totalité des plans moyens montre l'artisan en train de travailler. Les plans d'ensemble se composent de 14 plans d'intérieur et 10 plans pris en extérieur. Dans la majorité des cas, ceux-ci contiennent l'artisan. Finalement, la dizaine de plans généraux donne une vue d'ensemble des environs (le moulin et les alentours, le village). Outre les plans rapprochés, la presque totalité des plans moyens et d'ensemble contient le meunier. Cela révèle que le cinéaste préfère montrer l'artisan dans son environnement plutôt que de faire des gros plans du personnage dans lesquels son action et sa position dans l'espace seraient difficilement localisables. La grande profondeur de champ des plans permet de bien positionner l'artisan dans l'espace du moulin.

L'ensemble des images est filmé avec une caméra fixe, sur trépied. 17 plans du film sont pris en plongée. Certains ont pour fonction de montrer en gros plan des objets et des rouages du moulin ainsi que le travail de l'enchapelage des meules effectué par l'artisan (P37, P39–P42). D'autres montrent l'extérieur du moulin filmé depuis un point élevé. Plusieurs, encore, font voir l'artisan montant ou descendant les nombreux escaliers du moulin (P33, P48, P61, ce dernier plan enchaînant plongée et contreplongée).

Les mouvements de la caméra sont relativement rares dans le film. Dix plans contiennent des zooms arrière ou avant. 14 plans se composent de panoramiques. Ces mouvements de caméra, toujours très légers et tranquilles, permettent de suivre les lents déplacements

du protagoniste dans l'espace et épousent le rythme de travail de l'artisan. Dans plusieurs de ces plans, le meunier monte ou descend les escaliers du moulin ou effectue des opérations impliquant plusieurs déplacements.

Montage et narration

Claude Champion réalise le montage sur tous ses documentaires. Selon le budget final (réalisé après le tournage), le montage prend 20 jours au cinéaste.[311] Avec un rapport de terme d'un sur trois, le film, d'environ une heure, s'est construit à partir de trois heures de rushes. Par rapport aux pratiques actuelles de la vidéo, la quantité de rushes est très faible et les contraintes fortes. La modestie des moyens disponibles est évidente dans cette économie. Il n'y a guère de latitude pour modifier les choses. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le montage se base sur le découpage et le canevas élaborés durant le repérage et le tournage. Le déroulement des scènes, telles qu'observées et décidées dans la phase de repérage, puis enregistrées au tournage, ne subit pas de nouvelle orchestration au montage, s'agissant en priorité d'exposer des processus de travail.

L'un des défis posés par ces films consiste à trouver un mode de narration qui rende compréhensible chaque étape ou opération d'un travail très répétitif. Les moyens le plus fréquemment utilisés sont l'ellipse et le changement d'angle de la caméra. Déjà pour *Migola*, le cinéaste expérimente ces techniques et va les développer davantage dans *Le Moulin Develey sis à la Quielle*. L'artisan Migola répète par exemple certains gestes pour la fabrication de pots successifs, fixation de la pierre, creusement, etc. Afin de développer la narration, le cinéaste utilisera des ellipses temporelles – par exemple en évitant de remontrer pour chaque pot l'opération de fixation de la pierre – ou des changements de position de la caméra qui permettent au spectateur d'observer les gestes sous un nouvel angle. Ces constructions narratives nécessitent une observation et un découpage minutieux au préalable qui permettent de bien saisir les étapes du travail et le degré de répétitivité des opérations. La narration adoptée est surtout démonstrative et se concentre sur l'exposition et la description des étapes du travail et des manières de faire.

Le cinéaste utilise diverses techniques classiques de montage. À plusieurs reprises, différents types de fondus sont utilisés, points de jonction mettant en relation les plans.[312] Ce procédé de montage peut remplir plusieurs fonctions. Il peut construire une ellipse temporelle entre deux plans. Par exemple, devant la meule en mouvement, le meunier explique, dans le vacarme du moulin, qu'il faut démonter le moulin et l'enchapeler. Après un fondu enchaîné, un plan identique – mais dont le silence révèle que le moulin est à l'arrêt – montre l'artisan commençant à démonter le moulin (P27–P28). Ailleurs, le meunier, après avoir terminé l'enchapelage d'une des meules, explique qu'il va refaire le même travail sur la seconde meule. Ce travail dure 12 à 14 jours, explique-t-il. Un fondu

311 Étalonnage réalisé par Hans-Michel Hofer et mixage par Peter Begert. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII d 2.

312 « Un fondu au noir (ou *fermeture en fondu*) est un obscurcissement progressif de l'écran à la fin d'un plan et une ouverture en fondu, l'apparition progressive de l'image à partir d'un écran noir. Un fondu enchaîné superpose brièvement la fin d'un plan A et le début d'un plan B. » David Jay Bordwell ; Thompson, Kristin, L'art du film. Une introduction. Bruxelles 2009 (Arts et cinéma), p. 328.

au noir termine le plan puis une ouverture en fondu amène alors au plan suivant dans lequel la seconde meule (la meule volante) est replacée sur la première (P42, P43). Le fondu crée ici une ellipse temporelle : le spectateur n'a pas assisté au travail de l'enchapelage sur la seconde meule, mais il comprend que si le meunier la remet en place, ce travail a été effectué.

Le fondu peut aussi permettre de donner un certain rythme à une action tout en soulignant la longueur d'une opération ou son caractère répétitif. Par exemple, le fondu entre les plans 29 et 30, réalisés à la même échelle et documentant la même action de nettoyage de la meule évoque la longue durée du travail. D'autres fondus enchaînés situés entre des plans documentant une action similaire, mais prise de différents points de vue, permettent de donner un certain rythme à une action très répétitive comme l'enchapelage de la meule à l'aide de la boucharde (P35–P37).

Divers modes de liaison pour une continuité spatio-temporelle entre les plans sont réalisés et permettent de créer l'illusion d'une continuité du geste ou du mouvement entre deux images accolées changeant d'échelle (par exemple, P31, P32 ou P53, P54) ou d'angle de prise de vue (par exemple, P87, P88). Ainsi, depuis l'intérieur du moulin, Develey tire un bâton traversant le mur, et le plan suivant montre de l'extérieur le bâton qui bouge et permet d'actionner la roue à aubes (P22, P23). Ou encore, depuis son salon, le meunier entend un son provenant du moulin, il se lève et sort du cadre. Le plan suivant montre la machine émettant le son entendu puis Develey entre dans le cadre (P58, P59). Dans ce dernier cas, le raccord s'effectue par le son.

Montage : durée des plans

Le film de 55 minutes contient 95 plans (7 plans de cartons du générique compris). La durée moyenne des plans s'élève à environ 35 secondes. 9 plans font moins de 10 secondes ; 40 plans se situent entre 10 et 19 secondes ; 15 entre 20 et 29 secondes ; 10 entre 30 et 39 secondes ; 7 entre 40 et 49 secondes ; 3 entre 50 et 59 secondes ; 7 plans font entre une minute et une minute trente (P28, P35, P37, P47, P56, P58, P63) ; un plan dure 1 min 55 s (P89) ; un plan 2 min 22 s (P42) ; un plan 2 min 47 s (P33) ; un plan 2 min 42 s (P30) ; un plan dure 3 min 28 s (P45).

Un tiers des plans du film (32 plans) dépasse les 30 secondes, dont 12 dépassent une minute. La scène du repas familial (P45) est le plus long plan du film. L'espace réduit de la cuisine et le désir de ne pas trop déranger les protagonistes attablés expliquent certainement la fixité du plan, réalisé sur un trépied. Deux plans très longs, comprenant quelques mouvements de caméra, documentent le travail de longue haleine effectué sur les meules, une succession d'opérations enchaînées : nettoyage, enduisage, enchapelage (P30 et P33). Un autre plan long montre les déplacements de la meule mobile suivie d'une explication du meunier sur le travail effectué sur les meules (P42). Un plan, fixe, montre Develey parlant dans son bureau (P89). Sur les sept plans durant une minute à une minute trente, on trouve l'action du démontage du moulin (P28), deux plans documentant le travail d'enchapelage sur la meule (P35 et P37), trois plans sur les déplacements du meunier dans le moulin, montant ou descendant des sacs, s'arrêtant parfois

Le meunier porte un sac de farine (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*, Claude Champion, 1971). Vaulion, février 1971. Photographe : Claude Champion

pour donner une explication (P47, P56, P63), et enfin, un plan fixe du couple dans son salon (P58).

Le film se caractérise par la longueur de ses plans. Le grand nombre de plans-séquences[313] instaure un rythme lent. Les plans longs relèvent d'un parti-pris autant esthétique et artistique que narratif. On peut, dans le cas du *Moulin Develey sis à la Quielle*, les interpréter comme un choix adéquat d'un certain langage cinématographique face au sujet particulier du film. Ils mettent en évidence les caractéristiques du travail spécifique du meunier : patience, précision, lenteur, répétition, effort de l'homme. Claude Champion aurait d'ailleurs voulu « garder des rythmes encore plus fous de lenteur » afin de faire ressentir toute la durée du travail : par exemple, lorsque le meunier tape la meule avec un marteau, cela lui prend trois semaines.[314] Le réalisateur laisse aux activités répétitives du meunier le temps de se dérouler et les gestes prennent une certaine profondeur. Par ce parti pris, Claude Champion développe une éthique du cinéma.

> « J'ai l'impression que dans un film, il faut pouvoir prendre sa place soi-même. […] Un travail sur le rythme permet d'aller chercher dans le plan des choses, de ressentir le temps…

313 « Lorsqu'une scène entière est composée d'un seul plan, on parle de plan séquence. » Bordwell ; Thompson 2009, p. 315. Le plan séquence est encore défini ainsi : « un plan suffisamment long pour contenir l'équivalent événementiel d'une séquence (c'est-à-dire d'un enchaînement, d'une suite, de *plusieurs* événements distincts). » « S'il est *formellement* un plan (délimité, comme tout plan par deux collures), il n'en sera pas moins considéré dans bien des cas comme interchangeable avec une séquence. » Jacques Aumont, L'esthétique du film. Paris 1983, p. 30.

314 Milliard 1978, p. 90.

> Alors évidemment, ce temps ressenti doit être travaillé. […] Quand le meunier passe quinze jours, tous les jours avec son petit marteau […], marteler sa pierre parce qu'une pierre, ça s'attaque avec lenteur, pour pouvoir moudre ensuite… Essayer de ressentir, ne pas ressentir ces quinze jours, mais quand même de se dire : oui… Si on fait juste huit secondes, parce que, c'est vrai, c'est sans intérêt, le simple regard de quelqu'un qui tape avec un marteau sur une pierre, c'est sans intérêt, purement informatif et événementiel. Mais l'intérêt, c'est cette répétition… D'ailleurs, à un certain moment, je trouve que dans le son, cette répétition devient presque un peu douloureuse, parce qu'il y a une espèce d'écho qui se fait et on ne sait plus si c'est le marteau qui fait le bruit ou le bruit qui fait le marteau, c'est un peu étrange. Et là, à la limite, j'aurais presque préféré que ce soit encore un peu plus long […]. » (Claude Champion, 2009, chapitre 53, 03:38:08, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Son

La présence du son, qui donne plus de densité à l'ambiance du travail du meunier, est sans doute l'innovation la plus marquante de cette œuvre par rapport aux films précédents de la série *Vieux métiers*.[315] Le son synchrone permet de traduire l'environnement sonore du moulin : les grincements des outils, les rouages de fer et de bois qui se mettent en route, les bruits de l'eau qui arrive, mais aussi le silence, les pas lourds du meunier montant et descendant sans cesse les escaliers. Lors de la projection du film au village, ce sont surtout les sons du moulin qui ont ému les gens et le meunier, d'autant plus que le moulin a été détruit peu après le film. Les sons faisaient revivre ce moulin (Claude Champion, 2009). Le son comme l'image est source d'information.

> « On le voit dans *Le Moulin Develey* après, c'est-à-dire que, selon comment tourne la roue à aubes, selon comment le pic atteint la pierre, le bruit, c'est une musique qui change à chaque milliseconde, et c'est ça qui le guide pour savoir s'il appuie plus fort, s'il est dans le bon endroit, etc. Tout ça, c'est une immense connaissance de la maîtrise des choses et c'est vraiment une technique très sophistiquée. » (Claude Champion, 2009, chapitre 16, 01:10:17, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Le son permet également d'entendre la parole de l'artisan. Le film va au-delà d'une documentation précise du geste. Le son – la parole du meunier comme les bruits du moulin – élargit l'enquête, insère le travail dans un ordre de relation plus vaste. Par exemple, le meunier s'exprime sur l'histoire du moulin, son déclin puis son arrêt, la modernisation, son changement d'activité. Parti pris esthétique et éthique, il n'y a pas de commentaire extérieur dans ce film, écrit par le réalisateur. La parole est entièrement donnée à l'artisan lui-même, c'est lui qui explique son travail. Parfois en off, Develey donne un commentaire sur l'activité en cours et, d'autres fois, le meunier arrête son travail, et, face à la caméra, il explique son geste. L'histoire se construit autour de l'artisan et de sa parole.

315 *Le Moulin Develey sis à la Quielle* n'est pas le premier film sonore de la SSTP. Certains films produits par Paul Hugger antérieurement ont des passages sonores, mais souvent le son est de mauvaise qualité, bricolé ou seulement présent à quelques moments dans le film (voir certaines des coproductions avec la Télévision suisse alémanique telles que *Ein Messer wird geschmiedet* et *Ein Posthorn entsteht*). Le film de Claude Champion est le premier film d'auteur de la série, tourné en son direct et dans lequel l'usage du son est maîtrisé, abouti et cohérent. → chapitre Relation texte–image–son.

> « Je pense qu'à cette époque, j'étais radicalement opposé au commentaire. […] Ce que j'avais découvert et appris des Québécois et d'autres, c'est cette capacité à construire une histoire avec les protagonistes, que tout vienne de là. […] Je suis aussi sûr que j'avais au maximum l'envie du *in*, que [le meunier] s'adresse, mais en même temps, je savais que je ne pouvais pas le faire non plus des tas de fois parce que ce serait devenu un peu rasoir, et que je pouvais le faire s'exprimer sur les choses très concrètes de son travail. Il avait beaucoup de choses à dire sur sa vie et des choses comme ça, mais le film aurait perdu sa cohérence. » (Claude Champion, 2009, chapitre 48, 03:18:06, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Le son n'est donc pas toujours synchrone ou direct. Plusieurs passages révèlent un montage du son. Sur une vingtaine de plans, la voix du meunier est entendue en off. Par exemple, lorsque l'artisan raconte l'histoire du moulin (P71–P79) ou le déclin du village (P90–P95), sa parole est illustrée de plans du moulin et de l'environnement général. Sur certains plans, le son provient d'un enregistrement réalisé avant le tournage (P7–P10, P29, P43, P51, P52, P56, P57) et dans ces cas, la qualité de l'enregistrement est nettement moins bonne que le son direct. Ces enregistrements précédant le tournage ont d'abord été réalisés dans un objectif de documentation et de récolte d'informations et non en vue d'une utilisation dans le film. Néanmoins, au moment du montage, l'utilisation de certains de ceux-ci s'est révélée nécessaire, par exemple lors d'un défaut d'explication sur la réparation de la meule (P29).

On regrette que certaines paroles du meunier soient parfois peu compréhensibles, d'autant plus que l'homme s'exprime dans un patois vaudois bien prononcé et qu'il utilise plusieurs termes techniques propres à sa profession. Dans les scènes familiales, notamment lors du repas, on comprend difficilement tous les propos des protagonistes. On peut donc ressentir une certaine frustration ou alors se contenter d'appréhender les discussions comme des « sons d'ambiance ».

Évaluation générale

Un métier et un mode de production disparus, un lieu peu après détruit et un artisan attachant sont mis en lumière dans *Le Moulin Develey sis à la Quielle* et donnent une valeur indéniable de document au film. L'observation minutieuse du cinéaste ainsi que la qualité des images et de la construction de l'œuvre permettent une bonne compréhension du fonctionnement du moulin et des différentes opérations effectuées par l'artisan dans leur détail. En cela, le film répond parfaitement au « programme » de Paul Hugger. D'une manière générale, l'espace est clairement identifiable et la géographie du lieu intelligible. Néanmoins, le spectateur peut, parfois, avoir une certaine difficulté à imaginer la configuration générale des divers escaliers reliant les trois étages du moulin ou encore la situation du logement et de l'écurie par rapport au moulin.

Ce film d'auteur possède plusieurs qualités qui en font une pièce maîtresse autant dans l'histoire de la production filmique de la SSTP que dans celle du cinéma documentaire suisse. Les choix esthétiques et narratifs opérés par Claude Champion permettent de transmettre avec densité l'atmosphère du milieu documenté. Le rythme lent du film et le regard minutieux du cinéaste répondent aux gestes précis et posés de l'artisan et permettent au spectateur d'entrer dans le rythme propre du travail de l'artisan et dans

Mise en place et travail de la meule (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*, Claude Champion, 1971). Vaulion, février 1971. Photographe : Claude Champion

son espace. La lenteur et la dilatation des plans laissent au spectateur le temps de pénétrer dans l'univers gestuel et tactile du meunier, dans son rythme de vie propre. À la longueur et à la relative fixité des plans du film de Claude Champion, mais aussi à la quasi-absence de gros plans *sur l'artisan* au travail correspond le désir de donner une nouvelle position au spectateur. Moins passif et plus participatif, celui-ci entre, grâce aux longs plans, dans le monde du meunier et peut observer et ressentir son travail répétitif. La démarche exige néanmoins un certain effort : le spectateur doit chercher les détails significatifs de l'action et rester attentif.

L'atmosphère du moulin se ressent fortement grâce à ce parti pris de lenteur et à l'accent mis sur les gestes et les activités répétitives du meunier – une lenteur et une répétition, personnellement jamais ressenties comme ennuyeuses. Le cinéaste n'hésite pas à montrer longtemps et à plusieurs reprises certaines actions effectuées par l'artisan – montées et descentes des escaliers, chargement et déplacement de sacs de grain, mise en marche du moulin, taillage des meules. La dimension sonore est fondamentale pour développer cette approche sensible du milieu documenté : elle permet d'entendre les pas lourds du meunier montant et descendant les vieux escaliers de bois, les bruits subtils des engrenages en marche, le son assourdissant de la boucharde frappant la meule à répétition.

L'ajout du son est un des choix du réalisateur. Un autre, fondamental et intimement lié au premier, est d'élargir le propos du film. En réalisant *Migola, l'artisan de la pierre ollaire*, son premier film pour Paul Hugger, le cinéaste avait déjà éprouvé l'envie de montrer davantage de choses que ce que le producteur attendait de lui et de ne pas se limiter à documenter le simple travail de l'artisan dans son atelier. Au début de *Migola*, l'artisan extrait un bloc de pierre dans la montagne puis le transporte à son atelier pour commencer à le travailler. En voyant le lieu de l'extraction, Claude Champion estime nécessaire de rajouter cette séquence introductive qui permet au spectateur de situer le décor de l'action.[316] Avec *Le Moulin Develey sis à la Quielle*, Claude Champion pousse bien plus loin son désir de contextualiser l'action. Le film ne se limite pas, comme prévu dans le mandat initial, à une description exacte et minutieuse du travail de l'artisan, mais il reconstitue aussi un climat, un environnement social et spatial, il fait le portrait de ce meunier, mais également de sa famille, d'un lieu, de l'histoire du moulin et d'un village.

Les scènes montrant, par exemple, le meunier dans son écurie, le repas familial avec ses discussions banales de tous les jours, le couple discutant dans le salon, femme tricotant et homme commentant un avis mortuaire du journal, les détails de la décoration de la maison ou les objets du bureau de banque de Develey sont autant d'éléments totalement nouveaux dans un film produit par la SSTP et qui permettent une appréhension plus générale du milieu.

Le cinéaste s'efface devant la parole du meunier et devant la réalité vivante. Le meunier et sa femme évoquent leurs souvenirs et des anecdotes, parfois avec humour – par

316 La séquence est mise en scène, puisqu'en réalité, le bloc posé devant l'atelier et prêt à être travaillé n'est pas celui que Migola vient d'extraire. Le temps limité du tournage et la longueur des préparatifs ont poussé le réalisateur à opérer cette mise en scène. (Claude Champion, 2009)

exemple, à propos de la réputation de voleurs des meuniers, la rencontre du meunier avec sa femme à qui on dit : tu épouses un voleur ! La parole réflexive de l'artisan amène un regard sur le passé – histoire du moulin, de la famille, du métier, du village –, comme sur le présent et l'avenir – démantèlement du moulin, nouveau métier, situation d'un village se dépeuplant.

Le film se concentre dans sa dernière partie (P82–P95) sur les bouleversements sociaux et économiques que connaît la région de Vaulion en général et sur la réorientation professionnelle forcée du meunier en particulier. Contrairement à *Migola* où la modernité était exclue – davantage suivant le désir du conseiller scientifique Ottavio Lurati que celui de Claude Champion[317] –, ici, les transformations du monde du travail sont claires. Le film se termine sur le passage entre la fin d'un travail artisanal ancestral et un nouvel emploi moderne de service, Develey se recyclant comme employé de banque. À la fin du tournage, le cinéaste prend d'ailleurs conscience qu'il voudrait élargir encore davantage le propos du film, en développant plus à fond le portrait de la famille du meunier et en le prolongeant sur le village, ses habitants et leur culture, et sur la région (Claude Champion, 2009). Parce que le moulin exprime finalement toute une communauté, son évolution et sa fin. Cependant, les six jours de tournage sont finis et les fonds manquent.

Plusieurs des techniques et procédés utilisés par Claude Champion – son synchrone à l'image, effacement du cinéaste devant la parole et les gestes du protagoniste, absence de commentaire extérieur, captation de l'intimité de la vie du meunier, prédilection pour les longs plans-séquences – tendent à vouloir inscrire *Le Moulin Develey sis à la Quielle* dans le courant du cinéma direct. L'œuvre s'éloigne pourtant de ce mouvement, elle ne cherche pas à capter simplement un réel, mais procède d'une construction dramaturgique affirmée. Le meunier rejoue son métier pour les besoins du film, les opérations accomplies sont remises en scène, c'est-à-dire répétées, redécoupées, recomposées, le temps se modifie. L'espace-temps du film est une ellipse de l'espace-temps extradiégétique que le cinéaste interprète et aménage afin d'élargir les perspectives. Dans cette optique, les méthodes utilisées par Claude Champion font penser à certains des procédés qu'Yves Yersin développe quelques années plus tard dans ses deux films sur les passementiers, notamment le travail effectué sur la parole des protagonistes (→ chapitre consacré à l'analyse de *Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter*). Le cinéaste relativise ce rapprochement :

> « Pour simplifier, je pense qu'Yves Yersin est beaucoup plus ‹ manipulateur › que je ne le serais, c'est-à-dire que sa fictionnalisation des choses va beaucoup plus loin. Ses exigences, je dirais complètes, c'est-à-dire à la fois esthétiques, narratives, etc., font, je pense, qu'il va transformer beaucoup plus que je le ferais les choses dans un documentaire. […] En même temps, je me souviens quand je donnais des cours à l'eCAL [École cantonale d'art de Lausanne] – j'ai pas mal mené d'ateliers documentaires –, j'ai énormément insisté auprès des élèves sur la nécessité de fictionnaliser le documentaire. Parce qu'en termes de contradiction, la plupart du temps, les gens, communément, considèrent que le documentaire, c'est le réel. Et de dire à des étudiants : Mais ça n'a rien à voir ! Le réel, il est là. Dès que vous faites un film, ce n'est plus le réel, c'est vous qui le faites. Donc vous fictionnalisez. […] Quand moi je

317 → chapitre Kontinuität und Wandel.

travaille, oui, je fictionnalise aussi, mais j'essaye d'être quand même toujours plus proche […] de cette vérité que je vois. » (Claude Champion)[318]

En 1970, alors que Claude Champion prépare *Le Moulin Develey sis à la Quielle*, Yves Yersin réalise pour Paul Hugger six films formant deux trilogies. La première aborde divers aspects de la production fromagère dans le Jura vaudois (*Une fromagerie du Jura*, *Les sangles à vacherin*, *Les boîtes à vacherin*) et l'autre des vieux métiers valaisans (*Der Störschuhmacher*, *Der Strohhut*, *Ein Giltsteinofen entsteht*). La trilogie valaisanne d'Yves Yersin, bien que toujours muette et centrée sur le travail strict des artisans, se caractérise par des films bien plus longs et lents que les précédents (100 min, 78 min, 89 min.). Sachant le lien étroit existant alors entre les deux cinéastes, on peut se demander dans quelle mesure cette évolution formelle des films d'Yves Yersin a influencé Claude Champion pour son film sur le moulin.

Finalement, *Le Moulin Develey sis à la Quielle* se pose comme une des œuvres charnières dans le développement du film ethnographique et du cinéma documentaire en Suisse. Et dans le cadre de la production filmique de la SSTP, le film participe au développement d'un nouveau regard sur l'artisanat et à l'émergence de nouvelles formes du film scientifique. Les similitudes constatées entre le film de Claude Champion et *Henri Avanthay* (1972), film réalisé une année après par le Groupe de Tannen laissent penser que l'œuvre a influencé d'autres cinéastes mandatés par Paul Hugger[319] (→ chapitre sur *Les Mineurs de la Presta* pour l'analyse des rapprochements entre les deux films). On peut aussi imaginer que la voie tracée par Claude Champion avec *Le Moulin Develey sis à la Quielle* a permis, dans une certaine mesure, à Yves Yersin de réaliser ses films majeurs sur les passementiers (*Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter*, 1973) et d'une manière générale, ce film a grandement influencé la production future de la SSTP et sa nouvelle orientation vers des films dans lesquels le point de vue de l'auteur s'affirme. C'est en effet Claude Champion qui amène vraiment le son (maîtrisé) dans les films et qui élargit l'enquête, dépassant ainsi les attentes et le mandat initiaux fixés par Hugger. On verra que dans les années 1970, suite au film de Claude Champion, la SSTP va coproduire des films aux budgets plus importants. Les réalisateurs de ces films ont tous fait le choix de situer le travail de l'artisan dans un ordre de relation plus vaste. Les hommes sont au centre des évènements et non plus seulement leurs gestes et leur métier. Tout cela a surtout été possible grâce à l'enregistrement du son et l'augmentation des budgets.

Le Moulin Develey sis à la Quielle se présente aussi comme le premier film du corpus à s'émanciper du fascicule d'accompagnement. Il acquiert une autonomie par rapport au texte l'accompagnant et cela lui permettra d'évoluer dans d'autres circuits de diffusion, plus larges que les films muets ne le pouvaient (→ chapitre Réception et diffusion). Cette

318 Laurence Gogniat, Entretien avec Claude Champion, Lausanne, 8 septembre 2011. Cinémémoire.ch. Une histoire orale du cinéma suisse. La production en Suisse romande à l'époque du « nouveau cinéma » (années 1960–1970), télévision et réseaux. URL : http://wp.unil.ch/cinememoire/files/2012/08/Transcription_Champion.pdf Consulté le 16 août 2018.

319 Freddy Landry écrit ainsi, à propos du film du Groupe de Tannen : « Henri Avanthay du groupe de Tannen, portrait d'un vannier qui s'inscrit dans la ligne du Moulin Develey sis à la Quielle de Claude Champion, fait une fois de plus école. » Freddy Landry, Soleure an huit : journées du cinéma suisse. In : L'Impartial, 31 janvier 1973, p. 2.

autonomisation de l'œuvre s'accomplira pleinement à sa suite avec les réalisations d'Yves Yersin ou de Hans-Ulrich Schlumpf.

Diffusion et réception

> « Champion a signé dès 1971 son manifeste personnel avec *Le Moulin Develey sis à la Quielle* qui dispense à travers le portrait d'un meunier devenu fonctionnaire une véritable éthique du regard : ou comment montrer sans tromper. » (Vincent Adatte)[320]

Le Moulin Develey sis à la Quielle se pose comme le premier film produit par la SSTP à bénéficier d'une diffusion et d'une reconnaissance larges et internationales. Plusieurs éléments expliquent cela : qualité de l'œuvre, film sonore, budget de réalisation relativement important par rapport aux productions précédentes de la société, coproduction avec NEMO Film GmbH, travail de diffusion et de distribution entrepris notamment par NEMO Film GmbH et de nouvelles structures alternatives de diffusion des films telle que Film-Pool, reconnaissance et visibilité du cinéaste dans le paysage cinématographique suisse suite à la bonne réception critique de ses films précédents.

La première publique du film a lieu au village, le 11 décembre 1971, dans la Grande Salle de Vaulion. La salle est comble.[321]

> « Il y avait plus de spectateurs dans la salle communale de Vaulion que d'habitants de Vaulion. La région s'était largement déplacée […] La plus grande émotion était liée au son. Parce que, donc eux, ils avaient habité tout le temps ce moulin. […] On est dans cette salle communale, tout le monde est là, le film commence et, tout d'un coup, pour eux, ils sont dans le moulin. Mais ce n'est pas l'image parce que, de se représenter une image, de voir les choses, on le sait, on a vu des photos […]. En revanche [à] l'écoute des sons, ils tombaient en larmes parce que c'était comme s'ils y étaient. Ça, c'est clair et net, c'était plus que l'ambiance, la réalité de leur vie était là. C'est ce que [Louis Develey] m'a dit à la fin, je ne sais plus sous quelle forme, mais c'était tout à fait impressionnant. » (Claude Champion, 2009, chapitre 51, 03:29:55, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

> « Les lourdes meules de pierre du moulin de Vaulion ont cessé de tourner. […] Pourtant, l'autre soir dans la grande salle du Vaulion, la grande roue noire s'est remise en marche… et tout le village réuni écoutait religieusement le vacarme des engrenages bois-métal entraînant les meules dans un formidable cliquetis. » (Jacques Pilet)[322]

En 1972, le film est projeté à Soleure, lors des Septièmes Journées du cinéma suisse (février 1972). Dans cette édition du festival, sont également projetés un court-métrage plus expérimental de Claude Champion, *C'était un dimanche en automne* (1970, 16 mm, 7 min)[323],

---

320 Vincent Adatte, Le Général Guisan et son temps. In : L'Impartial, 25 septembre 1995, p. 33.

321 Le film est à nouveau projeté à Vaulion vers 1995–2000, sur la demande d'une association villageoise. Comme lors de la première, la salle est pleine. La femme et les fils du meunier sont présents. (Claude Champion, 2009)

322 Jacques Pilet, Le moulin de Vaulion ne tourne plus, mais un film a sauvé son souvenir. In : Feuille d'Avis de Lausanne, 17 décembre 1971.

323 *C'était un dimanche en automne (au milieu du mois de novembre), et par la fenêtre ouverte, au-delà du jardin, des arbres et de la courte haie rabougrie, je regardais le lac…* est une observation condensée d'un paysage : le lac Léman est filmé avec une caméra fixe durant 15 jours, à raison de quelques images toutes les vingt minutes. Image par image, le lac et le paysage changent de teinte et d'aspect. Le film se termine

et plusieurs films remarqués par la critique.[324] La même année, *Le Moulin Develey sis à la Quielle* est visible au 4e Festival international de cinéma de Nyon (octobre 1972), au 25e Festival de Locarno (août 1972), au Internationales Forum des Jungen Films à Berlin (Arsenal, juin-juillet 1972) et au Festival ethnographique et sociologique de Venise (avril 1972, première édition du Festival de films ethnographiques Venezia-Genti) avec *Le panier à viande* (1965) de Jacqueline Veuve et Yves Yersin.[325]

Le film obtient, toujours en 1972, une prime à la qualité de 20 000 CHF de la section cinéma du Département fédéral de l'intérieur. La Télévision suisse romande achète le film la même année pour 6000 CHF et le diffuse en tout cas une fois.[326] Il s'agit là des deux seules rentrées du film qui permettront au cinéaste de couvrir ses frais. Claude Champion estime que l'achat par la Télévision s'est présenté comme « une carte de visite » lui ayant permis de travailler par la suite régulièrement en free-lance pour la chaîne romande (Claude Champion, 2009).

En juin 1974, le cinéaste se rend à Montréal en compagnie de Thomas Koerfer en tant que représentant du Centre suisse du cinéma pour assister à une rencontre cinématographique internationale organisée par le « Comité d'action cinématographique » à la Cinémathèque québécoise. *Die letzten Heimposamenter* d'Yves Yersin y est projeté à côté de *Marie Besson* et du *Moulin Develey sis à la Quielle*.[327]

Par ailleurs, depuis 1972, le film est projeté dans de nombreuses salles de cinéma, manifestations, festivals et dans le cadre d'associations diverses.[328] Entre 1978 et 1979, plusieurs manifestations consacrées aux films de la SSTP et plus généralement au « nouveau cinéma suisse » projettent *Le Moulin Develey sis à la Quielle* : « Espaces 1978. Porte de la Suisse » (« Le nouveau cinéma suisse : point de vue – point de départ », Paris, 20–28 janvier 1978) ; projections des films de la SSTP organisées par Roland Cosandey

sur une réflexion philosophique, métaphysique et politique. Produit par Milos Films et financé par la deuxième chaîne de la Télévision allemande, la ZDF, le film est présenté en compétition au 25e Festival de Cannes en 1971 (catégorie courts métrages) et reçoit un très bon accueil en Allemagne. Le film est parfois intitulé *Le Jardin*. Il reçoit une prime à la qualité de la Confédération de 10 000 CHF. Jacques Pilet, Claude Champion, cinéaste lausannois, représente la Suisse au XXVe Festival de Cannes avec un film gag. In : Feuille d'Avis de Lausanne, 13 mai 1971.

324 Notamment : *La Salamandre* d'Alain Tanner, *Murmures* de Marcel Schüpbach et *L'Hypothèque* de Frédéric Gonseth.

325 Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII d 2 et Ap 19a. Claude Champion n'est pas présent aux festivals de Berlin et de Venise. (Claude Champion, 2009)

326 Le film est diffusé le 25 novembre 1973 sur la Télévision suisse romande, un dimanche après-midi dans un programme de divertissement pour familles. In : L'Impartial, 30 novembre 1973, p. 35 ; Milliard 1978.

327 Freddy Landry, Une rencontre à Montréal. In : L'Impartial, 6 juillet 1974, p. 2. Entretien téléphonique avec Claude Champion, décembre 2013.

328 Notamment : au Club 44 (La Chaux-de-Fonds, février 1972), au Théâtre de Poche (Bienne, février 1972), à nouveau à Vaulion dans la grande salle du village (mars 1972), au cinéma du Bourg en présence de Claude Champion (mai 1972), au cinéma de la Grande salle de Chexbres à la suite des Semaines du cinéma suisse (juin 1973), à la « Foire du film 16 mm » au Cazard (Lausanne, novembre 1973), au Festival de Nyon 1975 dans le cadre d'une rétrospective « le nouveau documentaire suisse (1961–1971) », lors de l'assemblée de l'ASPAM (Association pour la sauvegarde du patrimoine des Montagnes neuchâteloises, mai 1977) et au Musée historique de Lausanne (juin 1975). Archives en ligne du *Temps*. URL : http://www.letempsarchives.ch Consulté en septembre 2013 ; archives en ligne des quotidiens neuchâtelois *L'express* et *L'Impartial*. URL : http://www.lexpressarchives.ch Consulté en août 2013 ; archives en ligne des quotidiens vaudois *Tribune de Lausanne – Le Matin*, *La Feuille d'Avis de Lausanne* et *24 heures*. URL : http://scriptorium.bcu-lausanne.ch Consulté en août 2013 ; Archives SSTP, Bâle.

au Théâtre du Vide Poche (Lausanne, 07–09 juin 1978 et 25 septembre–1er octobre 1978) et au Comptoir Suisse (Palais de Beaulieu, Lausanne, dans le cadre de l'exposition « Pays de Vaud », 8–23 septembre 1979) (→ chapitre Diffusion et réception, pour davantage d'informations sur ces manifestations).

L'ensemble des critiques reçoit le film très positivement. Jacques Pilet, journaliste vaudois et ami de longue date du cinéaste, souligne la qualité d'attention et du regard transmis par l'œuvre :

> « Une heure qui passe vite malgré le rythme lent, mais justement insistant, des images où les gestes se succèdent avec précision, cette calme assurance, des gens du métier. Le film ne se limite pas à la description d'un mécanisme. Il traduit un climat. »[329]

D'autres y voient un document important pour la sauvegarde de la culture et des traditions vaudoises. Laurent Bonnard estime ainsi que le film « restitue une parcelle de l'âme d'un pays » et se présente comme « une étape importante de l'itinéraire du Vaudois à la recherche de son identité. »[330] Plusieurs journalistes louent le talent du cinéaste à avoir su dépasser le pur document scientifique et réussi à exprimer l'atmosphère particulière du moulin et le rythme du travail de l'artisan avec sensibilité. Certains voient aussi dans le personnage attachant du meunier une des raisons de la qualité du film.[331]

> « À travers tous les gestes merveilleux et précis du meunier, Champion évoque la disparition d'une époque qui a fait la gloire des romans de Giono, mieux que ne saurait le faire n'importe quelle étude sociologique. » (Marcel Schüpbach)[332]

La presse suisse relate le film à plusieurs reprises suite à son passage aux Journées du cinéma suisse de Soleure en février 1972. Par exemple, Fritz Hirzel, Pierre Lachat, Bruno Jaeggi ou le cinéaste zurichois et collaborateur régulier de la Télévision suisse romande Marcel Schüpbach y discernent l'éclosion d'un cinéma romand de qualité se distinguant de la majorité des « films d'agitation » bavards et didactiques des Suisses alémaniques de l'époque.[333] Ce dernier estime le film représentatif d'un cinéma documentaire romand attentif aux gens et manifestant une « grande modestie de regard » : « Le film de Cham-

329 Jacques Pilet, Le moulin de Vaulion ne tourne plus, mais un film a sauvé son souvenir. In : Feuille d'Avis de Lausanne, 17 décembre 1971.

330 Laurent Bonnard, Le Moulin Develey sis à la Quielle. In : Gazette de Lausanne, 18 décembre 1971, p 25.

331 Par exemple : « Claude Champion a voulu dépasser le document scientifique. Il a voulu reconstituer l'atmosphère du moulin avec ses bruits étonnants lorsque la grande roue se met en route, il a voulu faire aussi le portrait de ce meunier à l'œil vif, au propos savoureux et intelligent. » Simone Oppliger, Avant de s'immobiliser pour toujours, Le moulin du Vaulion tient la vedette. In : Images du monde 2, 14 janvier 1972.

332 Marcel Schüpbach, In : L'Impartial, 17.02.1972, p. 2.

333 « Beim Anschauen von Claude Champions *Moulin Develey sis à la Quielle* wurde klar, wie wenig es zu *sehen* gibt in den deutschschweizerischen Dokumentar- und Agitationsfilmen. Entsprechend nicht nur der Tradition, sondern dem Grundgesetz des Mediums überhaupt sind *Seh-* statt *Hör*-Filme in der Romandie noch gang und gäbe und von nie diskutierter Selbstverständlichkeit. In beiden Filmen [*Le Moulin Develey sis à la Quielle* et *Murmures* de Marcel Schüpbach, tous deux projetés au festival de Soleure] gewinnt das Sujet volle Präsenz im Bild, situiert es sich und wird greifbar in Raum, Zeit und Bedeutung – wie das bei Deutschschweizern nur noch Alexander J. Seiler geschafft hat mit seinem jetzt schon sehr bekannten Film über die Schule [*Unser Lehrer*, 1971]. » Fritz Hirzel ; Lachat, Pierre. In : Tages-Anzeiger, 4 février 1972.

pion nous fait voir sans éblouir, avec tendresse et objectivité. »[334] Le critique relie encore le film à une nouvelle tendance de l'écriture cinématographique perceptible autant en fiction qu'en documentaire : les longs plans fixes sont mis en avant et le sujet filmé importe plus que les recherches esthétiques.[335]

> « Stürm stellt mit seinem filmischen Sensorium ein Bindeglied zu den westschweizerischen Regisseuren dar, etwa zu Champions sehr schönem, sehr stillem *Le Moulin Develey sis à la Quielle*, einem Film, der lehrt, zu schauen, also filmisch zu empfinden. » (Bruno Jaeggi)[336]

De la même manière que Freddy Landry qui voit dans ce film talentueux « un document ethnologique accordé au rythme du sujet »[337], le cinéaste Guy Milliard souligne les correspondances étroites existant entre les propriétés du travail du meunier et le regard que Claude Champion porte sur ce dernier :

> « Claude Champion a construit une image correspondant à l'idéologie et aux pratiques des Develey et de ce métier de meunier : lenteur, précision, persévérance, lutte contre les éléments et la matière. […] Ici, Champion cherche à nous faire pénétrer dans l'univers de cet homme, quitte à nous demander, en tant que spectateurs, un peu de cet effort que le meunier met en œuvre dans ses rapports avec les choses. […] L'importance est mise sur l'univers tactile et gestuel du meunier : on s'enfonce dans son dos, on vit avec ses mains qui bougent, on le suit inspectant les engrenages immobiles. Soudain, l'homme, dans une pénombre relative, en même temps qu'il se met à agir, se fond dans le décor, et le moulin se fond dans le paysage. »[338]

L'historien du cinéma allemand Ulrich Gregor évalue très positivement le film :

> « *Le moulin Develey* […] hält phänomenologisch genau den Arbeitsverlauf des Müllers fest, der Film ist mit einem so rigorosen Formbewusstsein gemacht, dass er nicht nur eine Realität dokumentiert, sondern darüber hinaus zu einem streng komponierten Kunstwerk geriet. »[339]

Le critique et historien du cinéma Freddy Buache mentionne l'œuvre dans sa rétrospective consacrée au cinéma suisse et estime *Le Moulin Develey sis à la Quielle* être le meilleur film de Claude Champion. De son point de vue, le film restitue « un peu de l'âme d'un pays en voie de disparition […] par le biais d'une description objective » :

> « Le cinéaste allie l'amour à la minutie pour prélever le document qu'il sait faire vivre par un style austère fondé sur la justesse du ton, sur la fraîcheur de l'œil, sur le choix sévère des

334 Marcel Schüpbach, Cinéma suisse à Soleure. L'immobilisation du regard. In : Gazette de Lausanne, 5 février 1971, p. 17, p. 21.

335 « Cette technique d'enregistrement fixe, imposée au départ par des impératifs financiers, découvre maintenant (*La Salamandre* [Alain Tanner]) sa véritable fonction. Dans le domaine de la fiction, elle permet de montrer sans interruption le jeu d'un acteur et d'augmenter par là son pouvoir de fascination tout en le traquant dans ses moindres mouvements : d'où une nette revalorisation du rapport film–spectateur. L'enregistrement de longs plans fixes est en fait un corollaire de l'attitude documentaire, en ce sens qu'il supprime les effets de style et favorise l'objectivité (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*) dans la description du sujet mouvant. » Schüpbach 1971, *op. cit*.

336 Bruno Jaeggi, Kreatives Vermögen der Westschweiz. In : Basler Nachrichten, 5 février 1972.

337 Freddy Landry, Septièmes journées du cinéma suisse à Soleure. In : L'Impartial, 22 janvier 1972, p. 2.

338 Milliard 1978. L'auteur a également réalisé une analyse du film d'Yves Yersin, *Die letzten Heimposamenter* (texte non publié, document donné à Pierrine Saini par Guy Milliard). → chapitre sur *Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter*.

339 Ulrich Gregor, Geschichte des Films ab 1960. Reinbek bei Hamburg 1983, p. 234.

> techniques : son direct, pas de commentaire, longs plans fixes straubiens (la taille patiente de la meule est observée longuement), montage honnête digne des meilleurs Canadiens. Cette scrupuleuse micro-description présente l'avantage de décaper simultanément la vision des réalités à filmer et l'art de les filmer ; elle prive le cinéma de sa fatuité folkloriquement illustrative pour le mettre au service d'une redécouverte ontologico-phénoménologique du monde et de l'homme dans ses rapports primaires avec le monde. »[340]

De nombreux critiques et historiens du cinéma se sont surtout attachés à relever la dilatation du plan constatée dans le film et son esthétique de la lenteur commune à certaines œuvres attachées, plus ou moins, au « *nouveau cinéma suisse* » et à la *Nouvelle Vague*. Martin Schaub, comme Freddy Buache, rapproche également le film de l'esthétique straubienne :

> « Die Motivation für Champions präsentischen Filmdokumentarismus hat drei Dimensionen, eine wissenschaftliche, eine filmästhetische und eine ganz individuelle. Der ethnografische Film hat auf die von der geschriebenen Ethnographie entwickelte Form der zyklischen Beschreibung zurückgegriffen. Das heisst : Jeder Vorgang wird solange gezeigt (beschrieben), bis er sich wiederholt (Zyklus der Jahreszeiten, Tagesabläufe, Arbeitsabläufe, Gesten). Filmästhetisch haben Jean-Marie Straub und sein Schweizer Kameramann Renato Berta stark auf Champion eingewirkt. […] Claude Champion und Michel Soutter sind zur Zeit jene Westschweizer Filmautoren, die auf die Kommunikationskraft und die Eindeutigkeit langer, ruhiger Einstellungen am meisten vertrauen. Damit kommen sie einem im Ausland lange gehegten Vorurteil gegenüber den Schweizern, dem Mythos von ihrer Bedächtigkeit entgegen. Aber sie sind zugleich auch an der vordersten Front einer Entwicklung des Films, die durch die Namen Godard, Straub, Rivette, Peter Nestler nur kurz angedeutet sei. Ihr Kino ist nichts für tote Augen. »[341]

Les similitudes que ces critiques voient entre *Le Moulin Develey sis à la Quielle* et l'œuvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet sont à questionner.[342] À la limite, si nous voulons absolument trouver un rapprochement, avec le travail effectué sur la parole des protagonistes et leur apprentissage du texte à dire, l'approche d'Yves Yersin dans *Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter* est certainement plus voisine de celle des cinéastes français que l'est Claude Champion filmant Louis Develey (→ chapitre consacré aux deux films d'Yves Yersin).

De son côté, le producteur Paul Hugger marque une grande estime pour le film et relate avec fierté le parcours international, les prix et la bonne réception critique de l'œuvre.[343]

---

340 Freddy Buache, Le cinéma suisse, 1898–1998. Lausanne 1998, p. 21.

341 Martin Schaub, texte de présentation du Moulin Develey sis à la Quielle pour l'Internationales Forum des jungen Films, Berlin 1972. Archives SSTP, Bâle Ae 60 VII d 2.

342 Le cinéaste relativise lui-même quelque peu la référence au cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet que les critiques opèrent : « Ce n'est pas straubien. […] J'ai beaucoup aimé Straub à une certaine époque, j'ai parlé de *Nicht versöhnt* (*Non Réconciliés*). Mais c'est plus ça, c'est *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, j'ai des belles expériences avec les histoires de Straub, aussi certains des films faits en Italie, en particulier *Moïse et Aaron*, des choses comme ça. Mais après, toute l'expérimentation pure et dure qui se durcit chez Straub, j'ai des fois de la peine. Donc, ce n'est pas trop ni mon esthétique ni ma façon de voir les choses. Les Québécois, à l'époque, évidemment, je ne pouvais qu'y penser, ça, c'est vrai, ça, c'est certain. » (Claude Champion, 2009, chapitre 53, 03:37:07, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

343 Notamment : Jahresbericht 1972, Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 63, 1973, p. 52.

Comme souvent, lorsqu'il se remémore des films, il évoque surtout des souvenirs liés aux lieux filmés. Comme pour la tannerie de La Sarraz ou les mines d'asphalte du Val de Travers (→ chapitres sur *La Tannerie de La Sarraz* et *Les Mineurs de la Presta*), il se rappelle de sa visite marquante de l'endroit, ici avec le bruit de la roue à aubes, les sons et l'environnement incroyables du moulin. En visionnant le film en notre compagnie, il exprime sa joie à revoir le moulin disparu et à avoir produit un film évoquant la valeur du travail artisanal du meunier : « Heureusement qu'on a ça. […] Et je suis sûr, quand même, que même ce travail dur était plus satisfaisant que beaucoup d'emplois dans l'industrie actuelle, où ils sont sous pression. » (Paul Hugger, 2011)

Finalement, l'approche développée par Claude Champion conduit certains auteurs à lire le film comme une œuvre politique et engagée menant une réflexion sur le rapport de l'homme à ses outils, sur la disparition des gestes et d'une société et le sens du travail du meunier aujourd'hui. Dans cette perspective, Martin Schaub, tout comme Guy Milliard, estime que le documentaire de Claude Champion relève d'un « cinéma engagé », il est « une sorte de réflexion postmoderne sur notre situation historique » et « par l'intensité, l'amour, la sensibilité, il y a plus qu'une démarche d'historien ».[344]

> « Dans *Le moulin Develey*, Claude Champion a découvert un homme qui peut se réaliser dans son travail. Bien que son identité soit menacée, qu'elle appartienne même au passé […] la description de son travail prend une signification politique. À travers les vestiges d'un équilibre social et spirituel disparu, un ‹ homme nouveau › s'esquisse, qui devra prendre la relève de l'homme cassé par notre civilisation vide de sens. Des souffrances causées par la rupture de l'équilibre humain émerge l'utopie. » (Martin Schaub)[345]

> « Il y a un va-et-vient dialectique constant entre présent et tradition : les gestes du meunier ne prennent de sens que par rapport aux questions actuelles auxquelles ils renvoient : la culture qu'ils expriment, le rapport à la production, peut-elle ou ne peut-elle pas se réactualiser dans la modernité des acteurs ? […] Et si ces gestes, ce rapport-là au travail, se perdent, que sommes-nous en train de perdre au juste ? […] Ce film ne nous propose pas d'embaumer le passé au-delà d'un archivage, il participe d'une réactualisation, d'une affirmation critique et éthique à la fois, toujours suggérée, d'un autre type de société, d'autres types de comportements possibles. » (Guy Milliard)[346]

Le film a été projeté à l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel récemment (04.10.2013) en présence de Claude Champion. Les étudiants ont reçu le film très positivement et semblent avoir apprécié sa lenteur. Les remarques ont principalement porté sur le travail sur le son, sur l'absence de commentaire et la parole donnée au protagoniste et sur l'étonnant effet de distanciation provoqué par la mise en scène, en particulier par la manière dont le meunier récite son texte et s'adresse à la caméra.[347]

344 Martin Schaub, L'usage de la liberté. Le nouveau cinéma suisse, 1964–1984. Zurich ; Lausanne 1985 (Dossiers Pro Helvetia. Série Cinéma), p. 37.
345 Schaub 1985, *op. cit.*, p. 38. 1972.
346 Milliard 1978.
347 Entretiens téléphoniques de Pierrine Saini avec Grégoire Mayor, octobre 2013, et avec Claude Champion, décembre 2013.

Après-film

Le moulin du Vaulion s'est arrêté définitivement en 1970 et il est remis en marche une dernière fois pour la semaine de tournage au début de l'année 1971. À ce moment, le meunier et sa femme n'habitent plus le logement attenant au moulin. Le couple vit, déjà depuis une ou deux années, dans une maison qu'ils possèdent au milieu du village de Vaulion et dans laquelle Louis Develey a son petit bureau du Crédit Mutuel. Au moment du tournage, le fils aîné, Willy, vit au moulin avec sa femme. Une fois le film terminé, le vieil homme reprend son rôle de caissier à la petite banque locale. Le moulin est démantelé peu après le tournage parce que Willy Develey désire agrandir l'étable.

Le meunier Louis Develey et son moulin sont encore évoqués en 1972 dans le troisième tome de l'*Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud* consacré aux artisanats du canton.[348] Claude Champion fournit quelques photos à l'éditeur et directeur de la publication Bertil Galland qui lui apprend que le meunier est très malade. Le cinéaste veut alors lui rendre visite à l'hôpital, mais sa femme lui fait savoir que son mari refuse : il préfère que Claude Champion garde le souvenir de ce qu'ils ont fait ensemble plutôt que de lui alité à l'hôpital. L'artisan décède peu après, en avril 1972, à l'âge de 55 ans.[349] Claude Champion assiste à l'enterrement de Louis Develey et se souvient qu'encore davantage de monde est présent que lors de la projection du film à Vaulion, « parce que c'était un personnage et quelqu'un qui était très apprécié dans toute la région » (Claude Champion, 2009).

Quelques années plus tard, en 1976, le fils du meunier, Willy Develey, qui a repris le domaine et la ferme à la mort de son père, décide d'émigrer au Canada où il fait l'acquisition d'une ferme. Il explique que malgré l'agrandissement de l'étable effectué et la mécanisation entreprise, l'exploitation ne fonctionnait pas, la ferme étant trop vétuste et le domaine, composé d'une quarantaine de poses de prairies, très difficilement exploitable (terrain pentu et parcelles éparpillées). Le domaine est donc mis en vente en 1976. Le moulin ayant été détruit, il ne reste alors plus qu'une meule en pierre attestant de la vocation ancienne du lieu. On ignore ce qu'est devenu ce dernier vestige du moulin de Vaulion.[350]

Suite au *Moulin Develey sis à la Quielle*, Paul Hugger désire prolonger sa collaboration avec Claude Champion. Il est ainsi prévu qu'il réalise un film sur les derniers passementiers de Bâle-Campagne. Intéressé par le sujet, le cinéaste effectue des repérages dans plusieurs fermes en compagnie de Paul Hugger, mais se rend vite compte que ses compétences linguistiques en allemand ne suffisent pas.

> « C'était dans la logique et le fonctionnement de Hugger. À partir du moment où *Le Moulin Develey* avait quand même fait un certain effet, ça le dépassait peut-être des fois un peu, mais je crois quand même qu'il avait trouvé ça assez important comme transformation. Donc, il voulait me récompenser. […] J'ai fait la visite avec lui. Honnêtement, je regrette beaucoup de

348 Henri Rieben *et al*, Les artisans de la prospérité. L'économie vaudoise des origines à la Première Guerre mondiale. Lausanne 1972 (Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud 3).

349 Jacques Pilet, Le meunier de Vaulion n'est plus. In : Feuille d'Avis de Lausanne, 8/9 avril 1972.

350 B. D., Le pari canadien d'un paysan vaudois. Le dernier Develey quitte le moulin de Vaulion. In : 24 heures, 27 août 1976.

> ne pas avoir fait ce film, mais je suis très content que ce soit Yersin qui l'a fait. Je trouve que c'est un des tout grands films de la cinématographie suisse. Je n'aurais pas pu le faire mieux. Cette matière était géniale. […] De découvrir des choses, par exemple que toute la chimie bâloise est d'une certaine manière simplement issue de cet artisanat-là. C'est impressionnant de voir les relations entre les choses. J'étais tout à fait passionné par ça. […] [Paul Hugger] était toujours branché sur l'ethnographie d'urgence et d'enregistrer tous ces lieux, mais moi, au fur et à mesure que j'avançais là-dedans, je me suis dit : on ne peut pas faire que ça, c'est une catastrophe, c'est tellement impressionnant ce qu'il y a là, qu'il faut absolument faire un travail sur les gens. Et là, je me suis : ce n'est pas possible. Je suis revenu vers Yersin – parce qu'il est quasiment bilingue – lui dire : il faut que tu t'intéresses à ça. » (Claude Champion, 2009, chapitres 29 et 30, 01:54:30, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Yves Yersin reprend donc le projet qui aboutira à la réalisation de *Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter* (1973) (→ chapitre consacré à ces deux films). En 1972, Claude Champion se rend également aux mines d'asphalte de Travers en vue d'y réaliser un film pour la SSTP et la Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel. Fasciné par l'univers de la mine et très intéressé malgré la difficulté du sujet, Claude Champion renonce parce qu'il est occupé sur d'autres projets en cours (*Le pays de mon corps* 1973). Le projet est finalement réalisé par le Groupe de Tannen (→ chapitre *Les Mineurs de la Presta*).

La collaboration du cinéaste avec la SSTP s'arrête donc « fortuitement », suite à des indisponibilités et des projets l'ayant dirigé ailleurs.

> « Je pense quand même qu'à partir du *Moulin*, je rêvais, j'espérais qu'il soit possible de développer des choses plus importantes. […] de continuer à travailler sur des budgets qui n'avaient pas de réalité par rapport à ce qu'on faisait, c'est vrai que c'était peu incitatif au bout d'un moment. » (Claude Champion, 2009, chapitre 58, 03:58:37, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

À la même époque que *Le Moulin Develey sis à la Quielle*, Claude Champion réalise deux courts métrages, *C'était un dimanche en automne* (1970, 16 mm, 7 min) et *Marie Besson*[351] (1974, 35 mm, 40 min), réflexions sur l'usage des images fixes par le cinéma et par d'autres formes d'expression cinématographique que le documentaire et la fiction classique. En 1973, il coréalise un documentaire ayant pour sujet le développement psychomoteur et la découverte du monde chez le jeune enfant, *Le pays de mon corps* (16 mm, 90 min), seconde collaboration avec Agnès Contat, après *Yvon Yvonne*.[352] Puis,

351 À partir d'une série de vieilles photographies trouvées dans les archives d'un photographe, cette fiction photographique raconte l'histoire d'une femme, au début du XXe siècle, sur un mode intime. « C'est un film que j'aime beaucoup parce que c'est une recherche sur l'image inanimée au cinéma […] ce qui m'a beaucoup amusé dans *Marie Besson*, c'est de réussir à raconter l'histoire d'une jeune en montrant je ne sais plus combien, 150 à 250 photos de jeunes femmes différentes. C'est-à-dire qu'il n'y a jamais deux fois la même personne dans ces photos et je ne raconte l'histoire que d'une personne. Je focalise toujours sur une personne au milieu de gens. » (Claude Champion, 2009, chapitre 36, 02:30:34, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211) Tout comme *C'était un dimanche en automne*, le film est financé par la deuxième chaîne de la Télévision allemande.

352 « Une réflexion sur la relation du cinéma et du corps on va dire, sur la psychomotricité humaine, comment on peut en parler, la montrer, signifier son universalité, des choses de ce genre. Donc c'est un vrai projet de docu complexe. » (Claude Champion). Laurence Gogniat, Entretien avec Claude Champion, Lausanne, le 8 septembre 2011. Cinémémoire.ch, *op. cit.* 2011.

dès 1974 et durant une dizaine d'années, le cinéaste collabore en réalisateur free-lance à plusieurs émissions et reportages de la Télévision suisse romande et réalise plusieurs projets personnels en parallèle, notamment *Quand il n'y aura plus d'Eldorado*[353] (1980, 16 mm, 57 min) et *Le Général Guisan et son temps*[354] (1995, 35 mm, 78 min, budget d'un million de francs).

Très engagé dans le cadre de la politique culturelle et du soutien au cinéma, il participe, dès le début des années 1970, à la création et au développement de nombreuses associations et sociétés : cofondateur des sociétés de production Milos Films, NEMO Film GmbH et Film & Vidéo Collectif SA ; Association suisse des réalisateurs (ARF) ; Centre suisse du cinéma (ancêtre de Swiss Films) ; Film Pool (réseau de distribution nationale du cinéma suisse) ; Société suisse des auteurs (SSA).

Sa relation avec Yves Yersin se prolonge longtemps. Après NEMO Film GmbH, ils fondent ensemble, avec d'autres cinéastes, Film & Vidéo Collectif en 1977. Au sein de cette structure, Claude Champion suit de près la création des *Petites fugues* (1979) d'Yves Yersin.[355] Les deux cinéastes se voient par la suite beaucoup moins. Avec d'autres, Yves Yersin crée le Département cinéma de l'école cantonale d'art de Lausanne (ECAL, anciennement DAVI) qu'il dirige de 1986 à 1995. Claude Champion y enseigne aussi durant huit ans, de 1995 à 2004, à partir de l'année où Yves Yersin quitte l'école (→ chapitre La Section film comme moment de formation au cinéma).[356]

353 *Quand il n'y aura plus d'Eldorado*, film d'animation basé sur des photos fixes, résulte d'un long travail ayant duré trois ans. Le film évoque l'amérique du Sud en partant des photographies de Luc Chessex et d'un texte de Jacques Pilet.

354 *Le Général Guisan et son temps* est un film de commande de l'armée suisse (projet de l'association Film Général Guisan présidée par un commandant de corps et coordonné par le Centre d'histoire et de prospective militaire). « *Le Général Guisan et son temps* se situe tout à fait dans la ligne poursuivie depuis près de vingt ans par ce cinéaste documentaire ; partisan convaincu d'une reconnaissance du réel que le cinéma prétend reconstituer. […] [Le film] applique avec succès une méthode chère à Richard Dindo, en mettant les images d'archives (qui, pour la plupart, entretiennent le mythe Guisan) à l'épreuve de la conversation ordinaire du Général – enregistrée après-guerre à la Radio romande. » Vincent Adatte, Le Général Guisan et son temps. In : L'Impartial, 25 septembre 1995, p. 33.

355 S'inspirant du Film-Kollektiv de Zurich, le Film & Vidéo Collectif regroupe des cinéastes et techniciens romands, sur la base d'une mise en commun des moyens de production et des énergies. Yves Yersin va y produire *Les petites fugues* (1979), et Claude Champion notamment *Quand il n'y aura plus d'Eldorado* (1980). Ils réalisent également des post-synchronisations pour des films suisses alémaniques qui devaient sortir en version française. Luc Yersin, Frédéric Gonseth, Jean-François Amiguet, Miguel Stucky et Marcel Schüpbach sont aussi membres du collectif. Yves Yersin, Claude Champion et les autres membres acquièrent une grosse structure technique à Ecublens (Vaud), un studio de sonorisation, de mixage et de montage créé par les Éditions Rencontre, qui avaient à l'époque le projet de se lancer dans la production et la diffusion audiovisuelles avec un système de cassettes en couleur avec des codifications (Cadia/TV Rencontre). Suite à la faillite des Éditions Rencontre, la structure est démantelée. Yves Yersin et Claude Champion en prennent connaissance, ils reprennent les locaux et créent Film & Vidéo Collectif. « On peut presque dire, en ayant pris de la distance, que cette structure a essentiellement servi à produire *Les petites fugues*, c'est-à-dire que sans une structure comme ça, je ne pense pas qu'il serait arrivé au bout de ce film […]. Ce collectif-là a été assez essentiel dans l'énergie, dans la capacité à soutenir cette grosse chose jusqu'au bout. » (Claude Champion, 2009, chapitre 34, 02:19:21, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

356 De 2001 à 2012, Claude Champion prend la direction de la Société suisse des auteurs (SSA).

4.2.4 Die Ausweitung eines Auftrags: Yves Yersins *Heimposamenterei* (1972/73) und *Die letzten Heimposamenter* (Yves Yersin und Eduard Winiger, 1973)

Die Posamenterinnen Emmi Buser und Emma Grieder Buser beim Andrehen, Rünenberg 1973. Foto Eduard Winiger

> „J'ai fait tous ces films par paresse, parce que j'aurais été doué pour faire des choses plus ambitieuses. Je ne sais pas pourquoi, j'ai beaucoup de peine à expliquer que la modestie de ce travail-là m'a beaucoup plu, m'a beaucoup apporté. Je n'aime pas le *show-biz*, je n'aime pas le monde du cinéma et c'était une manière d'y échapper. (…) C'est clair que le moment-clé, c'est les *Heimposamenter* qui m'ont permis d'accomplir un bout de mon chemin dans le domaine du documentaire, avec pas mal de répercussions aussi sur la fiction." (Yves Yersin, 2008)

1965 war Yersin jung und ambitioniert. Sein Erstling, *Le panier à viande*, – zusammen mit Jacqueline Veuve gedreht – stiess auf Zuspruch. Auch sein Portrait *Angèle*, ein Teil des Episodenfilms *Quatre d'entre elles,* hatte Erfolg und wurde 1968 als einzige Episode in Cannes gezeigt. Trotzdem begab sich Yersin von Beginn seiner Laufbahn weg immer wieder für Monate in eine Art cineastisches Exil, in dem er thematisch wie finanziell eingeschränkt hart arbeitete und viel lernte. Diese Schaffensperiode beendete er mit einem Meilenstein des Schweizer Dokumentarfilms: *Die letzten Heimposamenter* entstand 1973, wie viele seiner Filme zuvor aus einem Auftrag der SGV, den Yersin mit dem kurzen Tonfilm *Heimposamenterei* (1973) beendete. Damit war für ihn und seinen engsten Mitarbeiter Eduard Winiger das Thema der Seidenbandweberei in Heimarbeit noch lange nicht ausgeschöpft. Aus eigener Initiative, auf eigenes Risiko überschritt er mit

dem langen Dokumentarfilm *Die letzten Heimposamenter* mehrere Grenzen – formal, inhaltlich und finanziell. Die Inspiration und die Kraft zu diesem Werk fand er in den scheinbar trivialen Filmen[357], die der Autodidakt im Nachhinein als seine Filmschule bezeichnete.

Gezwungen zu verdienen und begierig zu lernen, nahm Yersin Mitte 1965 eine Assistenz beim Liechtensteiner Fotografen Walter Wachter an. (→ Kapitel „*Hufeisen und Hufbeschlag*“ und „*Cloches de vaches*“).

Die Arbeitssituation für junge Cineasten in der Schweiz war prekär. So stellte sich Yersin gerne in den Dienst der SGV – auch wenn ihn diese kaum bezahlen konnte. Bis 1973 sollten es zwölf kurze bis mittellange Stummfilme werden, die Yersin für die SGV drehte. Sie waren denkbar einfach: Alle zeigen Handwerker bei ihrer Arbeit, im Wald, auf der Alp, meistens in ihren Werkstätten. Da die jedes Mal von Paul Hugger erbettelten Budgets bis 1971 keine Tonaufnahmen erlaubten, mussten die Bilder alles erzählen. Yersin wuchs an dieser Beschränkung. Das Dokumentieren von scheinbar einfachen Handarbeiten und Prozessen, so dass sie ohne zusätzliche Erklärungen verständlich waren, forderten Yersins cineastischen Ehrgeiz heraus. Die Entscheide, wie mit dem Raum und der Zeit umzugehen sei – die Découpage von Abläufen und Handlungen –, stellen sich bei diesen kurzen Formen ebenso wie in komplexeren Filmen. Diese Kernkompetenz des cineastischen Handwerks perfektionierte Yersin gleich einem begabten Pianisten, der sich nicht zu schade ist, seine Technik anhand von Etüden weiter zu bringen. Sein Interesse für Handwerke und ihre Schöpfer vertiefte sich mit jedem Auftrag. Über Monate feilte er an Filmen, für die er knapp das Rohmaterial bezahlt erhielt. Sein Geld musste er sich anderswo verdienen, beispielsweise als frei arbeitender Cutter für das Westschweizer Fernsehen oder 1969 und 1970 mit Werbefilmen für die Basler Agentur GGK und die Partner Film (Yves Yersin, 2008).

Heimposamenterei, 1973; Die letzten Heimposamenter, 1973

> „Avant qu'une chose me plaise, je continue contre toutes les règles (…) de survie élémentaire. Mais je ne peux pas laisser un problème non résolu, et donc j'ai une vie très dure parce que je dois payer socialement très cher cette exigence-là.“ (Yves Yersin, 2010)

Jürg Ewald, der junge Konservator des historischen Museums Liestal, führte 1971 auf Anregung seines Freundes Alfred Mutz zwei Handwerksfilme zur Metallverarbeitung (*Der Zinngraveur* 1967 und *Der Kupferschmied* 1968) vor. Der Gewerbeschullehrer und Metallspezialist Mutz führte bei dieser Gelegenheit einen Metallguss vor.[358] Alfred Mutz wirkte in der Folge als wissenschaftlicher Berater in den SGV-Filmen *Das Feilenhauen* (1969) und *Der Ziseleur* (1975) mit. Bei dieser Vorführung anwesend war auch Paul Hugger. Im Gespräch mit Jürg Ewald fragte Hugger nach dem örtlichen, Jahrhunderte

357 *Les cloches de vaches* 1966 (stumm 27 min.), *Chaînes et clous* 1967 (stumm 16 min.), *Le licou* 1967 (stumm 15 min.), *La Tannerie de La Sarraz* 1967 (stumm 31 min.), *L'huilier* 1969 (stumm 12 min.), *Une fromagerie du Jura* 1970 (stumm 39 min.), *Les sangles à Vacherin* 1970 (stumm 18 min), *Les boîtes à vacherin* 1970 (stumm 25 min.), *Der Strohhut: vom Werktagshut zum Festtagshut* 1970 (stumm 78 min.), *Ein Giltsteinofen entsteht* 1970 (stumm 89 min.), *Der Störschuhmacher* 1970 (stumm 100 min.).

358 Telefongespräch von Thomas Schärer mit Jürg Ewald, 29.5.2012.

alten Heimgewerbe des Seidenbandwebens, der Heimposamenterei, das im Baselland am Verschwinden war. Hugger schlug einen Film zum Thema vor. Von Anfang an war klar, dass die Gesellschaft das Projekt nicht alleine finanzieren konnte.[359] Gemeinsam suchte und fand man politische Unterstützung für das filmische Festhalten der letzten Seidenbandwebenden. Der Kanton Baselland sprach hierfür aus dem Lotteriefonds 50'000 Franken. Eigens für den Film wurde eine Kommission (Jürg Ewald, Paul Hugger, Paul Suter, Peter Suter, Eduard Strübin) gebildet, die Jürg Ewald präsidierte.[360]

Paul Hugger schlug Yves Yersin für das Vorhaben vor, das „nicht nur die Arbeit des Posamenters, sondern auch dessen landschaftliche und häusliche Umwelt zeigen"[361] sollte. Yersin fragte nach seiner Zusammenarbeit in *Une fromagerie du Jura, Der Strohhut: vom Werkstattshut zum Festtagshut* und *Der Störschuhmacher* mit Eduard Winiger[362] erneut seinen bewährten Kameramann an. Winiger las sich in die Thematik der Heimarbeit ein.

Yersin reichte den Auftrag zunächst an seinen Freund Claude Champion weiter. Champion hatte 1971 kurz zuvor mit der Dokumentation der alten Mühle von Vaulion (VD) aus eigener Initiative und auf eigene Rechnung den Schritt zum Tonfilm gewagt und mit dem sensiblen Portrait des Müllers und seiner Mühle eine neue Dimension in das Filmschaffen der SGV gebracht. Champion besuchte mit Hugger einige Posamenter und realisierte, dass seine Deutschkenntnisse für einen Film, wie er ihm vorschwebte, nicht reichen würden:

> „Lui [Hugger], il était toujours branché sur l'ethnographie d'urgence et d'enregistrer tous ces lieux, mais moi, au fur et à mesure que j'avançais là-dedans, je me suis dit: on ne peut pas faire que ça, c'est une catastrophe, c'est tellement impressionnant ce qu'il y a là, qu'il faut absolument faire un travail sur les gens (…) Je suis revenu vers Yersin – parce qu'il est quasiment bilingue – lui dire: il faut que tu t'intéresses à ça." (Claude Champion, 2009, Kapitel 28, 01:54:30, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

> „Ich war damals sowohl mit Yersin als auch mit Champion viel in Kontakt, eine solche Wahrnehmung der Sache war nicht da, bis ich Yersin später in Basel mit Recherchen konfrontierte und wir anschliessend bei den Posamentern das diesen grösseren Zusammenhän-

359 Datenblatt zur Entstehung des Films zu Handen der Presse, SGV-Archiv, Ae 60 VII m.

360 Datenblatt zur Entstehung des Films zu Handen der Presse, SGV-Archiv, Ae 60 VII m. Eduard Winiger erinnert sich an andere Zahlen. Yersin habe von Fr. 29'000.- für den kurzen Film und nach der Vorführung der Rohmontage des langen Films von Fr. 50'000.- zusätzlich aus dem Lotteriefonds gesprochen (Mail an Thomas Schärer 22.11.2013). Fr. 50'000.- 1974 entsprächen 2012 Fr. 110'000.- gemäss LIK-Teuerungsrechner, Fr. 29'000.- 1974 entsprächen heute Fr. 63'700.- LIK Landesindex der Konsumentenpreise, kombinierte Rechner siehe Uni Bern: *swistoval.hist-web.unibe.ch.*

361 Brief an Jürg Ewald, 18.6.1971, SGV-Archiv, Ae 60 VII m.

362 Eduard Winiger, geboren am 14. März 1947 in Basel als zweitjüngster Sohn von fünf Kindern eines Konditors. Nach dem Gymnasium möchte Winiger studieren, doch in der Familie ist dafür weder Geld noch Verständnis vorhanden. Er besucht die Fotoklasse an der Kunstgewerbeschule Zürich und absolviert 1967/68 zwei Filmarbeitskurse. 1968 führt er Kamera für Jürg Hasslers Dokumentarfilm *Krawall.* 1968 engagiert ihn Georg Janett für einen Auftragsfilm über die Tropenkrankheit Bilharziose. Nach seiner Rückkehr aus Afrika lässt sich Winiger in Genf nieder und nimmt als freier Kameramann an Fernsehreportagen und Spielfilmen teil, wie an Claude Gorettas *Le fou, Black Out* von Jean-Louis Roy, *Dällebach Kari* und *Der Fall* von Kurt Früh. Ende der 1970er-Jahre realisiert er mehrere Filme für in der Entwicklungshilfe tätige Organisationen und dreht eigene Dokumentarfilme, beispielsweise *Unsere Eltern haben den Ausweis C* (1982) und *Die Durststrecke* (1999).

> gen entsprechende Bewusstsein feststellten und sie als beredte Zeitzeugen und Gewährsleute entdeckten." (Eduard Winiger, 2013)[363]

Champions Erinnerung widerspricht jener von Eduard Winiger teilweise. Das Wort „revenu" deutet es aber an: Ursprünglich war Yersin für den Film vorgesehen, der ihn aber aus verschiedenen Gründen – einer davon war das Schreiben des Drehbuchs seines späteren Spielfilms *Les petites fugues* – an Champion weiterreichte. Eduard Winiger erinnert sich an die Enttäuschung darüber:

> „Yersin war zuversichtlich, dass die Sache mit mir als Dolmetscher gut ablaufen würde. Vorgesehen war ja bloss ein weiteres Filmchen technischer Natur, in welchem die Arbeitsabläufe festzuhalten waren (…). Es war wohl eine Ermüdungserscheinung, dass er den Auftrag, den Arbeitsprozess der letzten Seidenbandweber festzuhalten, nicht mehr ausführen und die Sache weiterreichen wollte."[364]

Wegen Champions Sprachproblemen, aber auch wegen des dank Winigers Rercherchen neu entfachten Interesses am Thema, übernahm Yersin schliesslich den Auftrag der SGV. 1971 war er eben der Produktionsgruppe Nemo Film (Markus Imhoof, Kurt Gloor, Fredi M. Murer, Alexander J. Seiler, Claude Champion) beigetreten, die das Filmprojekt produzierte. Dem Beispiel von Champion folgend plante Yersin einen Tonfilm – eine unabdingbare Voraussetzung für einen Film, der wie der geplante kurze Film auch von Aussagen der Portraitierten lebt.

Recherchen

> „Et j'ai découvert une mémoire orale d'une période du capitalisme en Suisse qui était fabuleuse (…). J'ai dit à Hugger que c'était ça qu'il fallait faire. Bon, le métier à tisser, d'accord, (…) dans la série qu'il faisait, c'était très intéressant, mais cette mémoire … J'ai travaillé avec les 18 derniers passementiers. Cinq ans après, ils étaient tous morts. Et donc, j'ai vraiment récolté un savoir et une façon d'en parler. Une mémoire orale qui était irrécupérable cinq ans après. Donc j'ai pris l'initiative …, avec leur argent, parce que je m'étais bien payé pour la première fois, j'avais fait un bon budget et j'avais bien assez de fric pour faire le film de 40 minutes que j'avais fait pour eux. Et avec cet argent, j'ai payé l'autre. Je n'ai rien gagné, j'ai tout investi." (Yves Yersin, 2008)

Die ersten Kontakte zu Heimposamenterinnen und Heimposamentern stellte das Kommissionsmitglied Peter Suter, Realschullehrer in Reigoldswil, her. Er besuchte mit Yersin[365] einige Posamenter, darunter die späteren „Hauptdarsteller" Emmi Buser und Ernst Walliser. Als wichtige Türöffner erwiesen sich die Visiteure, die Vermittler zwischen Heimposamenter und Seidenbandfabrikanten, die auch in den Filmen zu sehen sind.[366] Yersin rekognoszierte ausserdem Drehorte.

363 Mail von Eduard Winiger an Thomas Schärer, 22.11.2013.
364 Mail von Eduard Winiger an Thomas Schärer, 8.7.2013.
365 In einem Brief von Jürg Ewald vom 11.10.1971 (SGV-Archiv, Ae 60 VII m) an die Posameterkommission ist noch Claude Champion als eingeladener „Regisseur und Kameramann" aufgeführt.
366 Telefongespräch von Thomas Schärer mit Jürg Ewald, 29.5.2012.

Wie in seinen vorhergehenden Filmen für die SGV konnte Yersin auf Mitarbeitende zählen. Als Kameramann gewann er frühzeitig Eduard Winiger, der mit seinem Bruder Luc die Filmarbeitskurse (1967/1968) an der damaligen Kunstgewerbeschule Zürich besucht und kurz darauf in Westschweizer Spielfilmen, im Westschweizer Fernsehen, Erfahrungen gesammelt hatte.

Winiger engagierte sich in der vorbereitenden Recherche. Er verbrachte – nicht zuletzt wegen des verschobenen Drehbeginns und seiner bereits organisierten Auszeit als Kameramann bei der Télévision Suisse Romande – mehrere Wochen in der Zürcher Zentralbibliothek, in der ETH-Bibliothek sowie im Sozialarchiv, während Yersin für die Werbeagentur GGK arbeitete.[367] Winiger wurde dabei bewusst, „dass wir beim Heimposamenter nicht von einem Handwerker, sondern (…) von einem Angestellten oder Arbeiter sprechen. Damals in den 68-er und Nach-68er-Jahren war der Begriff der entfremdeten Arbeit sehr wichtig." (Eduard Winiger, 2010) Zudem war Winiger biografisch sensibilisiert: Seine Mutter stammte aus einer 13-köpfigen Kleinbauern- und Heimarbeiterfamilie im St. Galler Rheintal.

> „Ich habe Yves mit diesen Rechercheergebnissen und Lektüren konfrontiert, ich habe ihm Sachen und so unterbreitet und meine Meinung kundgetan, dass wir hier in einem historischen Zusammenhang sind und dass es sich im eigentlichen Sinn nicht um ein Handwerk handelt wie bei den bisherigen Filmen. Wahrscheinlich hat das dann auch dazu geführt, dass Yves beim Film unter Drehbuch meinen Namen aufgeführt hat. Das hat irgendwie die Weichen gestellt, dass es dann zu zwei Filmen gekommen ist, denn der nächste Schritt war, dass wir nochmals zu den Posamentern hingegangen sind und wir uns gesagt haben, dass wir jetzt eigentlich über die historischen Zusammenhänge Bescheid wissen und bei dem Ganzen ja das Verlagssystem wichtig war – das Material wird geliefert, es wird in Auftrag gegeben, die Lochkarten, die in den Jacquard kommen, und das Band werden geliefert. Dieses ganze System muss miteinbezogen werden. Das fertige Produkt wird abgeholt. Wie funktioniert das nun alles? Wir haben also Posamenter befragt und sie begannen zu erzählen und die waren nicht mehr zu halten. Das hat wirklich aus denen herausgesprudelt und wir sagten, dass wenn sie jetzt das erzählen würden, wir auch noch gerne mit anderen Posamentern sprechen würden. Am Schluss waren wir – 1973 gab es im Baselland noch etwa 33 Posamenter – bei etwa 15 oder 18 Posamentern und liessen diese reden." (Eduard Winiger, 2010)

Yersin realisierte dank Winigers Recherchen, dass die wichtige historische und soziale Dimension des Verlagssystems der Heimarbeit in einer halben Stunde nicht zu fassen war. Yersin und Winiger sahen früh, dass das Thema aus dem Rahmen der bisherigen Handwerksfilme fiel und ein anderes, längeres filmisches Format verlangte[368], dessen Finanzierung jedoch ungelöst war. Das Engagement und die Neugier der Filmschaffenden führten sie nicht nur in die Heimposamenterstuben, sondern auch in die Bandfabriken, wie die „Posamenterfilm-Kommission" anerkennend vermerkte:

367 Mails von Eduard Winiger an Thomas Schärer, 8.7.2013 und 22.11.2013.

368 Kontaktrapport für den Posamenter-Film, 20.1.1972, SGV-Archiv Ae 60 VII m: „Auf Grund der Besichtigung des Arbeitsplatzes von Herrn Ernst Walliser (…) zweifelt Herr Yersin, dass der Film in den ursprünglich vorgesehenen 35 Minuten gedreht werden kann. Es wird wesentlich komplizierter sein, die Arbeit des Posamenters am Webstuhl zu zeigen, als zum Beispiel die Arbeit des Müllers Develey, die im Film doch auch 55 Min. benötigte."

> „Diese Schweizer Jungfilmer, die zu den bescheidensten Bedingungen arbeiteten, bewiesen mit der Einarbeitung in das Thema der Baselbieter Heimposamenterei und bei ihren Vorarbeiten und Studien einen vorbildlichen und bewundernswerten Einsatz. (…). Sie gingen so weit, in einer Bandfabrik eine Schnupperlehre zu absolvieren, so dass sie nach wenigen Wochen Technik und Organisation der Posamenterei besser kannten als die Experten der Kommission!"[369]

Yersin und Winiger sprachen während eines Monats mit fast allen damals noch aktiven Heimposamentern in der Basler Landschaft[370], einigen Fabrikanten und „Visiteuren"; sie betrieben nicht nur eine Suche von geeigneten Protagonisten, sondern eine regelrechte Feldforschung. Winiger erinnert sich:

> „Wir (…) befragten sie nicht nur zur Technik des Posamentens, sondern interessierten uns für alle Aspekte ihres Lebens und ihrer Biografie. Hier zeigte sich ein besonderes Talent Yves Yersins im Umgang mit Menschen (…). Und siehe da: Türen und Fenster gingen auf. Ein Redestrom und eine Erinnerungsflut ergossen sich über uns, aufgestaut während Jahrzehnten, zu technischen, praktischen, beruflichen Fragen und zu familiären und sozialen Themen (…). Diese gebündelte, intensive Feldforschung brachte aber nicht nur die vielfältige Arbeits- oder Aufgabenteilung und die unterschiedlichen Zuständigkeitsbereiche und Funktionen in unser Bewusstsein, sondern auch die soziale Schichtung, in der damaligen militanten Sprache: die sozialen Klassenunterschiede, die das Ganze prägten. Und das lange Ringen um bessere Entlöhnung, geringere Arbeitszeiten. An Kinderarbeit erinnerten sich einige der Älteren aus der eigenen Biografie, Themen wie Lohn und Arbeitszeiten wurden erwähnt, ohne dass wir danach fragten. Und zugegeben: Da entbrannte unser Interesse, sensibilisiert durch den damaligen 68er-Kontext, ganz besonders."[371]

Auf der Basis dieser „Grundlageninterviews" entwarf Yersin eine Liste von Themen und drehte dann mit jenen Posamentern, deren Aussagen am gehaltvollsten erschienen und „die am willigsten und leichtesten sprachen und ihre Ideen am präzisesten formulieren konnten".[372] Yersin und Winiger waren von der Ausbeute ihrer „histoire orale" zunehmend fasziniert, ihnen wurde klar, dass die verschwindende Arbeit des Bandwebens nur ein Aspekt eines Mikrokosmos mit ungeahnten sozialpolitischen Dimensionen war.

Der Reichtum der Bezüge und die historische Dimension des Themas liessen sie zunächst versuchen, im Film nach einem einführenden technischen Teil auf soziale Aspekte zu fokussieren. Schon vor den Dreharbeiten im Frühjahr 1972 schienen aber Yersin und Winiger geahnt zu haben, dass diese beiden Teile inkompatibel waren. Auf eigenes finanzielles Risiko beschlossen sie, zwei Filme zu drehen, einen kurzen für den Auftraggeber SGV (*Heimposamenterei,* 1973) und einen langen mit einem erweiterten Augenmerk auf historische, soziale und ökonomische Zusammenhänge. Diese erhebliche Ausweitung des Filmprojektesunternahmen sie unbezahlt, auf eigenes Risiko, in der Hoffnung auf eine allfällige Qualitätsprämie nach der Fertigstellung des Films. Mit dem

369 Datenblatt zur Entstehung des Films zu Handen der Presse, SGV-Archiv, Ae 60 VII m.
370 Typoskript „Posamenterei" undatiert, SGV-Archiv, Ae 60 VII m, Winiger sprach im Interview mit den Schreibenden von 18, Yersin von insgesamt 60 Gesprächen.
371 Mail von Eduard Winiger an Thomas Schärer, 8.7.2013.
372 Yves Yersin, interviewt von Bruno Jaeggi, Informationsblatt, «internationales forum des jungen films», Berlin, Juni 1974, S. 2.

Geld für den Auftragsfilm konnten knapp die Kosten für das Rohfilmmaterial gedeckt werden.[373] Laut Hugger, der Yersin Mitte April 1973 besuchte, hatte dieser zu Beginn des Monats, also fast ein Jahr nach den Dreharbeiten, entschieden, zwei Filme zu machen.[374] Den Entschluss, zwei Filme zu realisieren, müssen Yersin und Winiger jedoch bereits vor den Dreharbeiten gefasst haben. Die sonst immer sehr sparsame Drehweise mit relativ wenigem überschüssigem Material sowie der konsequente Einsatz von schwarzweiss-Aufnahmen bei Interviews und von Farbfilm in den beobachtenden Sequenzen sprechen dafür. Dass Yersin diesen Entschluss erst ein Jahr später kommunizierte, hatte wahrscheinlich taktische Gründe. Vermutlich wollte er sichergehen, dass das gedrehte Material wirklich einen langen Film hergab.

> „L'idée de faire le grand [film] nous est venue avec Winiger pendant qu'on travaillait, qu'on tournait. On s'était dit que c'était vraiment dommage de ne pas traiter cette tradition orale qui est très importante dans cette région du pays." (Yves Yersin, 2010)

In Winigers Erinnerung wurde die Entscheidung, einen „Parallelfilm" zu drehen, vor Drehbeginn gefällt – mit den sich ergebenden Konsequenzen: Lohnverzicht für beide.[375]

Yersin und Winiger machten sich erneut einen Auftrag zu einer persönlichen Herzensangelegenheit und versuchten, die portraitierten Personen nicht nur in ihrer gesellschaftlichen Verortung aufzuzeigen, sondern ihnen dabei ihre eigene Stimme zu geben. Dabei wirkte der Auftrag der SGV nur als auslösendes Moment für ein Engagement, welches den ursprünglichen Rahmen in jeder Beziehung sprengte.

Im Folgenden behandeln wir beide Filmversionenparallel. Dort, wo sie wie bei der Recherche, den Dreharbeiten und der Mise en scène aus einem gemeinsamen Prozess resultierten, zusammen und in ihren verschiedenen Erscheinungsformen (Filmstruktur, Rezeption) separiert. Abschliessend liefern wir einen Vergleich der zwei Versionen, bei dem uns interessiert, was sie verbindet und was sie trennt.

Die durch ihre Recherchen genährte sozialkritische Haltung von Yves Yersin und Eduard Winiger blieb bei den Auftraggebern, der SGV und dem Kanton Baselland, nicht unbemerkt. An die „Teilnehmer der Posamenterfilm-Sitzung" schrieb der Kommissionspräsident Jürg Ewald kurz vor den Dreharbeiten nach einem Telefongespräch mit Paul Hugger, dass dieser vor allem „folgendes festgehalten (…) wissen wolle":

> „Bei aller Wahrung der künstlerischen Freiheit darf doch keine Verzerrung der historischen Proportionen eintreten, so dass man der Kommission den Vorwurf des historischen Dilettantismus machen könnte. (…) Der Feststellung von Eduard Winiger, dass die Wohlhabenheit der Arbeitgeber nur auf ‚ausbeuterischen Arbeits(zeit)einsatz' zurückzuführen sei, muss entgegengehalten werden, dass (…) die vom heutigen Wohlfahrtsstaat aus gesehen ausbeuterische und unmenschliche Tag- und Nachtarbeitszeit damals eben das Übliche war. (…)

373 Mail von Eduard Winiger an Thomas Schärer, 22.11.2013.

374 Brief von Paul Hugger an Jürg Ewald, 17.4.1973, SGV-Archiv. Ae 60 VII m. Yersin machte widersprüchliche Angaben: Der Entschluss, zwei Filme zu machen, sei vor den bzw. während der Dreharbeiten gefallen (Interview mit den Autoren, 2010). Im Interview mit Guy Milliard sagte Yersin übereinstimmend mit Hugger, der Enschluss, zwei Filme zu machen, sei erst bei der Montage gefallen. Undatiertes Interview mit Yves Yersin von Guy Milliard, Typoskript, S. 2.

375 Mail von Eduard Winiger an Thomas Schärer, 22.11.2013.

Darum geht es um die historische Sorgfalt: dass nicht der Posamenter als Fall vereinzelt, sondern im historischen Kontext der damaligen Wirtschaft und der Arbeitsverhältnisse dargestellt wird.“[376]

Dreharbeiten

Akribisch vorbereitet, drehten Yersin und seine Equipe – unter anderen der Tonmann Roger Tanner, die Skriptfrau Ruth Freiburghaus und der Beleuchter André Pinkus, der seine Einsatzsphäre ausweitete und auch Interviews führte – im Frühjahr 1972 während siebzehn Tagen.[377] Für einen Nachdreh engagierte Yersin den Kameramann Otmar Schmid. Offensichtlich kam es zu Verzögerungen, weil ein Treffen mit Eduard Strübin, Mitglied der Posamenterfilm-Kommission, „überaus wichtige neue Informationen und Denkanstösse“[378] lieferte, die eine Überarbeitung des Konzepts nach sich zogen. Die Interviews wurden in Schwarz-Weiss, Arbeitsvorgänge und Atmosphärisches in Farbe gedreht. Dies war weniger eine formale denn eine finanzielle Entscheidung: Farbmaterial war damals teurer und ausserdem wesentlich schlechter haltbar. Bei jedem der zu filmenden Personen hielten sie sich etwa einen halben Tag auf, beim „Hauptdarsteller“, dem Posamenter Ernst Walliser, eine ganze Woche. Aufgrund der vielen Vorinterviews wussten sie, welche Aussagen sie von welchen Personen aufzeichnen wollten, und schlugen jeweils Themen vor, die sie gemeinsam entwickeln wollten. Yersin und Winiger nahmen die meisten Aussagen auf ein Nagra-Tonband auf, so dass die Heimposamenter sich hören konnten, sich meistens korrigierten und ihre Aussagen so einfach und so präzis wie möglich machen konnten und von sich aus fanden, sie wollten es mit Kamera aufnehmen.[379] Yersin und Winiger investierten viel Energie, Intellekt und Einfühlungsvermögen, damit die Heimarbeiter in ihrer Sprache vor der für sie ungewohnten und zu Beginn oft einschüchternd wirkenden Kamera das sagen konnten, was sie zu sagen hatten. Ausserdem konnten sie so den Materialverbrauch reduzieren. Das Drehverhältnis bewegte sich am Schluss bei etwa eins zu fünf[380] – eine heute unvorstellbare Ökonomie der Mittel. (→ Kapitel „Repräsentation und Inszenierung“)

„Toutes ces interviews avaient déjà eu lieu, on avait noté tout ce qu’ils avaient dit. Et on est revenu chez eux en disant: vous nous avez dit, la dernière fois, ça, cette chose-là …, on va faire ça. Et on tournait ça et puis, une fois que c’était dans la boîte, on disait: ensuite, vous nous avez dit ça, on va faire ça, parce qu’entre temps, je vais mettre telle et telle personnes qui disent ça et ça, vous lui répondez, en gros. Et je leur avais expliqué qu’avec un montage d’interviews, on peut faire dire exactement ce qu’on veut à des gens. Je leur ai dit: cette fois, je vais essayer – j’ai essayé une fois à la télévision aussi – que ce que les gens ont dit, ce qu’on a décidé que c’était bien dit et juste, ça sera dans le film comme ça. Je ne retouche pas la longueur. Et je l’ai fait pratiquement partout. J’ai coupé deux-trois phrases qui étaient trop longues, mais je n’ai pas arrangé ce qu’ils disaient, pas du tout. Parce qu’un bon monteur,

376 Brief von Jürg Ewald an die Teilnehmer der Posamenterfilm-Sitzung vom 8. März 1972, 9.3.1972, SGV-Archiv Ae 60 VII m.

377 Posamenterfilm, Vertragsentwurf, Kanton Basel-Landschaft, vertreten durch die Posamenterfilmkommission und Nemo-Film, S. 2, SGV-Archiv Ae 60 VII m.

378 Brief von Nemo Film, This Brunner an Jürg Ewald, 20.3.1972, SGV-Archiv Ap 24.

379 Undatiertes Interview mit Yves Yersin von Guy Milliard, Typoskript, S. 4.

380 Yves Yersin, interviewt von Bruno Jaeggi, Informationsblatt, «internationales forum des jungen films», Juni 1974, S. 2.

Der Posamenter Ernst Walliser, Reigoldswil 1973. Foto: Eduard Winiger

> il reconstruit la synchronité [plutôt: le synchronisme, Anmerkung von Pierrine Saini] pour mettre d'autres mots dans sa bouche, personne n'y voit rien. C'est comme ça que je leur ai expliqué la nécessité de répéter une bonne dizaine, une quinzaine de fois. (…) C'est que le challenge, pour la personne qui est filmée, n'est plus de contrôler ce qu'elle dit, mais de combattre avec la caméra pour que ce soit elle qui gagne. Et petit à petit naissait une sorte de fièvre incroyable chez les gens pour arriver à dire ça parfaitement devant la caméra." (Yves Yersin, 2010, Kapitel 34, 02:49:08, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

Yersin charakterisierte 1975 seine Arbeitsweise mit seinen Protagonisten in ähnlicher Weise:

> „J'ai utilisé une technique inverse de celle que l'on emploie habituellement. J'ai constaté que chaque fois que l'on plante une caméra devant un paysan, ce dernier, sans qu'il le veuille, est conditionné par tout l'appareillage technique et ne réussit pas à dire ce qu'il a vraiment à dire. On débouche ainsi sur une contrevérité. J'ai parlé de longues heures avec mes passementiers. Je les ai enregistrés, je les ai fait répéter. Ce n'est qu'ensuite que je les ai amenés devant la caméra où ils ont pu s'exprimer en sachant ce qu'ils devaient dire sans avoir à s'inquiéter d'un interlocuteur inconnu."[381]

Yersin schien bei der Hauptfigur des langen Films, Ernst Walliser, an die Grenzen seiner offensiv vertretenen vorbereitenden Interviewgestaltung gestossen zu sein. Was gesagt war, war für Walliser gesagt, der Bezugspunkt des alten Heimposamenters war Yersin, nicht die Kamera. So war es für Walliser auch nicht nachvollziehbar, etwas zu wiederho-

381 Interview von René Dasen mit Yves Yersin, 24 heures, 15.2.1975.

len oder etwa die Zeit an seiner Uhr zu verstellen, weil um 16 Uhr die Mittagsszene aufgenommen werden sollte. Das einsame Essen vor dem Webstuhl, das Yersin unbedingt im Film haben wollte, gewährte er der Kamera nicht, das sei privat. So behalf sich Yersin mit dem Zeigen der Vorbereitung des frugalen Mals, gedämpfte Apfelstücke (Schnitz), und dem Hören der Mittagsnachrichten.

> „Il écoute l'horloge horaire pour mettre sa pendule à l'heure. Et comme ce n'était pas midi quand on a tourné ça, mais quatre heures de l'après-midi, je lui ai dit de mettre sur douze heures. Mais ça lui a fait un choc pour trois jours! De changer l'heure sur ma pendule…, moi qui tous les jours la règle impeccable, vous me dites de la mettre sur quatre heures? C'était incroyable. Un choc terrible. Et l'autre, c'était que quand il faisait la cuisine, je voulais qu'il aille manger près de son métier à tisser, comme il faisait d'habitude. (…) Il ne comprenait pas pourquoi il aurait dû répéter les trucs. Il disait: je viens de le dire, c'est fini, je ne vois pas pourquoi il faut répéter! Et donc […] c'est le seul que j'ai laissé parler." (Yersin, 2010, Kapitel 36, 02:57:27, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

Eduard Winiger erinnert die Interviews in weit geringerem Masse „arrangiert" und „geprobt" als Yersin und erklärt sich diese Differenz zum Teil durch Yersins spätere didaktische Tätigkeit als nachmaliger Leiter der Filmschule Davi in Lausanne ab 1991:

> „Wir wollten die Posamenter frei von der Leber weg reden lassen und kurzatmige Frage-und-Antworte-Dialoge vermeiden. Wir hatten daher beschlossen, den Redefluss nur jeweils anzustossen mit einem Stichwort, und auch die Nachfragen womöglich auf Stichwörter zu beschränken. Bei einzelnen Gesprächspartnern war es bei der Vorbereitung des Gesprächs durchaus möglich, darum zu bitten, sie möchten die Frage, oder das Stichwort, in den jeweiligen Antworten wiederholen: *Und wie der Jacquard funktioniert, das wussten Sie?* (…) Im Übrigen waren keine besonderen Anweisungen nötig. Und in den Inhalt haben wir uns schon gar nicht eingemischt. Der Redefluss war das Entscheidende. Da unser Budget ein sehr beschränktes und Filmmaterial sehr kostspielig war, waren Yersin und ich übereingekommen, bei uninteressanteren Gesprächspassagen die Kamera phasenweise unbemerkt abzustellen und später ebenso diskret wieder laufen zu lassen."[382]

Offensichtlich erlebten und erinnern der Filmautor Yersin und der Kameramann Winiger die Dreharbeiten, insbesondere die Vorbereitung der Gespräche, unterschiedlich. Ein Stück weit kann man sich das auch mit ihren Funktionen erklären. Yersin war als Regisseur in ständigem Gespräch mit den Protagonisten, während Winiger hinter der Kamera oft mit technischen Belangen beschäftigt war. Yersin stand im Rampenlicht, wurde im Gegensatz zu Winiger zum Posamenter-Film befragt. Zudem liebt Yersin markige Positionen, die mit dem öffentlichen Wiederholen vielleicht sogar an Kanten und Zuspitzungen gewannen.

Diese divergierenden Erinnerungen – Winiger reagierte auf Yersins' und Pinkus' transkribierte Erinnerungen mündlich und schriftlich teilweise sehr ablehnend – zeigen einerseits das immer wieder beobachtbare Phänomen, dass zwei, die Identisches erleben, nicht Identisches erinnern. Es spielen dabei vermutlich auch gewisse Rivalitäten um die Deutungshoheit über den Film mit.

382 Eduard Winiger in einer Mail an Thomas Schärer, 8.7.2013.

Obwohl die Zusammenarbeit sehr eng war – Yersin führte Winiger im Vorspann ohne Diskussion als Co-Regisseur auf – war sie, wie noch zu zeigen sein wird, nicht frei von Spannungen. Gemeinsam war beiden jedenfalls ein gesellschaftlich-ethischer Anspruch, der im weitesten Sinne mit Emanzipation umschrieben werden kann. In Yersins Anspruch, die Heimposamenterinnen und Heimposamenter nicht unvorbereitet der Kamera „auszuliefern", sondern sie so fokussiert und klar wie möglich zur Sprache kommen zu lassen, widerspiegelt sich auch ein politisch-gesellschaftliches Anliegen. Wie viele Historikerinnen und Historiker, welche die Oral History besonders in den siebziger Jahren als eine „Geschichte von unten" betrieben, ging es Yersin und vielen seiner Kolleginnen und Kollegen darum, bisher ungehörten und unsichtbaren Unterprivilegierten zu ihrer eigenen Sprache zu verhelfen und sie damit auch ein Stück weit als geschichtliches Objekt zu erkennen und als Subjekt zu ermächtigen.[383]

Dass die Geste des Zur-Sprache-Verhelfens selbst eine autoritäre Seite und ein manipulatives Potential aufweist, davon zeugen unter anderem die Konflikte innerhalb der Equipe bei den Dreharbeiten. Zu einer möglichst authentisch repräsentierten Sprache gehören Rhythmus, Stimmmodulation, Gestik, kurz eine Körperlichkeit, die in enger Beziehung zum Raum und seiner Bedeutung inner- und ausserhalb der Bildkader steht. Die Repräsentation all dieser Aspekte bringt unweigerlich auch ethische Fragen mit sich, über die bei den Dreharbeiten intensive Auseinandersetzungen geführt wurden.

Zur Equipe gehörten politisch sehr bewusste, links eingestellte Filmschaffende. Während sich dieses Bewusstsein bei Eduard Winiger insbesondere bei den Recherchen manifestierte, zeigte es sich beim Beleuchter und Interviewer André Pinkus' vor allem bei den Dreharbeiten. Nicht einverstanden damit, dass der Kameramann Eduard Winiger Fotografien und andere Habseligkeiten von Ernst Walliser filmte, weil dies seine Persönlichkeit verletze und nicht zu seiner Arbeit gehöre, schaltete Pinkus kurzerhand den Strom aus.[384] Auch ein weiterer Vorfall bei den Dreharbeiten zeigte seine politische Sicht auf die Welt. Offensichtlich wurde ein Fabrikherr bei seinen Statements sehr nervös, fürchtete sich fast vor der Kamera, während die Posamenterin Emmi Buser bei der Aufnahme ihre „Zettel" mit Steinen beschwerte, wobei ein Stein mit lautem Poltern zu Boden fiel (H 31)[385]:

> „Doch sie bleibt völlig ruhig, befestigt die Steine wieder und webt weiter. Das passiere halt manchmal auch. Das war für mich eine Souveränität vor der Kamera, die ich sonst selten sah. Im gleichen Film hatten wir ein Interview mit einem dieser Seidenbandherren, in seinem Rokokopalast an seinem Rokokoschreibtisch, Samt und Gemälde rund herum. Ein gebildeter und kultivierter Basler aus dem Teig. In dem Moment, als die Kamera lief, hat er

383 Siehe Lynn Abrams, Oral History Theory, New York 2010, Power and Empowerment, S. 153–174.

384 „Ihr könnt jetzt doch nicht bei dieser Person, dem alten Walliser, einfach seine persönlichen Sachen abfilmen. Das ist doch unanständig und das macht man nicht. Und um zu protestieren hat er [Pinkus] einfach das Licht ausgeschaltet und wir mussten eine halbe Stunde mit ihm diskutieren und ihn beruhigen und sagen, dass es in diesem und jenem Kontext kommen würde (…) Und dann hat er unter Protest das Licht wieder angestellt." (Eduard Winiger, 2010)

385 Im Folgenden werden wir die Einstellung in Kurzform den zwei Filmen zuordnen: H31 entspricht der Einstellung 31 des Films *Heimposamenterei*. L31 bedeutet entsprechend Einstellung 31 des Films *Die letzten Heimposamenter*.

Die Seidenband-Fabrikanten Ernst Stumpf, Harold Weber und Henri Scholer

> begonnen zu zittern, zu schwitzen, wurde rot und brachte kaum mehr einen Satz heraus." (André Pinkus, 2009)
>
> „Pinkus übertreibt masslos. Beim ersten Interviewtermin mit den Fabrikanten waren sie, als die Aufnahmen einsetzten, zunehmend blockiert. Vor der laufenden Kamera wird man sich plötzlich seiner selbst bewusst und sollte gleichzeitig reden. Bei einem zweiten Termin hatten sie sich auf die Fragen vorbereitet und Notizen dabei (…) So gesehen, waren jene Fabrikanten Pioniere der medialen Gesprächsbereitschaft." (Eduard Winiger, 2013)[386]

Yersin und Winiger versuchten auch zu den „Bändelherrn" ein Vertrauensverhältnis aufzubauen, ihnen als Menschen und nicht als Funktionsträger zu begegnen. Dies gelang ihnen nicht zuletzt durch gute Beziehungen der Skript-Mitarbeiterin Ruth Freiburghaus (die später einen der Junior-Chefs eine der porträtierten Fabrikantenfamilien heiratete). Die Nervosität des angesprochenen Seidenbandherrn entstammte wahrscheinlich eher einer mangelnden Auftrittskompetenz im Medium Film als der Angst, sich negativ dargestellt zu sehen.

Die filmische Auseinandersetzung mit wirtschaftlichen Fragen fand bis dahin fast ausschliesslich in von Firmen initiierten und bezahlten Auftragsfilmen statt, an denen sowohl Yersin, Pinkus wie Winiger mitgearbeitet hatten. So war ihre Motivation gross, sich für einmal ohne den Druck eines Auftraggebers, der bestimmte (meist werbende) Ziele verfolgte, mit ökonomischen Verhältnissen kritisch auseinanderzusetzen. Pinkus' und Winigers Sensibilitäten für Machtverhältnisse haben jedenfalls laut Yves Yersin

386 Mail von Eduard Winiger an Thomas Schärer, 22.11.2013.

wesentlich zur umfassenden Schilderung der gesellschaftlichen Verhältnisse im Film beigetragen.

> „Ça a donné plein de débats dans l'équipe parce qu'André Pinkus disait: quand un type te dit qu'il ne veut pas qu'on touche sa pendule, on ne touche pas sa pendule […] Je lui ai dit que mon rôle était de décrire sa vie […] et qu'il fallait que je prenne ces moments rituels dans sa vie, en dehors du métier à tisser." (Yves Yersin, 2010, Kapitel 37, 03:05:18, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

> „Bei der Realisation der Filme war es dann so, dass er die Regie gemacht hat, ich die Kamera, und das Licht und die Découpage diskutierten wir wie immer zusammen. Yersin in der Regie bedeutete, dass er in Kontakt mit den Heimposamentern war, und da hatte Yves Yersin ein unglaubliches Talent in dem Sinne, dass er einfach ein unglaublich charmanter Mensch war, auch sehr humorvoll, und die Leute sofort für sich und die Sache gewonnen hat. Er konnte von denen alles haben. Ich würde fast sagen, dass er in dieser Zeit fast schon Charisma hatte, und das finde ich in solchen Verhältnissen ganz wichtig. Wir haben uns dann weiterhin an die Devise gehalten, dass mit der Person vor der Kamera immer die gleiche Person spricht, nicht geschwafelt wird und alle mit irgendwelchen Vorschlägen kommen, sondern dass wenn jemand etwas vorzuschlagen oder zu beanstanden hat, der das dem Yves sagt und er schaut, ob er das mitteilen will oder nicht. Ausserdem war das ja eine mehrtägige oder mehrwöchige Arbeit und wir hatten immer wieder Pausen. Also Mittagspausen und auch am Abend konnten wir diskutieren. Das hat sich organisch ergeben. Aber er hat die Sache geführt und auch das Umfeld war sehr gut miteinbezogen. Also das Verlagswesen, die Boten und den Visiteurtext hat er alle reingeholt und überzeugt, dass sie hinstehen und Rede und Antwort geben müssen." (Eduard Winiger, 2010)

Es war nicht nur die gesellschaftliche Sensibilität seiner Mitarbeiter, sondern es waren auch Yersins Erfahrungen in seinen bisherigen Filmen, seine Auseinandersetzung mit seiner Wirkung als Filmer auf die zu Filmenden, die ihn zu einer ausführlichen Arbeit mit seinen Protagonisten führten. Dazu zählten seine Erfahrungen bei den bereits erwähnten Dreharbeiten an *Valvieja* 1967 (→ Kapitel *Les cloches de vaches*). Yersin und sein Kameramann Renato Berta filmten die Bauern, ohne sie zu fragen, und im Nachhinein entstand das Gefühl, diese Bilder seien gestohlen und der Film wäre interessanter geworden, wenn er die Bauern gefragt hätte (Yves Yersin, 2010). Yersin entwickelte durch Reflexion seiner Praxis und sicher auch durch den Austausch mit Freunden wie Fredi M. Murer, der damals in der Vorbereitungsphase zu einem Berglerfilm Georges Devereux und Paolo Freire[387] las, ein feines Sensorium für die Veränderungen der komplexen menschlichen Beziehungen, welche die Anwesenheit eines Tonaufnahmegeräts, einer Kamera oder einer ganzen Filmequipe mit sich bringt.

> „Moi, je défends un cinéma ethnologique, ou même documentaire, on peut l'élargir à ça, qui affirme l'existence de la caméra et du cinéaste. Ce que je pense, c'est que tu ne peux pas

387 Interview von Thomas Schärer mit Fredi M. Murer, 2009. Georges Devereux, Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften, München 1967. Da ist beispielsweise auf Seite 19 zu lesen: „Der Verhaltensforscher kann die Interaktion zwischen Objekt und Beobachter nicht in der Hoffnung ignorieren, sie werde sich schon allmählich verflüchtigen (…). Wenn man sich weigert, diese Schwierigkeiten schöpferisch auszuwerten, so kann man es nur zu einer Sammlung von immer bedeutungsloseren, zunehmend segmentären, peripheren und sogar trivialen Daten bringen, die das, was am Organismus lebendig oder am Menschen menschlich ist, fast gänzlich unbeleuchtet lassen."

filmer quelqu'un sans que tu arrives avec toutes sortes de choses, une autre culture, une autre façon de parler … Si tu veux cacher ça, tu es dans l'irréalité. La réalité, aussi en documentaire, tu dois la reconstruire, ce qui est difficile." (Yves Yersin, 2010, Kapitel 4, 00:21:53, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

„Das war unsere Philosophie, den Menschen das Wort zu geben (…). Wir [Yves Yersin und Fredi M. Murer] waren eine Weile lang sehr eng. Er hat ja in Zürich gewohnt (…). Wir waren wirklich seelenverwandt … Ich habe ihm auch von diesem Befreiungspädagogen erzählt …" (Fredi M. Murer, 19.12.2012)

Dass Yersin die gefilmten Tätigkeiten und Aussagen seiner Protagonisten auch als performativen Akt (→ Kapitel „Relation filmeurs-filmés") verstand, den es zu würdigen galt, zeigt seine Bemerkung zu seinem Kameramann Eduard Winiger, der aus Yersins Sicht den Gefilmten zu selten ein positives Feedback gab:

„Winiger a fait un boulot extraordinaire sur ce film, tout le long [sur *Les passementiers*], mais il ne se rend pas compte qu'il est la référence pour les gens qui sont filmés, c'est lui qui voit leur image. Et dès qu'on a fini, les gens sont là: c'est bon? Et Winiger disait: ouais (…) Chaque fois! Je luis disais: mais prends la peine de leur dire ouais, c'est bien!" (Yves Yersin, 2010, Kapitel 25, 02:04:16, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

„Dass bei Ende einer Kameraeinstellung nicht alle drauflosschwatzen, war eine Abmachung. Yersin hatte in jener Zeit eine Marotte. Wenn ihm eine Aussage besonders gefiel, machte er in der folgenden Kamerapause gross die pantomimische Geste, eine Briefmarke mit der Zunge zu benetzen, auf die Handfläche zu kleben und mit der zur Faust geballten anderen Hand abzustempeln. Trumpf! – Solch lateinische Exuberanz war mir fremd." (Eduard Winiger, 2013)[388]

Die Debatte zwischen den eher konservativ ausgerichteten älteren Kommissionsmitgliedern und den – wie praktisch alle Vertreter des „Jungen Schweizer Films" – sozialkritisch eingestellten Filmschaffenden blieb auch nach den Dreharbeiten virulent. Als Yersin 1973 den eigentlichen Auftrag *Heimposamenterei*, der insbesondere auf die Technik der Bandweberei fokussierte, vorführte, zeigte er der Kommission auch Ausschnitte, etwa 40 Minuten, aus dem noch unfertigen längeren Film, dessen roten Faden der Tagesablauf des über 80-jährigen Heimposamenters Ernst Walliser bildet. Yersin hatte Winiger eingeladen, an dieser Vorführung teilzunehmen, ihn dann aber gebeten, vor dem Saal zu warten, was zeigt, dass ihre enge Zusammenarbeit nicht frei von Spannungen und Rivalitäten war.[389] Der längere Film ergriff auf transparente Art Partei für die Heimposamenter, die den Basler Auftraggebern, den „Herren", mit ihrer schlecht bezahlten Arbeit zu Reichtum verhalfen. Paul Hugger war offensichtlich zufrieden:

388 Mail von Eduard Winiger an Thomas Schärer, 22.11.2013.

389 „Yersin hatte mich zu dieser Vorführung der ca. 40 Minuten aus dem noch unfertigen längeren Film zuhanden der Kommission in Liestal aufgeboten, dann aber gebeten, im Vorraum zu warten. Diese unsäglich peinliche Stunde auf einer Holzbank wurde unterbrochen durch Herrn Paul Hugger, der aus der Saaltüre kam, auf mich zusteuerte, mir gratulierte mit der Bemerkung, er habe gehört, ich hätte da ja auch ganz Wesentliches beigesteuert, und dann seinen Weg Richtung Toiletten fortsetzte. Ich erinnere mich, dass ich damals auf jener Bank den Eindruck hatte, der Genese eines Autorenfilms beizuwohnen." Mail von Eduard Winiger an Thomas Schärer, 22.11.2013.

> „Dieser Film erreicht eine noch weitere Dimension, die des Sozialen. Er hat uns wenn möglich noch mehr beeindruckt (…) Herr Yersin arbeitet seit über fünf Monaten ausschliesslich am Schnitt dieser Filme. Die Arbeit ist deshalb äusserst schwierig, weil die ungeheure Fülle der vertonten Interviews transkribiert, auf Streifen geschrieben und ineinander montiert werden musste. (…) Nach meinem Eindruck hat Herr Yersin seit Monaten ein Klausnerdasein in seiner Montagekammer geführt."[390]

Hugger regte an, für die Fertigstellung des längeren Films weitere Mittel zu beschaffen.

Der Lehrer, Volkskundler und Autor zahlreicher SGV-Publikationen[391], Eduard Strübin (1914–2000), war offensichtlich mit dem längeren Film nicht einverstanden, wie Paul Huggers Mitarbeiterin Dora Hofstetter nach der Vorführung Yves Yersin schrieb:

> „Dr. Strübin geht hier von einer ganz anderen Auffassung vom Film aus, als wir; ihm geht es um möglichst objektives Festhalten von Tatsachen. Wir dagegen sind der Meinung, das Wertvolle liege gerade darin, dass sich die Verhältnisse in der Vielfalt der darüber gemachten Aussagen spiegeln (…) Dass dabei ‚Wahrheit' nur in vielfach gebrochener Spiegelung aufscheint, erfordert freilich vom Zuschauer eine erhöhte Aufmerksamkeit und sein Mitdenken, macht aber unserer Meinung nach gerade den besonderen Wert der Dokumentation aus, besonders, wenn sie so bewusst und gekonnt gestaltet ist, wie das, was wir vom Film gesehen haben."[392]

Strübin sah im Film nicht die von Hofstetter angesprochene Komplexität und Polyphonie. Er konzentrierte sich auf die rhetorische Kraft des Diskurses, den *Die letzten Heimposamenter* durch die Montage auch entwickelt. Kurz nach der Sichtung zog er sich aus der Posamenterfilm-Kommission zurück und begründete:

> „Nach dem, was wir kürzlich von dem zweiten Streifen gesehen haben, und nach den Aussagen über das noch zu Erwartende wird das ‚Sozialkritische' bedeutend stärker betont, als ich das für richtig halte und für meine Person verantworten kann (…). Die blitzartig vom Bändelherr auf Walliser überspringende Darstellung hat bei Euch vollkommen ‚eingeschlagen' und wird es erst recht bei naiven Zuschauern tun. Ich finde diesen Effekt allzu ‚billig', unvornehm und Herrn Yersin's, dessen Könnerschaft ich sehr hoch einschätze, unwürdig."[393]

Strübin, der neben seiner Arbeit als Sekundarlehrer in Gelterkinden praktisch seine gesamte Frei- und Pensionszeit der volkskundlichen Erforschung seiner basellandschaftlichen Umgebung widmete, warf in seinen Arbeiten wache und sensible Blicke auf Zeiterscheinungen wie das Aufkommen des „Gummi-Twist" als Kinderspiel oder die Auswirkungen der zunehmenden Automobilisierung auf das Dorfleben. Er war aber auch kulturkonservativ, wie Tobias Scheidegger anmerkt: „Zwar hielt er populäre Unterhaltungskultur wie Schlager oder Kino für untersuchungswürdig. Persönlich hegte er jedoch eine ästhetische und moralische Abneigung gegen diese Phänomene."[394] Privat

390 Brief von Paul Hugger an Jürg Ewald, 17.4.1973, SGV-Archiv Ae 60 VII m.

391 Sein wichtigstes Werk: Baselbieter Volksleben, Sitte und Brauch im Kulturwandel der Gegenwart, Basel 1952.

392 Brief von Dora Hofstetter an Yves Yersin, 28.5.1973, SGV-Archiv.

393 Brief von Erwin Strübin an Jürg Ewald, 30.5.1973, SGV-Archiv Ae 60 VII m.

394 Tobias Scheidegger in der Ausstellung „Grosse Zeitfragen in Kleinformat" im Museum Baselland, Liestal, 09.05.2014 – 29.06.2014, siehe auch: Tobias Scheidegger, Eduard Strübin – Grosse Zeitfragen in Kleinformat. In: Baselbieter Heimatblätter, Nr. 1, März, Liestal 2014, S. 2–25.

habe er bis Mitte der sechziger Jahre kein Radio besessen. Einen Fernseher hatte er nie. Letztlich stand hinter Strübins Ablehnung des langen Films vermutlich nicht eine grundsätzliche Skepsis dem Medium gegenüber. Eher hatte Strübin, wie Hofstetter in ihrem Brief an Yersin vermutete, Mühe mit der polyphonen, subjektiven und kontradiktorischen Darstellung der ‚Wahrheit', die Ambivalenzen und persönlichen Interpretationsspielraum begünstigte.

Filmstruktur

Heimposamenterei beginnt mit der Anlieferung von neuem „Geschirr" in das Haus der Heimposamenterin Emmi Buser durch einen Vertreter der Weberei, einen sogenannten „Visiteur". Es folgt eine Erklärung des Visiteurs August Schmidt (Einstellungen 7, 8), wie der „einfache Taffet-Bändel" zu weben sei. Die Heimposamenterin und der Visiteur erläutern, wie ein neues Geschirr einzurichten sei, zu sehen ist das „Rischpi schlagen" (8, 12, 17).

Der Visiteur erklärt in Einstellung 20 die Rolle des Boten, Buser die historische Rolle desselben (21–23, 25). Ein Ehepaar (Marta und Wilhelm Buser-Grieder) beschreibt die Wege der alten Boten (24). Der Bote bringt „Zettel", also die Fadenspulen (26).

Buser behängt die „Zettel" mit Steinen (28), und gemeinsam werden die Fäden verknüpft. Das Andrehen, „ins Rischpi drähe", ist eine beschwerliche Arbeit, die im Aneinanderhängen von bis zu 18 000 Fäden besteht; es wird zu zweit gemacht, dazu wird geplaudert (31–44). Diese Arbeit wird unterbrochen durch erklärende Worte Busers (38, 39, 45, 49, 52, 53, 55).

In den Einstellungen 41 bis 44 erzählt Busers Schwägerin Emma Grieder Buser die Geschichte einer Bekannten, die beim Weben gestorben war (die einzige Sequenz, die in *Heimposamenterei* und in *Die letzten Heimposamenter* identisch ist).

Als nächstes wird „durchgezogen": Die verknüpften Zettelfäden werden durch Litzen gezogen (46–48), und dann folgt ein weiteres Mal Andrehen, „ins Blättli ziehen" (50, 51). Nach diesen aufwendigen Vorbereitungen kommt der Visiteur Schmidt, kontrolliert die Arbeit und stellt die Maschine an (56), nach zwei Tagen Arbeit der Heimposamenterinnen und 28 Minuten Filmlaufzeit. Ein Aufzoomen von einem Seidenstrang in eine totalere Einstellung zeigt den Stuhl in Bewegung (57), nach vierzehn Tagen Ruhe rumple es erneut, erzählt Buser (58).

Der Visiteur erzählt von Bauern, Schmieden, Stuhlschreinern, die früher noch geholfen hätten, heute müsse das der Visiteur alleine machen (59, 61, 63). Der ehemalige Visiteur Werner Walther erzählt im Liestaler Betrieb von seiner Tätigkeit in der Kriegszeit: Mit dem Velo, im Winter mit den Skiern, sei er zu den Posamentern gefahren. Der „Bändel-Bammert" sei eine Respektsperson gewesen, die kontrolliert und gleichzeitig Nachmittage jassenderweise im Wirtshaus verbracht habe (64). Die „Hochnäsigkeit" bestimmter früherer Visiteure beklagt Buser, heute könnten sie sich das nicht mehr leisten (66, 67). Der letzte Visiteur August Schmidt beschliesst den Film, er werde keinen Nachfolger haben (68).

Die ersten 24 Einstellungen des Films *Heimposamenterei*. Die Stills aller Einstellungen des Films finden sich im Anhang. Online-Zugang (ganzer Film): archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574891.

Die letzten Heimposamenter startet mit einem kurzen Abriss zur Geschichte der Posamenterei, geboten vom Bandfabrikanten Rudolf Senn (4). Zu sich rasch folgenden Bildern von herrschaftlichen Bandfabrikanten-Häusern in Basel (Einstellungen 5 bis 11) und ehemaligen (12–21) und zeitgenössischen Seidenbandmoden- und -verwendungen (23, 24) entwickelt sich diese kulturhistorische Einleitung des Erzählers (25).

Eine längere Landschaftsaufnahme (26) schafft die Zäsur für das neue Thema des Arbeitsalltags, des täglichen Lebens der Heimposamenter, das mit der Arbeit und dem Tagesablauf des Hauptprotagonisten Ernst Walliser, der den ganzen Film strukturiert, beginnt (27–41). Der Alltag nimmt auch im Erzählen des Pfarrers Philipp Alder (35–37) eine wichtige Stellung ein.

Mit der Einstellung 42, die drei Bandfabrikanten vorstellt, beginnt ein kurzer thematischer Block, der sich mit der Heimposamenterei aus der Sicht der Unternehmer befasst (42–44).

Ernst Wallisers Arbeit und die Erzählung der Posamenterin Marie Gysin (45–48) leiten nach einer erneuten, Ruhe schaffenden Landschaftseinstellung (49) zur Technik des Seidenbandwebens über (50–94), wobei die Herstellung in der Fabrik (58–78) der Heimposamenterei (80–95) gegenübergestellt wird. Getrennt sind diese Sequenzen wiederum von einer Landschaftsaufnahme (79).

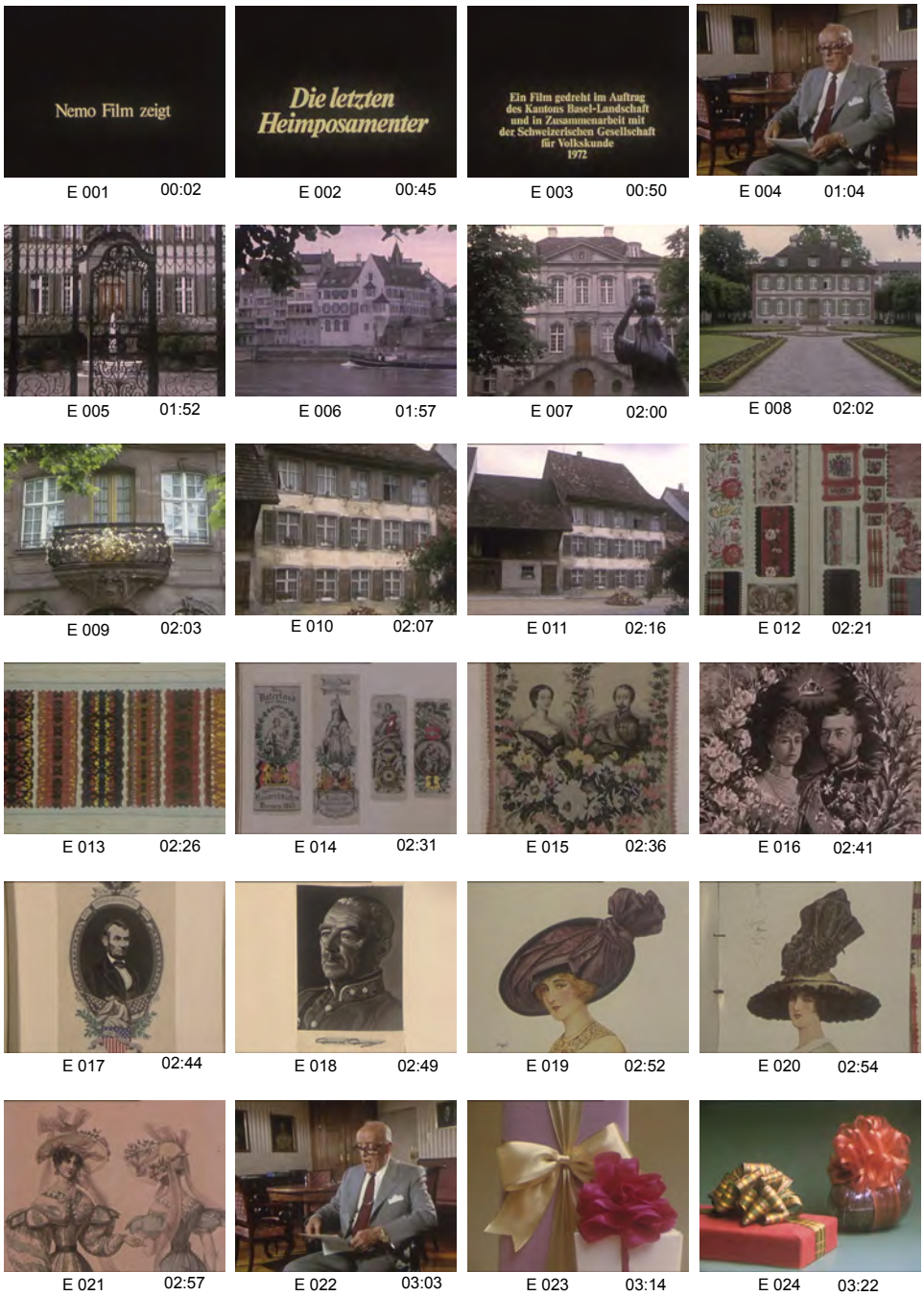
Die Entlöhnung und die Besitzverhältnisse werden in den Einstellungen 96 bis 106 dargestellt, wobei einige Posamenter, ein Fabrikant, der Pfarrer und ein Betriebsleiter zur Sprache kommen. Die „Visiteure" als Vermittler/Kontrolleure zwischen den Heimarbeitern und den Unternehmern sind Thema in den Einstellungen 107 bis 122, auf die eine Sequenz über die Wohn- und Familienverhältnisse der Heimposamenter folgt (123–149).

In der Folge ist Ernst Walliser zu sehen, der mit Zubereitung seines kärglichen Mittagsmals beginnt (145) und damit das Thema Ernährung einführt (145–154), das nahtlos in die Mittagsaktivitäten von Walliser übergeht: Spulen machen (155–158), Radio hören (159–161) und vor dem Haus sitzen und plaudern (162–166).

Eine längere Einstellung aus dem Dorf Reigoldswil (167) leitet zu einer langen Sequenz zur Arbeitszeit, Bezahlung bzw. Nichtbezahlung der Arbeit über (168–216). Wiederum eingeführt von Ernst Walliser, zeigen Yersin und Winiger unbezahlte oder sehr schlecht bezahlte Arbeitsschritte, darunter die auch in *Heimposamenterei* vorkommende Sequenz des „Andrehens" (187–191). Zur Thematik äussern sich alle beteiligten Parteien, die Posamenter, Fabrikanten, ein Arzt, ein Gewerkschafter, der Pfarrer.

Ein Unterthema ist die Elektrifizierung der Webestühle, die auf Kosten der Posamenter geschah (211–214). Der Bandfabrikant Urs Senn führt in die Krisenzeit der dreissiger Jahre des letzten Jahrhunderts ein, die viele Fabrikanten zur Betriebsaufgabe und Heimposamenter in die Arbeitslosigkeit oder zur Auswanderung zwang (216–231).

Ernst Walliser leitet mit dem Abstellen seines Webstuhls in die Themen Feierabend und Freizeit ein (232–244).



Die ersten 24 Einstellungen des Films *Die letzten Heimposamenter*. Die Stills aller Einstellungen des Films finden sich im Anhang. Online-Zugang (ganzer Film): archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574890.

Die kulturelle Aktivität der Heimposamenter bzw. deren Dürftigkeit bildet ein Unterthema, das vor allem der Pfarrer anspricht (239–241). Eine längere Einstellung eines Dorfbrunnens (242) schafft die Zäsur zu den Perspektiven der Heimposamenterei (243–271), die zum Untergang verurteilt sei, wie Visiteur Schmidt festhält (243), weil Junge nicht mehr bereit seien, unterbezahlte Heimarbeit zu leisten.

Es folgt das Unterthema Rationalisierung, Verlagerung der Heimarbeit in Fabriken (248–254), das Anwerben von ausländischen Arbeitern (254–256) und die Rationalisierung innerhalb der Fabriken mit schnelllaufenden Maschinen (257–259).

Obwohl die Arbeitsbedingungen schwer sind, hängen die alten Posamenterinnen und Posamenter offensichtlich an ihrer Arbeit, die sie so lange wie möglich machen möchten (260–267). Die alten Stühle werden verschrottet, das Holz weiterverwendet, wenn die Letzten aufhören (268).

Ein Gruppenfoto, begleitet von einem Gedicht (269), und eine singende Schar von Heimposamenterinnen und Heimposamentern auf einem Carausflug durchs Baselbiet (270, 271) lassen den Film – und die verschwindende Profession – elegisch ausklingen.

Der offensichtlichste Unterschied zwischen den beiden Versionen besteht in der Wahl der Protagonisten. *Heimposamenterei* beschränkt sich auf die „Hauptdarstellerin", die Heimposamenterin Emmi Buser, und ihre Verwandte Emma Grieder Buser, sowie Maria Buser-Grieder, Wilhelm Buser-Grieder, Ernst Walliser, den Visiteur August Schmidt, den Boten Willy Trachsel sowie den ehemaligen Visiteur und Betriebsleiter Werner Walther. All diese Personen erscheinen auch in *Die letzten Heimposamenter*, der neben weiteren Posamentern (Karl Gysin-Thommen, Clara Schmassmann, Frieda Schmassmann, Marie Gysin, Martha Buser-Grieder, Emma Probst, Marie Stohler Dietrich) fünf Bandfabrikanten (Ernst Stumpf, Harold Weber, Henri Scholler, Jan Hoffmann, Urs Senn), einen Fabrikleiter (Ernst Gassler), einen Pfarrer (Philipp Alder), zwei Ärzte (Robert Dürenberger, Paul Gysin), einen Gewerkschaftssekretär (Ewald Kaeser) und Ernst Walliser sowie Emmi Buser als „Hauptdarstellende" zeigt. Die Schauplätze von *Heimposamenterei* beschränken sich neben Einstellungen des Stammbetriebs von aussen (H18)[395] und von innen (H20, H68) sowie einer Fahrt (H19) und der in beiden Filmen vorhandenen Gruppenaufnahme (H62, L269) auf das Haus und hier fast ausschliesslich auf die „Stube" der Heimposamenterin Emmi Buser.

Mise en scène

Heimposamenterei (H) und *Die letzten Heimposamenter (L)*
Mindestens ein Arbeitsgang wurde für die Dreharbeiten arrangiert, nämlich der zum Zeitpunkt der Aufnahmen nicht mehr übliche „Jacquard-Auftrag", das von Lochkarten gesteuerte Weben eines „gemusterten Seidenbandes".[396]

395 Im Folgenden werden wir die Einstellungen aus Heimposamenterei mit einem vorangestellten„H" und jene von *Die letzten* Heimposamenter mit einem „L" kennzeichnen.
396 Kontaktrapport für den Posamenter-Film, 20.1.1972, SGV-Archiv.

Yersin löste sich generell von der Idee, mit einer Kamera ungeschminkte Realität einfangen zu können: „Pour mettre une tranche de la vie dans la caméra, il faut la découper, la cuire au four, la garnir pour qu'elle ressemble à la réalité." (Yves Yersin, 2009)

Was ihm bei den vorbereitenden Gesprächen klar wurde, widerspiegelt der fertige Film nur sehr diskret: Yersin schloss mit seinen Protagonistinnen und Protagonisten einen Pakt. Sein filmischer Apparat, die Kamera- und Tonausrüstung, er selbst und seine ganze Equipe sollten von einem sozioökonomisch und kulturell überlegenen, potenziellen Gegner, der mangelnde Eloquenz und Prägnanz gnadenlos zur Schau stellen kann, zu einem spielerischen Gegenüber und im besten Falle zum Verbündeten werden. An einer Einstellung in *Heimposamenterei* lässt sich dies gut ablesen:

Ein ehemaliger Visiteur erzählt von Jasspartien, die sich früher seine Berufskollegen nach dem Mittag, teilweise bis fünf Uhr nachmittags, geleistet hätten (H 64). In der folgenden Einstellung H65 steht der letzte aktive Visiteur, August Schmidt, im Bildvordergrund, in einer amerikanischen Einstellung. Er erzählt, dass die Visiteure sich jeweils getroffen hätten und dass heute keine Zeit mehr sei für Spiele. Die Heimposamenterinnen Emmi und Emma Buser nützen eine kurze Sprechpause aus, fallen ihm ins Wort, erzählen im Hintergrund vor dem Webstuhl stehend von Jasspartien, die mitunter mit vollkommener Betrunkenheit der Beteiligten endeten, ausserdem seien die Visiteure oft hochnäsig und unpopulär gewesen: „Die waren immer im Sonntagsgewand, immer schön gekleidet, die sind nicht schwarz geworden, die haben nichts angerührt, die mussten sich die Hände nicht schmutzig machen." Während der ziemlich aggressiven, fast schimpfenden Rede von Emmi Buser steht der Visiteur mit einem immer gequälteren Lächeln im Vordergrund und blickt zuweilen fast hilfesuchend in Richtung Kamera. Doch von da ist offensichtlich keine Hilfe zu erwarten, sondern ein feines, aber hörbares zustimmendes Schmunzeln eines Equipenmitglieds. Die Posamenterin fühlte sich sichtlich gestützt in ihren immer pointierteren Aussagen, die so vermutlich nicht geplant waren. Die amerikanische Einstellung auf den Visiteur macht klar, dass er sprechen sollte, nicht die sich im Hintergrund zu Wort Meldende, die zumeist noch von einem Stützbalken verdeckt ist. Vielleicht beflügelt durch die Tatsache, dass die Heimposamenterinnen zu zweit auftraten – sonst ist immer nur eine Posamenterin, ein Posamenter mit einem Visiteur zu sehen –, und sicher auch gestützt durch die Filmequipe wagt Emmi Buser diese aufbegehrende Einmischung. Sowohl ihr selbstvergessenes, nicht an die Kamera gerichtetes Schimpfen wie das zwischen Verlegenheit und Belustigung schwankende Minenspiel des Visiteurs, der seinen Blick Richtung Kamera hält und die Räsonierende hinter sich nur aus dem Augenwinkel wahrnimmt, geben Aufschluss über die respektvolle, aber doch distanzierte Beziehung zwischen den Heimposamenterinnen und dem sie kontrollierenden Visiteur. Dieser scheint menschlich und korrekt, jedoch mit einem Schuss Paternalismus zu arbeiten, wie eine vorherige Szene mit Buser (H6–8) oder mit dem Heimposamenter Ernst Walliser zeigt (L107–112). In der angesprochenen Einstellung H65 scheint sich die Anklage Emmi Busers nicht so sehr auf ihn konkret zu beziehen, sondern Ausdruck zu sein eines über die Jahrzehnte aufgestauten Frusts über die sozialen Verhältnisse, über die praktizierte Hierarchie, in der sie sich immer zuunterst sah und kaum je Gehör fand.

Die Einstellung verweist mit dieser Interaktion der Interviewten nicht nur auf eine sozialhistorische Dimension, sondern gibt auch Aufschluss über das Verhältnis aller zur Kamera und damit zum Interviewer: Der Visiteur hält sich an die vorgesehene Mise en scène, bleibt auf seiner Position, abwartend der Kamera zugewandt, während die Heimposamenterin autonom und selbstbewusst scheinbar ohne Kamerabewusstsein reagiert. Diese Autonomie vor der Kamera zeigte Buser bereits in dem schon erwähnten Moment, als ihr vor der Kamera ein Gewichtsstein auf den Boden polterte (H31) und sie ungerührt weiterarbeitete. Dies ist sicher in ihrem Charakter begründet, aber mehr noch auf die Haltung der Filmequipe, ihr sichtliches Vertrauen ihr gegenüber, zurückzuführen. Eduard Winiger geht sogar so weit zu sagen:

> „Die Posamenter/-innen erkennen ihre Chance, sie ergreifen sie, sie werden zu Protagonisten in eigener Sache, sie spielen mit. (…) Die Posamenter/-innen haben uns benutzt, sicher nicht umgekehrt, wir waren ihr Medium. Und wenn wir mit dem Visiteur ein Interview machten, dann hat eine Posamenterin mutig dreingeredet, endlich mal, denn dies war nun ihre Partie. Yersin war ein gutes Medium, offen, neugierig, ein Fremder, nicht einer aus der Stadt Basel.“[397]

Dieses Vertrauen auf die Kamera ist bei den Bandfabrikanten weniger ausgeprägt. Die meisten referieren zwar ziemlich souverän, aber wortwörtlich aus einer grösseren Distanz (siehe Unterkapitel Einstellungsgrössen). Beim Bandfabrikanten Jan Hoffmann manifestiert sich diese Distanz auch durch ein wenig spontanes, abgehacktes Sprechen. Hoffmann fühlt sich vor der Kamera unwohl, seine Stirn glänzt (L43, 58, 60, 224, 247). Die in Vorgesprächen offen gezeigte, aus seiner Sicht potenziell bedrohliche sozialkritische Grundhaltung der Filmequipe wirkt sich hier offenkundig aus.

In beiden Filmversionen werden sonst soziale Konstellationen und Abhängigkeiten mündlich erläutert, etwa durch den Bandfabrikanten Scholler, der sich vergeblich um menschlichen Kontakt mit seinen Arbeitern bemühte (L227), aber auch per Schnitt und Bildkomposition. Häufig sind Ehepaare (L39, 41, 88, 90, 94, 123, 208, 211, 213, 236, 263), die Arbeitskolleginnen Emmi und Emma Buser zu zweit (L118, 131, 137, 149. 181–191, 195, 197, 215, 219, 222, 243, 244, 262, H15–17, 28, 29, 31–33, 35–37, 40–44, 51), Heimposamenterinnen in Gruppenaufnahmen (L164, 165, 269, 270, H62) oder die kooperierenden Fabrikanten zu dritt (L42) im Bild. Vertreterinnen und Vertreter unterschiedlicher Hierarchiestufen, das heisst der Posamenterinnen/Posamenter und der Visiteure, sind in *Die letzten Heimposamenter* seltener (L106–112, 243, 246) in *Heimposamenter* öfter (H6–8, 10, 59, 61, 63, 65, 68) gemeinsam in einer Einstellung zu sehen.

---

397 Mail von Eduard Winiger an Thomas Schärer, 22.11.2013. Winiger schreibt: „Worauf beruhte das Vertrauen der Posamenterinnen und Posamenter? Sie spürten schon in den ersten Kontakten, dass wir vom ganzen System eine Ahnung hatten und dass wir, aufgrund unserer Fragen, uns vor allem für sie interessierten, für die Arbeiter, für ihre Erfahrungen, ihr Leben, ihre Kindheit, bis ins letzte Detail, und dass wir Freude hatten an der Art, wie sie sich ausdrückten. ‘*Critiquer votre phrase telle qu’elle a été dite!*’ – Ganz sicher nicht! Wir waren ja nicht nur an Fakten, sondern vor allem auch an ihrer Sprache und Mentalität und der Atmosphäre interessiert. Die Posamenter/-innen fühlten, dass ihr Anliegen, jetzt auch einmal sprechen zu dürfen, bei uns wohl in guten Händen war, und durch uns, dank unseres Berufs als Filmer, das wohlverdiente Publikum finden würde. Viele hatten einen Fernsehapparat zu Hause, sie wussten sehr wohl, worauf sie sich einliessen.“

Die Posamenterinnen Emmi Buser und Emmi Grieder-Buser, Foto: Eduard Winiger

Trotz intensiver, im Kapitel „Inszenierung" noch ausführlicher zu beschreibender Vorbereitungen wirken die meisten Heimposamenter und Heimposamenterinnen sehr natürlich vor der Kamera. Nur in einer Einstellung (L41) wird offensichtlich, dass das freie Gespräch oft das Resultat einer vorherigen Anstrengung war. Die Posamenterin Clara Schmassmann erläutert etwas, was im Wechselspiel des Erzählens offensichtlich ihrer Schwester Frieda Schmassmann zugedacht war, bemerkt es, hält irritiert inne, blickt auf ihre Schwester und überlässt ihr das Wort. Diese nimmt das fälschlicherweise Gesagte wortwörtlich wieder auf: „(…) eine Woche webe ich (…)". Es spricht für Yersin, dass er diese für die Entstehung der Interviews aufschlussreiche Stelle nicht herausschnitt. Yersin hat seine „Probe-Methode" sehr offensiv vertreten, er war offensichtlich stolz auf die Resultate.

Dabei ging ein bisschen unter, dass beispielsweise Ernst Walliser, eine der beiden Hauptfiguren in *Die letzten Heimposamenter*, sich offensichtlich kaum führen liess – wie im Abschnitt *Dreharbeiten* aufgezeigt.[398]

Die einzige Mise en scène in Zusammenarbeit mit seinen Protagonistinnen und Protagonisten, die Yersin aus seiner Sicht kaum beeinflusste, ist die eindrückliche, in beiden Filmversionen vorhandene Sequenz, in der zwei Posamenterinnen beim Zusammenknüpfen der Fäden miteinander sprechen:

398 „C'est le seul que j'ai laissé parler." (Interview Yersin 2010). Milliard (Undatiertes Interview mit Yves Yersin von Guy Milliard, Typoskript) sagte Yersin hingegen, auch mit Walliser sei alles eingeübt gewesen.

„Les seules parties de ces deux films qui sont improvisées, c'est les discussions qu'elles ont entre elles. Là, je leur ai demandé de parler entre elles. Elles ont parfaitement fait ça, elles ont très bien improvisé." (Yves Yersin, 2010)

Mise en scène: Lichtführung

Die Lichtsetzung versucht in beiden Filmen, so weit als möglich die Fenster als natürliche Lichtquellen zu verstärken. Dies geschieht mit einem Hauptlicht, dass das vom Fenster kommende natürliche Licht wenn nötig unterstützte, und einem seitlichen Nebenlicht. Da die Posamenterstühle meist am bestbeleuchteten Ort der Wohnungen aufgestellt wurden, wirkt die Lichtgebung sehr unaufdringlich und natürlich. Meist ist das ganze Bild ausgeleuchtet, Schatten sind kaum zu sehen und beschränken sich auf einige Detailaufnahmen von Maschinen in Bodennähe (L30, 31) und auf einen mit einer nackten Glühbirne spärlich beleuchteten Posamenterstuhl, der offensichtlich nicht im hellsten Raum der Wohnung stand (L39).

„Das Licht musste vor der Elektrifizierung vom Fenster her hereinströmen. Wir haben versucht, das auch mit dem Filmlicht zu respektieren. Wir haben das Licht so gestaltet, dass das Hauptlicht, für uns Filmer das Führungslicht, durch das Fenster kommt, und von der Kameraseite her haben wir das aufgehellt. Denn wir mussten schauen, dass nicht nur der Atmosphäre und der historischen Wahrheit gedient war, sondern auch der Didaktik, d.h. die einzelnen Aufnahmen in der Bildabfolge mussten gut lesbar sein, damit man die Webtechnik sieht und versteht. Die ganze Lichtgestaltung war also auch historisch und baulich bestimmt." (Eduard Winiger, 2010)

Cadrage (Kamerabewegungen)

Heimposamenterei, Die letzten Heimposamenter
Oft kadriert der Kameramann Eduard Winiger Personen zentralperspektivisch, meist in amerikanischen Einstellungen, die auch immer das Umfeld integrieren. Nahaufnahmen von Gesichtern sind relativ selten, nur die zwei Hauptprotagonisten, in *Die letzten Heimposamenter* Ernst Walliser (L45, 157) und Emmi Buser (L188,190) und im *Heimposamenterei* nur Emmi Buser (H41, 42), werden so porträtiert. Die Einstellungsgrösse scheint mit der Nähe oder Distanz des Filmteams zu den Protagonisten, mit der Sympathie zu korrelieren. Kaum zufällig wird der Unternehmer Baumann, der sehr formell und ausschliesslich über Kosten und Zahlen redet, konsequent in der immer gleichen distanzierten, amerikanischen Einstellungsgrösse gezeigt (L43, 58, 60, 224), während etwa der sensibel wirkende Fabrikant Scholler in wechselnden und durchaus nahen Einstellungsgrössen erscheint (L95, 126, 204, 218, 223, 227).

Die Erzählenden schauen praktisch alle fast direkt in die Kamera, was ihnen eine hohe Präsenz verleiht und wesentlich zur Lebendigkeit ihrer Erzählungen beiträgt. Der Blick in die Kamera ist nur relativ schwierig zu erreichen. Kaum jemand – ausser professionell Sprechende – befolgt die Anweisung, in die technische Apparatur Kameraobjekt zu schauen. Eine Erzählung verlangt ein menschliches Gegenüber, und dieses sitzt – ausser bei technisch elaborierten Verfahren, wie sie beispielsweise der US-amerikanische Dokumentarfilmer Errol Morris verwendet – nicht im, sondern neben dem Objektiv. Die

Herausforderung für den Interviewer ist also, seine Blickachse möglichst jener des Kameraobjektivs anzunähern, also möglichst nahe neben oder über der Kamera zu sitzen: „Je disais: je ne veux personne près de la caméra, je veux qu›il n›y ait que mes yeux! Pour qu'elle ne regarde que mes yeux, de façon à ce qu'elle parle toujours dans l'objectif parce que c'est beaucoup plus fort." (Yves Yersin, 2010)

Der überwiegende Teil der Einstellungen ist statisch, vor allem wenn Leute erzählen. In Dialogszenen, so im Gespräch der zwei Frauen über den Schlaganfall einer Bekannten (L188, H43), schwenkt die Kamera langsam zwischen den Redenden hin und her. In *Die letzten Heimposamenter* präsentiert Einstellung 42 durch konstantes Rückzoomen nacheinander drei kooperierende Seidenbandunternehmer von der Nahaufnahme des ersten bis zur Totalen der ganzen Gruppe.

Die auf einem Stativ ruhig geführten Kamerabewegungen sind oft Nachfahrten bei Bewegungen inm Arbeitsprozess. Einstellung L45 etwa portraitiert Ernst Walliser, der sich um seinen Webstuhl bewegt, stetig in naher Aufnahme. Am häufigsten liefern Schwenks jedoch räumliche Überblicke wie beispielsweise einen Überblick über die Bändelproduktion in einer Fabrik (L74) oder Arbeitsprozesse, so den Weg der Seidenfaden von grossen Spulen auf kleine (L156).

Kontextualisierende Schwenks beginnen mit einer Nahaufnahme auf einen Vorgang oder auf Hände, die mit einem Zoom (H57) oder einer Fahrt (L156) zurück in grössere Einstellungen integriert werden. Die Kamerabewegungen stehen also immer im Dienst der Vermittlung und des Verständnisses.

Montage

> „On a commencé avec Winiger par aller voir tous les derniers passementiers, tous ceux qui existaient encore. Et on les a fait parler chacun sans appareil. On ne voulait pas les déranger avec des appareils. Et Winiger a noté tout ce que les gens disaient. […] Et après, on a fait un montage comme ça au mur, avant de tourner. On a monté tous ces petits textes avec des petites cartes pour trouver une continuité d'idée d'une interview à l'autre, de façon à savoir qu'est-ce qu'on voulait faire dire à qui, qui le disait le mieux et dans quel ordre ça serait monté, à peu près. Et donc, je n'ai jamais fait un film où j'ai fait un pré-montage d'un dialogue." (Yves Yersin, 2010, Kapitel 34, 02:47:15, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

Yersin nahm sich für die Montage beider Filme acht bis neun Monate Zeit und arbeitete teilweise mit dem Cineasten und Journalisten Frédéric Gonseth zusammen. Um das Material zu strukturieren, griff Yersin bereits vor den Dreharbeiten auf Visualisierungen der von Eduard Winiger transkribierten Interviews zurück.

Die Aussage Yersins, der ganze Film sei aufgrund der verschriftlichten Gespräche im Voraus konzipiert worden[399], ist mit Vorsicht zu behandeln, hat er doch den Film über

399 „Notre montage, on l'a fait avant de filmer. C'est-à-dire qu'on a pris toutes ces petites choses écrites et on s'est mis à faire des photocopies, à découper le papier et à dire: on met ça d'abord, puis après on met ça, et après on va chez cette dame qui disait ça, et ce type-là, il revenait sur ce qu'il disait, donc c'est très intéressant de reprendre là, voilà." (Yersin 2009) und auch: Feuille d'Avis de Neuchâtel 4.10.1979: „Ce montage (…) a été fait avant le tournage!"

8 Monate montiert – was zumindest darauf hinweist, dass der ursprüngliche Plan sich stark veränderte, was Yersin selbst sagt. Er habe zu montieren begonnen „ohne präzises, im Voraus gefasstes Konzept".[400]

Yersin, der zwar Dialekt sprach und verstand, der aber alle Facetten der Aussagen auffassen wollte, liess alle Interviews auf Französisch übersetzen. Diese Transkripte zerschnitt Yersin in thematische Einheiten, die er gruppierte und den Einstellungen der Arbeitsprozesse gegenüberstellte.[401]

Ohne einen einzigen Kommentar gelingt es Yersin, durch Montage die Beziehungen zwischen den Fabrikanten, ihren Kurieren, den „Boten" und den isolierten Heimposamentern aufzuzeigen. Yersin konstruierte aus dem Alltag des Webers Walliser und thematisch strukturierten Sequenzen ein dichtes Netz. Zu jeder Thematik äussern sich Fabrikherren, Heimposamenter, Visiteure sowie zwei Ärzte, ein Pfarrer und ein Gewerkschafter. Dabei insistierte Yersin auf eigene Anschauung und Erlebtes. Beispielsweise liess er einen Versuch eines kooperativen Zusammenschlusses von Heimposamentern in den zwanziger Jahren weg, weil daran keiner der Protagonisten direkt beteiligt war.[402]

Bei der Montage war Yersin offensichtlich die Vielfalt der Perspektiven bzw. die Vielstimmigkeit des Erlebten ein zentrales Anliegen. Dass dabei Einschätzungen beispielsweise der Bezahlung der Posamenter oder das Verhältnis zwischen ihnen und den Auftraggebern und Vermittlern ganz unterschiedlich ausfielen, macht den Reichtum des Films aus. Yersin lässt Widersprüche und Ambivalenzen stehen und lädt die Zuschauenden ein, diese zu interpretieren. Dieses Voraussetzen eines mündigen, produktiven Publikums war offensichtlich – die Reaktionen des austretenden Kommissionsmitgliedes Strübin zeigten es – etwas Ungewohntes und wirkte auf viele per se kritisch oder gar provokativ.

Wohl setzt Yersin die monierte antagonistische Montage, das unmittelbare Aufeinandertreffen der Welt der Arbeitgebenden und jener der Arbeitnehmenden, in *Die letzten Heimposamenter* verschiedentlich ein (L 39/40, 41/42, 44/45, 57/58, 94/95, 125/126, 193/194, 215/216, 222/223, 225/226, 227/228) oder stellt Aussagen des Gewerkschafters denen eines Bandfabrikanten gegenüber (L203/204). Hier verfolgt Yersin wie der sowjetische Regisseur und Theoretiker Sergej Eisenstein in seiner „Kollisions-Montage" durch das Gegenüberstellen von Gegensätzen die Aufdeckung „gesellschaftlicher Verhältnisse" und die Aktivierung des kritischen Denkens der Zuschauenden.[403] Dabei evoziert Yersin – insbesondere in den Köpfen der Rezipienten – Kritik durch das blosse Aufzeigen unterschiedlicher Lebensrealitäten.

400 Yves Yersin, interviewt von Bruno Jaeggi, Informationsblatt, „internationales forum des jungen films", Berlin Juni 1974, S. 2.

401 Undatiertes Interview mit Yves Yersin von Guy Milliard, Typoskript, S. 10.

402 Ebenda.

403 Eisenstein schreibt: „Montage [ist] nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der durch den Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke entsteht." Sergej M. Eisenstein, Dramaturgie der Film-Form 9. April 1929. In: Texte zur Theorie des Films, Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart 1990, S. 283.

Diese antagonistische Art der Montage ist aber nicht dominierend. Ebenso oft finden sich Kombinationen von Aussagen von Posamentern oder von Bandfabrikanten untereinander oder es folgen Aussagen von Posamentern auf jene des Pfarrers, des Arztes und der Visiteure. Kurz, fast jede erdenkliche Kombination der Gegenüberstellung sozialer Positionen findet sich. Diese Montage betont nicht Gegensätze, sondern differenziert und ergänzt Informationen und Argumente, wirkt diskursiv. Tatsächlich nahmen sich Yersin und Winiger bereits in den Recherchen vor, neu auftauchende Thematiken in den Gesprächen so weit wie möglich zu entwickeln und zu vertiefen[404], und zielten später in der Montage offensichtlich darauf ab, nicht Identisches zu addieren, sondern Facetten aufzufächern oder Gegensätze herauszuarbeiten. Dieser Vorsatz widerspiegelt sich in der Struktur des fertigen Films.

Die Montage ist in hohem Grade vom Diskursgeflecht der Protagonisten bestimmt – deswegen ist sie in einem gewissen Masse auch vorhersehbar. Yersin war sich offensichtlich bewusst, dass mit „Talking Heads" alleine, auch wenn sie noch so eindrücklich erzählen mögen, kein Film zu machen war, der formal und emotional wirkt. Die vielen langen Einstellungen von Arbeitsprozessen, meist ohne Worte (L45, 69, 184, 190, H35, 43, 51, 54 56, alle über eine Minute), ermöglichen erst ein Nachvollziehen der zeitlichen, körperlichen und emotionalen Bedeutung der Arbeit, die offensichtlich alle Lebensbereiche der Heimposamenter – insbesondere jene des alleinstehenden Ernst Walliser – dominierte. Erst diese körperliche und zeitliche Dimension erlaubt es zu verstehen, warum sich die Heimposamenter dermassen mit ihrer Arbeit identifizierten, obwohl sie weitgehend fremdbestimmt war und kaum Spielraum für individuellen Ausdruck erlaubte.

Montagesequenzen (L29–34, 54–57, 66–72, 141–143, 168–170, 181–191), welche die Arbeit in immer neuen Perspektiven und Detailaufnahmen zeigen, unterstützen in ihrer Rhythmisierung der einzelnen Einstellungen die akustische und körperliche Repetivität der Arbeit, die in weiten Teilen eine überwachende, nur punktuell eingreifende ist.

Die strukturierenden, ruhigen Landschaftsaufnahmen, die im langen Film neue Themen ankünden (L26, 49, 79, 165, 167, 242, 269) und in *Heimposamenterei* die Verbindung von Bandfabrik und Heimposamenter klarmachen (H19, 26), situieren die Arbeit nicht vornehmlich geografisch, sondern vor allem atmosphärisch. Die grünen, lichtüberfluteten Hügel der Basler Landschaft stehen mit ihrer idyllischen Weite und Frische in einem scheinbaren Gegensatz zu den engen Posamenterstuben, vor denen auch mal frisch gemähtes Gras getrocknet wird (H26). Die Schönheit und Offenheit der Landschaft, welche die täglich zehn und mehr Stunden arbeitenden Posamenter kaum je in ihrer Freizeit, die vornehmlich Regenerationszeit ist, erleben, macht ihre Konzentration auf die Arbeit umso fühlbarer.

Atmosphärisch dicht und gleichzeitig sehr aufschlussreich für das Lebensgefühl und den Lebensrhythmus sind die langen Einstellungen, in denen scheinbar nichts passiert, von denen einige Walliser und seine Kollegen beim Warten auf einen Bus (L162, 164, 165) und eine andere einfach eine Strasse mit Passanten zeigen (L167). Durch eine subtile

404 Interview mit Guy Milliard, S. 5.

Montage dieser scheinbar unwichtigen Momente gelingt Yersin nicht nur das Zeigen, sondern das Evozieren des Alltags.

Dass Yersin schliesslich trotz der Vielschichtigkeit und der zahlreichen Ambivalenzen und Widersprüche insbesondere im langen Film über die Montage einen klaren Standpunkt vertritt – sich mit den Heimposamentern „solidarisiert" –, ist kein Widerspruch, sondern das Resultat einer inhaltlichen und formalen Dialektik: Zu keinem Zeitpunkt verengt oder instrumentalisiert Yersin sein Thema in Richtung einer ideologischen Rhetorik. Zu Beginn der Montage stellte er für sich eine Regel auf, die er befolgte: „Je laisserais dans le film une part très importante aux discours qui contrediraient celui que je voulais tenir."[405] Das insbesondere im langen Film ausgeprägte dialektische Vorgehen, jeder Aussage etwas entgegenzusetzen, Widersprüche zu orten und aufzuzeigen, wandte Yersin also auch bei seinen eigenen Aussagen an. Dies führte zu einem facettenreichen, mosaikartigen Gesamtbild mit einer klaren Grundhaltung, dem aber kaum Einseitigkeit vorzuwerfen ist. Der behutsame, genaue Blick auf die Tagesroutine der Posamenter in langen, atmosphärisch dichten Einstellungen, die sich abwechselnden anschaulichen Perspektiven von Herren, Boten und Heimarbeitern verweben sich zu einem subtilen, vielstimmigen Gewebe.

> „Est-ce que Hugger a eu des problèmes idéologiques, pensant que j'allais trahir ces gens? Peut-être. Peut-être qu'il avait peur du gauchisme qu'il sentait probablement chez nous. Mais il ignorait le respect que j'ai pour les gens, particulièrement dans ce film où j'ai fait très attention de mettre dans le film des choses que les gens ont vraiment dites et [ils] savaient qu'elles allaient être contredites. Quand je suis allé voir les patrons et que j'ai fait les petites parties d'interviews avec les patrons, je leur ai dit: juste derrière vous, il y a un passementier qui va dire (…) Et j'avais déjà les dialogues: il va dire ça, ça, ça (…). Alors vous avez maintenant la possibilité de donner votre point de vue pour pas que mon film soit déséquilibré. D'ailleurs, ils étaient tous là à la première et personne, peut-être, n'a osé me dire qu'il trouvait que c'était tendancieux. Moi, je ne crois pas que ça l'était. C'était vraiment le point de vue de ces gens sur le rapport patrons-employés." (Yves Yersin, 2010, Kapitel 37, 03:10:16, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

> „Welche Einstellung in welchen Film kam, war zum Teil schon von Anfang an klar und zum Teil hat es sich durch die Montage ergeben. Wie wir den Beschluss fassten, zwei Filme zu drehen (…) dachten wir, dass gewisse Elemente in beiden Filmen verwendet werden könnten. Andererseits ist es klar, dass bei den Dreharbeiten nicht genau gesagt werden konnte, in welche Richtung es geht. Beim Farbmaterial natürlich schon. Alles Farbmaterial ging ganz bestimmt in diesen technischen, kurzen und bestellten Film. Das war also gegeben. Aber wie viel vom technischen und farbigen Material auch im anderen Film Verwendung finden würde, hat Yves dann anschliessend in monatelanger Montagearbeit entwickelt." (Eduard Winiger, 2010)

> „Die Filme ‚Heimposamenterei' und ‚Die letzten Heimposamenter' wurden auf teurem 16-mm-Filmmaterial gedreht, Schnittverhältnis ca. 1:8, davon wurden Arbeitskopien für die Montage gezogen, dann wurde das Original deckungsgleich zur Montage geschnitten, der Ton wurde separat aufgenommen, auf 16-mm-Band überspielt, dann auf viele Bänder aufgeteilt und wieder gemischt und auf eine 16-mm-Projektionskopie aufgespielt (…). Die Technik

405 Interview mit Guy Milliard, S. 11.

und Logistik (Transport etc.) frass in jenen Jahren meist drei Viertel des Filmbudgets." (Eduard Winiger, 2013)[406]

Montage: Einstellungsdauer

Heimposamenterei verfügt bei einer Gesamtdauer von 38'19" und 70 Einstellungen mit 32,8 Sekunden über eine relativ lange durchschnittliche Einstellungsdauer. Hier ist mit 329 Sekunden die mit Abstand längste Einstellung (H64) beider Filme zu finden. In dieser Einstellung erklärt der beiderorts sehr präsente ehemalige Visiteur Werner Walther den Alltag und die soziale Stellung der früheren Visiteure. Dies tut er so stringent und lebendig, dass Yersin offensichtlich keinen Bedarf sah, seine Erzählung zu unterbrechen. Sieben Einstellungen sind über eine Minute lang (H23, 35, 43, 51, 54, 56, 64, 66) und zeigen hauptsächlich Emmi Buser erzählend (H23, 66) oder arbeitend (H35, 43, 51, 54, 56). Dass *Heimposamenterei* stärker als die längere Version auf den Arbeitsprozess ausgerichtet ist, erklärt den höheren prozentualen Anteil von Arbeiten zeigenden Einstellungen, die meist relativ lange dauern.

Die letzten Heimposamenter verfügt über 273 Einstellungen bei einer Gesamtdauer von 107' 30". Dies ergibt als durchschnittliche Einstellungslänge 23,6 Sekunden. Der Film beginnt nach einer historischen Einführung mit einer Reihe von recht kurzen Einstellungen von Häusern und verschiedenen Stoffen, die zwischen 2 und 9 Sekunden dauern. Danach werden die Einstellungen deutlich länger. Die Einstellungslänge ist in Relation zu den sprachlich vermittelten Informationen, mit Eloquenz und Aussagekraft steigen auch die Einstellungslängen. Die längste Einstellung des Films mit 122 Sekunden zeigt den Pfarrer, der die Lebensumstände der Heimposamenter in historischer Perspektive schildert (L35). Yersin nahm sich vor, mündliche Erzähleinheiten möglichst intakt zu lassen und im Schnitt nicht zu zerstückeln. Die bereits angesprochene „Ethik" der langen Einstellung ist eine Haltung, die Yersin vor der Negativfolie des Fernsehens entwickelte:

> „On s'est dit avec Winiger (…), et moi je suis arrivé au début de ce film en lui disant: le pire qu'on fait, dans la déclaration, ce sont les interviews de télévision (…). À l'arrivée, tu dis: non, mais j'ai dit ça? Je n'ai pas dit ça, j'ai dit le contraire. Mais comme la monteuse ne sait pas de quoi je voulais parler et que j'ai parlé trente minutes, elle ne savait pas que c'était ça qui m'intéressait. Elle monte autre chose et elle me trahit, complètement." (Yves Yersin, 2008)

Beide Filme widmen ihren beiden Hauptdarstellern Walliser und Buser viele lange Einstellungen, die sie bei der Arbeit zeigen. 13 Einstellungen dauern über eine Minute (L35, 41, 42, 45, 105, 124, 128, 175, 177, 184, 190, 228, 241); sie zeigen Walliser in seinem Arbeitsalltag (L45, 69) und erzählend (228) sowie Emmi Buser am Erzählen (L41, 105) und Arbeiten (L184, 190). Auch der eloquente ehemalige Visiteur Werner Walther erzählt oft in langen, zusammenhängenden Passagen, zwei davon (L124, 128) dauern über eine Minute.

406 Mail an Thomas Schärer, 22.11.2013.

Ton/Information

> „Tonmeister war bei diesem Film Roger Tanner aus Genf, aber nicht verwandt mit Alain Tanner. Er hat sich sehr Mühe gegeben bei den Dreharbeiten – mit Mikrophonen, die er überall platziert hat. Er hat eine sehr gute Arbeit gemacht. Ich habe erwartet, dass er eine Karriere als Tonmeister macht, aber dann ging er in Richtung Kamera." (Eduard Winiger, 2010)

Die bestimmende Tonkulisse in beiden Filmen – in *Heimposamenterei* im letzten Drittel – ist das rhythmische Stampfen der Webstühle. Es wirkt so dominant, dass es die Schnitte bei laufenden Maschinen fast unsichtbar macht. Dieser Grundrhythmus – der alte Walliser vollzieht ihn mit fast unmerklichen Kopfbewegungen nach – wird immer wieder von langen Gesprächssequenzen unterbrochen. Der Ton ist direkt, das heisst synchron aufgenommen und auch fast immer so wiedergegeben. Wenige Einstellungen in *Die letzten Heimposamenter* sind mit nicht diegetischem Ton überlagert, so eine kleine Plauderei auf der Bank vor dem Haus (L164 und Beginn von L165). Yersin fügte vor und nach den Nachrichten, die Walliser hörte (Yersin 2010), Musik ein. Das Maschinengeräusch, das die Aussagen des ehemaligen Visiteurs Werner Walther begleitet, stammt von schnell laufenden Webmaschinen, die in der Einstellung zuvor sichtbar waren (L250). Die Radionachrichten, die der alte Weber Walliser hört, sind aus drehpragmatischen Gründen erst später hinzugefügt worden. Zwei Mal werden die Voten des Posamenters Theodor Wagner, dass bestimmte Arbeiten nicht bezahlt gewesen seien, anderen Bildern des Posamenters Walliser, der „haspelt", unterlegt (L175, 177). Während der Einstellung des „Andrehens", die Emmi Buser und ihre Schwägerin zeigt (L191), sagt Wagner aus dem Off, diese Arbeit daure zweieinhalb Tage und sei mit 24 Franken bezahlt. Diesem etwas uneleganten Insistieren bzw. Verdeutlichen können – als einer der wenigen Stellen im Film – manipulative Absichten unterstellt werden.

In den drei letzten Einstellungen des langen Films wechselt ein gesungenes Posamenterlied von einer extradiegetischen vorgreifenden Ebene, die den letzten Teil eines Gruppenfotos begleitet (L269), zu einer realitätsnahen (diegetischen) Ebene der singenden Carpassagiere (L270). Noch innerhalb dieser Einstellung wechselt die Tonqualität auf eine distanzierende, vom Raumton des Cars befreite, abstrakte Tonebene, welche die letzte lange, totale Einstellung auf den sich langsam ins Tal hinunter entfernenden Bus begleitet (L271).

In einer einzigen Einstellung (L122) ist eine Frage der Filmemacher – eine Nachfrage von André Pinkus – zu hören. Etwas, was bis dahin ausser *Les Mineurs da la Presta* alle SGV-Filme vermieden hatten und was heute vermehrt angewandt wird, um eine höhere Transparenz zu erreichen. Einige Einstellungen (L41, 229) leiden unter einer zeitweilig beeinträchtigten Tonqualität – sofern die DVD-Kopie, die uns zur Verfügung stand, das 16mm-Filmoriginal treu wiedergibt. Das richtige Aussteuern der empfindlichen Mikrophone war eine Kunst, die gelernt sein wollte.

Die Begleitbroschüre zu beiden Filmen[407] portraitiert zunächst die Hauptdarstellenden Ernst Walliser (1886–1977), Emmy Buser (1897–), Martha–Buser Grieder (1896–), Emma Probst (1996–1978), Theodor Wagner (1897–1972), erklärt die Funktionsweise eines Seidenbandwebstuhls und liefert ein Glossar mit etwa 50 Posamenter-Fachausdrücken (Dialekt). Neben vielen Abbildungen, die während den Recherchen oder den Dreharbeiten entstanden, wird abrissartig die Geschichte der Heimposamenterei dargestellt. Eine kritische Würdigung der Filme – wir gehen auf sie im Unterkapitel „Rezeption" ein – ist ebenso enthalten wie alle Strophen des Posamenter-Liedes und Lohnabrechnungen aus dem 19. Jahrhundert. Die Begleitbroschüre liefert komplementär reichhaltige Informationen zum Film und geht vor allem in der historischen Darstellung weiter als beide Filmversionen.

Vergleich der Versionen

Der kurze Film *Heimposamenterei* fokussiert in einer beobachtenden Haltung die eigentliche Arbeit der Heimposamenter. Chronologisch wird der Prozess vorgeführt, begleitet von gelegentlichen Erklärungen zum Verlagssystem und von historischen Exkursen der Akteure.

In *Die letzten Heimposamenter* stehen die Lebensumstände und die sozialen Beziehungen insbesondere der Heimarbeiter, der Boten und der „Herren" im Vordergrund, der Arbeitsprozess wird aber mindestens ebenso stark gewichtet.[408]

Unser anfängliches Vorhaben, die zwei Versionen des Films über die Heimposamenter als typische Ausprägungen des Auftragsfilms (*Heimposamenterei*) einerseits und des Autorenfilms (*Die letzten Heimposamenter*) andererseits zu verstehen, mussten wir bei genauerer Betrachtung aufgeben. Ebenso die erwartete „Arbeitsteilung" der Filme: die detaillierte Darstellung des Arbeitsprozesses im bestellten Film und die soziologisch-historische Einbettung ihrer Arbeit im eigeninitiierten Film.

Yersin leistet in beiden Filmen beides – das eine Mal in kürzerer, prozessorientierter, das andere Mal in längerer, arbeitsbiografischer Form. Wohl ist die Fokussierung der beiden Filme unterschiedlich, nicht aber die Erzählhaltung, die Informatives mit Atmosphärischem mischt. In beiden Filmen wechseln sich beobachtende Szenen und Interviews. Beide Filme weisen in den Erzählungen der Protagonisten sowohl eine gegenwärtige wie eine historische Position auf und thematisieren die sozialen Stellungen von „Herren", „Boten" und Meistern" mehr (*Die letzten Heimposamenter*) oder weniger (*Heimposamenterei*). Der grösste Unterschied besteht im weitgehenden Fehlen der Bandfabrikanten im kurzen

407 Paul Suter, Die letzten Heimposamenter. Kanton Basel-Landschaft, Altes Handwerk Heft 43, Sammelband V, Basel 1978.

408 Fritz Grieder unterschied die zwei Filmversionen wie folgt: „Während der erste Film in technisch und inhaltlich ausgezeichneter Dokumentation die Arbeit der Posamenter vom Aufmachen, also von den Vorbereitungen des Webens, bis zum Abmachen und zum Abtransport der fertigen Bänder durch den Boten festhielt, beleuchtete der zweite das Verlagssystem als solches, im besonderen das patriarchalische Verhältnis zwischen dem Posamenter, der als Meister bezeichnet wurde, und dem Verleger, dem sogenannten Herrn, und wog schliesslich Schatten- und Sonnenseiten des Posamenterberufes gegeneinander ab." Fritz Grieder, Glanz und Niedergang der Baselbieter Heimposamenterei im 18. und 19. Jahrhundert, Liestal 1985, S. 221.

Film. Sie werden zwar thematisiert, kommen aber selbst mit Ausnahme des Betriebsleiters Werner Walther nicht zu Wort. So entfällt in *Heimposamenterei* auch die antagonistische Montage, die im langen Film Arbeitgeber und Arbeitnehmer gegenüberstellt.

Eine der wenigen Sequenzen, die Yersin in beiden Filmen verwendete, ist das Verknüpfen der 16'000 bis 18'000 Seidenfäden beim „Adrähiä". Ebenso aufschlussreich wie die diffizile Handarbeit, die beide Frauen routiniert und flink erledigen, ist das begleitende Gespräch über eine gemeinsame Bekannte, die auf Besuch einen Schlaganfall erlitt: Es bringt uns die beiden Persönlichkeiten näher und bettet sie beiläufig und effektiv in ein soziales und atmosphärisches Umfeld ein (H40–44, L187–191). Weitere, eher kürzere identische Einstellungen sind das Verladen von Spulen in der Fabrik (H18, in L78 um 5" länger), Emmi Busers Beschreibung des „Andrehens" (H38, L186), wobei in *Heimposamenterei* die Posamenterin diesen Vorgang auf einer Ofenbank sitzend erklärt (H38), während dieselben Worte in *Die letzten Heimposamenter* dem sichtbaren Arbeitsprozess unterlegt werden (L186, 187). Identisch sind ferner das Gruppenfoto der letzten Posamenter (H62, in L269 11" länger) und Teile der Erzählung des ehemaligen Visiteurs Werner Walther (H64, L116).

Ein Beispiel für die Sensibilität für den Arbeits- und Lebensrhythmus der Protagonisten ist die Einstellung 26 in *Heimposamenterei*: Der Bote fährt mit seinem VW-Lieferwagen bei der Heimposamenterin vor, stellt den Motor ab, holt das „Gestell" von der Ladefläche und verschwindet damit in der Wohnung der Heimposamenterin. Während der ganzen, fixen Einstellung (53 Sekunden) harkt die Nachbarin auf ihrem Vorplatz zum Trocknen ausgelegtes Gras zusammen, noch über 16 Sekunden, nachdem der Visiteur bereits im Eingang verschwunden ist. Yersin opfert also in der Kurzversion seines Films lange Sekunden, die scheinbar nichts mit dem eigentlichen Arbeitsprozess der Heimposamenterinnen zu tun haben. Klar macht er aber mit der Einstellung nicht nur den Lebensrhythmus der Heimposamenterin, sondern denjenigen eines ganzen Dorfes. Ein Rhythmus, der im Gegensatz zum zügigen Parkieren und Ausladen des anliefernden Boten steht. Die vielen atmosphärisch dichten Einstellungen in *Die letzten Heimposamenter*, in denen nicht viel geschieht, so die Mittagspause (L161–167), in denen aber Alltag und Lebensart sehr deutlich werden, finden in *Heimposamenterei* ihre Entsprechung, etwa wenn die beiden arbeitenden Frauen von einem Fernsehprogramm (in Farbe!) mit César Keiser sprechen, zu dem sie am Samstagabend noch Nachbarinnen einladen wollen (H50). Diese Situierungen transportieren in beiden Filmversionen wichtige Informationen und schaffen darüber hinaus Atmosphäre und Poesie.

Gesamtbetrachtung

Die Breite und Tiefe der sozioökonomischen und historischen Einbettung, die sowohl *Heimposamenterei* als auch insbesondere *Die letzten Heimposamenter* leisten, war bis dahin im Schaffen der SGV wie überhaupt im Schweizer Dokumentarfilm unerreicht.

Yersin und Winiger öffnen dank ausführlichen Recherchen, präziser Beobachtung (die Teile in Farbe, die in beiden Filmen den Arbeitsprozess zeigen), menschlicher Auseinandersetzung, Kommunikation und einem Bewusstsein für die Auswirkungen des Auf-

Ausflug der Posamenterinnen und Posamenter

zeichnungsapparates (die „Proben", die Interviews in Schwarz-Weiss) ein breites soziales und historisches Feld, das weit über die eigentliche Arbeit am Webstuhl hinausreicht. Die Vielstimmigkeit der Erinnerung, die scheinbaren Widersprüche und Ambivalenzen, hinter denen die Position Yersins dennoch deutlich wird, zeichnen *Die letzten Heimposamenter* vor allem aus. Diese Form der dialektischen Montage und der Beharrlichkeit des Blickes war in der damaligen Schweizer Dokumentarfilmlandschaft, die bis dahin vor allem von einer didaktisch motivierten Montage geprägt war, weitgehend neu, sie wurde in der Folge zu einem Merkmal vieler hervorragender Dokumentaristen hierzulande.

Yersin und Winiger erfüllten in ihrer offensiven Beteiligung ihrer Informanten und Protagonisten am Aufzeichnungs- und Medialisierungsprozess avant la lettre eine Forderung der „Collaborative Ethnologie"[409] nach einer polyphonen Ethnographie, die Wissen und Autorität teilt und eher evoziert denn repräsentiert.

Sie haben einen Film mit den letzten Heimposamentern geschaffen, nicht einen über sie. Der erstaunliche Bewusstseinsgrad vieler Posamenter über ihre gesellschaftliche Stellung und ihre Abhängigkeiten von den „Herren" und „Visiteuren" hindert sie nicht daran, stolz auf ihre Arbeit und ihre Geschichte zu sein. Yersin und Winiger gelingt in beiden Filmen nicht nur eine umfassende Darstellung der Arbeit, sondern sie entwerfen über ihre Erzählungen ein Panorama der sozialen Existenz und der mündlich vermittelten Tradition. Die Heimposamenterinnen und Heimposamenter erzählen ihre Geschichte, die Yersin und Winiger facettenreich, mit all ihren Ambivalenzen und Widersprüchen, wiedergeben. Die relative Eintönigkeit der Arbeit, die sich wiederholenden Abläufe und der audiovisuelle Generalbass der klappernden Webmaschinen vermögen einen umfassenden Eindruck vom (Arbeits-)Alltag zu vermitteln – etwas, das nur wenigen Filmen

409 Vgl. Luke Eric Lassiter, The Chicago Guide to Collaborative Ethnography, Chicago 2005, und Doris Bachmann-Medick, Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 149.

wirklich gelingt. Obwohl über 60 Prozent von *Die letzten Heimposamenter* aus Aussagen von Personen in Innenräumen bestehen und der überwiegende Rest das Maschinengeratter und die an sich wenig attraktive Arbeit des Überwachens der Webstühle zeigt, wird der Film nie eintönig. Für heutige Sehgewohnheiten mag *Die letzten Heimposamenter* sehr langsam wirken, dennoch spiegelt diese bedächtige Behutsamkeit sehr gut eine repetitive Arbeit, die dennoch hohe Konzentration verlangt.

Die letzten Heimposamenter von Yves Yersin und Eduard Winiger markierte eine neue Dimension in Bezug auf die thematische Durchdringung und den Gestaltungswillen nicht nur im Schaffen der SGV, sondern im Schweizer Dokumentarfilm, der auch dank Fredi M. Murers kurz danach fertig gestelltem *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* (1974) verstärkt auch international wahrgenommen wurde. Ausgeprägter als je zuvor liessen Yersin, Winiger und Murer ihre Protagonisten zu Wort kommen und verwoben Aussagen in einer komplexen, oft dialektischen Montage, in der die Positionen der Filmemacher klar zum Ausdruck kommen. Sie schufen mit ihrem konsequenten Hinhören, dem Erzählen der Geschichte der Heimposamenterei aus der Perspektive der Arbeiterinnen und Arbeiter, Boten und Fabrikherrn die erste filmische Oral History in der Schweiz. Denn obwohl unter Dokumentarfilmschaffenden damals der Anspruch, Unterprivilegierten eine Sprache zu geben, fast Konsens war und allgemein das Interesse an Geschichten (oder der Geschichte) von unten und von den Rändern her – genereller gesagt aus emischer Sicht – gross war, existierten bis zu *Die letzten Heimposamenter* kaum Filme, die diesen Anspruch einlösten.

Sowohl Yersin und Winiger wie Murer arbeiteten mit ihren Protagonisten gemeinsam an deren Repräsentation und verletzten damit ein ungeschriebenes Gesetz, das zurückgehend auf das *Direct Cinema* auch im Schweizer Dokumentarfilm wirkmächtig war, nämlich dass die Dokumentarfilmenden mit ihrer Kamera nur zu registrieren und möglichst nicht einzugreifen hätten.

Der Film *Die letzten Heimposamenter*, der 1974 in Solothurn uraufgeführt wurde und einen nachhaltigen Eindruck hinterliess, war das Resultat eines Auftrags und zugleich ein Meilenstein in der Ausgestaltung des (Deutschschweizer) autorengeprägten Dokumentarfilms.

> „Es ist nicht so, dass ein Autor irgendeine Idee hatte, die er jetzt da realisieren wollte. Es war ganz im Gegenteil. Wir (…) haben uns in den Dienst einer Sache gestellt. Wir hatten den Eindruck während der Dreharbeiten, dass etwas im Entstehen ist.“ (Eduard Winiger, 2010)

Rezeption

Der Auftraggeber, also der Kanton Baselland und die SGV, bekamen *Heimposamenterei* am 26. Juni 1973 im Regierungsratssaal in Liestal in Anwesenheit des gesamten Regierungsrates, der Filmkommission und Yersins zu sehen. Nach der Vorführung wurde die Finanzierung eines zweiten Teils traktandiert.[410] Die fertiggestellte lange Version wurde

410 Schlussvorführung zur Abnahme des Posamenterfilms I, Brief von Jürg Ewald, 14.6.1973, SGV-Archiv Ae 60 VII m.

dem Regierungsrat im selben Rahmen am 6. November 1973 um 15 Uhr im Landratssaal nach einer Einleitung von Dora Hofstetter von der SGV und vom Kommissionsmitglied Peter Suter vorgeführt.[411]

Der Film wurde als „wertvolle[r] Beitrag für die Kulturgeschichte des Kantons Baselland" eingeschätzt, einzelne Stellen wurden jedoch als „zu langfädig" empfunden. Moniert wurde, dass die „Stützungsaktion des Kantons zugunsten der Posamenterei z. B. Gemüsebauaktion [sic]"[412] nicht erwähnt worden sei. Nach einer Vorführung für die Presse und sämtliche am Film Beteiligte sowie Yves Yersin und Peter Suter am 9. Februar 1974 [413] wurde *Die letzten Heimposamenter* an fünf Abenden jeweils um 20.15 abends im Landratssaal von Liestal vorgeführt und stiess auf einen „über Erwarten grossen Andrang".[414] Yersin selbst war die Reaktion der Posamenterinnen und Posamenter wichtig:

> „Les gens étaient très contents (…). Ils ont attendu tellement de fois, on les a arrêtés tellement de fois qu'ils étaient sûrs que ça donnerait un truc impossible. Et tout à coup, de voir que ça filait, que ça avançait, ça les étonnait beaucoup. Les deux vieilles étaient contentes que certaines choses soient enfin dites et gravées pour la postérité. Il y avait vraiment de ça chez elles, alors qu'elles n'étaient pas du tout engagées politiquement, pas du tout, elles devaient voter agrarien. Mais elles tenaient beaucoup à ce que des choses soient dites sur ce qu'elles et leurs parents, leurs grands-parents et [arrières-] grands-parents avaient vécu dans cette histoire. On sent comment elles en parlent (…), ce n'est pas moi qui les ai poussées à avoir ce ton de reproche pour ce qu'on leur faisait faire." (Yves Yersin, 2010, Kapitel 37, 03:11:45, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

Einer grösseren, nationalen Öffentlichkeit wurde der lange Film am 1. Februar 1974 an den Solothurner Filmtagen und im Deutschschweizer Fernsehen am 28. Februar 1974 – zu einer Randstunde, aber mit grossem Erfolg, wie Martin Schaub bezeugte – gezeigt. Im Sommer 1974 wurde *Die letzten Heimposamenter* von der prestigeträchtigen Sektion Forum des jungen Films an die Berlinale und zum „Festival International du Cinéma en 16 mm" in Montréal eingeladen, wo er ein „Diplôme d'excellence"[415] erhielt. Während des ersten Halbjahres 1974 tourte *Die letzten Heimposamenter* durch 17 Dörfer und Städte in „einzelnen oder auch wochenlangen"[416] Vorstellungen. Eduard Winiger erinnert sich an die Premiere an den Solothurner Filmtagen:

> „Im Saal herrschte eine unglaubliche Aufmerksamkeit. Das Publikum war wirklich während der ganzen Zeit des Films gespannt. Ich dachte, dass sich vielleicht irgendwer langweilen würde. (…) Aber es ging niemand raus. Ich war damals Lehrer an einer englischen Kunstakademie und hatte drei Studenten mitgenommen, denen ich alles übersetzte. Selbst sie wa-

411 Einladung vom 24.10.1973, SGV-Archiv Ae 60 VII m.
412 Brief der Polizeidirektion an Jürg Ewald, 13.11.1973, SGV-Archiv Ae 60 VII m.
413 „Für Walliser und Buser Emmi wird es Blumen geben, und ich bitte die Reigoldswiler jetzt schon, dafür zu sorgen, dass Walliser auch wirklich kommt (oder gekommen wird!)", Brief von Jürg Ewald an die Posamenterfilm-Kommission, 18.1.1974, SGV-Archiv Ae 60 VII m.
414 Auszug aus dem Protokoll des Regierungsrates des Kantons Basel-Landschaft, 13.8.1974, unpaginiert. SGV-Archiv Ae 60 VII m. Laut der Basler Zeitung vom 13. Februar 1974 fanden die Vorführungen am 13. bis 15. und 18. bis 19. Februar 1974 statt.
415 24 heures, 15.2.1975.
416 Auszug aus dem Protokoll des Regierungsrates des Kantons Basel-Landschaft, 13.8.1974, unpaginiert, SGV-Archiv Ae 60 VII m.

> ren fasziniert von dieser besonderen Arbeitswelt und ihren Protagonisten. Anschliessend gab es eine Pressekonferenz in einem Saal und der war vollkommen voll. Es gab ein ganz starkes Interesse und dieser Film hat sicher auch Fredi M. Murer beeinflusst für *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind*." (Eduard Winiger, 2010)

Diese Aufführung am mittlerweile bestens etablierten nationalen Filmfestival in Solothurn war der Startschuss zu einer Aufführungsserie, die bis dahin nur wenige ethnografisch ausgerichtete Dokumentarfilme in der Schweiz genossen hatten. In der Pressemitteilung ist der Stolz der herausgebenden „Posamenterfilm-Kommission" über den „vorbildlichen und bewundernswerten Einsatz" der „Schweizer Jungfilmer" nicht zu überlesen.[417]

Als Reaktion auf die hohe Beachtung und die gute Kritiken zu *Die letzten Heimposamenter* ist die gewählte Finanzierungslösung für die nicht bestellte Langversion zu interpretieren. Bei einem anfänglichen Budget von 50'000 Franken für *Heimposamenterei,* dessen Kosten sich schliesslich auf fast 59'000 Franken beliefen, wies Yersin für die nicht bestellte Langversion einen zusätzlichen Bedarf von 44'410 aus. Der Regierungsrat bewilligte Anfang 1974 40'000 Franken Vorschuss aus dem Lotteriefonds für den Langfilm und betätigte sich zusammen mit Yves Yersin als Organisator von Filmvorführungen, aus deren Einnahmen Yersins restliche ausgewiesene Ausgaben plus eine Spesenpauschale („da Yves Yersin die Promotion des Films im In- und Ausland persönlich mit grossem Einsatz besorgt") finanziert wurden. Die „Posamenterfilm-Kommission" plante mit Yersin zusammen für Herbst 1974 weitere Vorführungen in der Ostschweiz und in der Basler Landschaft und war offensichtlich optimistisch. Sie beschloss, Yersin an den zusätzlichen Einnahmen mit 50 Prozent zu beteiligen, sobald die Einnahmen der Vorführung des langen Films dessen Produktionskosten einspielten.[418]

Die Reaktionen in der Presse waren zahlreich (das Protokoll des Regierungsrats des Kantons Basel-Landschaft vermerkt über 100 gesammelte Zeitungsausschnitte) und sehr positiv. Auffallend ist die Differenziertheit, mit der *Die letzten Heimposamenter* gewürdigt wurde. Fast alle rühmten die formale Gestaltung des Films und die „Natürlichkeit" der Protagonisten. Im Folgenden seien ein paar wenige Kritiken herausgegriffen. Schon vor der Premiere in Solothurn sah offensichtlich Freddy Buache, damaliger Direktor der Cinémathèque suisse in Lausanne und Filmkritiker den Film, dessen formale Konzentriertheit er mit dem Kino von Jean-Marie Straub in Verbindung brachte:

> „La démarche évoque l'hygiène expressive à laquelle se livre, avec une pureté que notre époque de compromissions et d'audaces exhibitionnistes identifie à la provocation, un Jean-Marie Straub. Yersin prouve que le cinéma peut ne pas être un art d'ameublement mais une discipline exigeante qui engage totalement l'auteur et l'oblige à confondre son activité créatrice avec sa vie quotidienne, à ne pas séparer son éthique personnelle ni son idéologie ou sa sensibilité de la forme expressive qu'il emploie."[419]

417 Pressemitteilung, „Datenblatt zur Entstehung des Films zu Handen der Presse", Typoskript, Februar 1974.
418 Auszug aus dem Protokoll des Regierungsrates des Kantons Basel-Landschaft, 13.8.1974, unpaginiert, SGV-Archiv Ae 60 VII m.
419 Freddy Buache, Tribune de Genève, 4.11.1973.

Franz Ulrich, der Redaktor der katholischen Zeitschrift *Der Filmberater*, schrieb: „Ohne jeden Kommentar, nur mittels ausführlicher Interviews mit Heimarbeitern und ihren Arbeitgebern und subtilster formaler Mittel wird ein exaktes, menschlich bewegendes und brisantes Bild sozialer und wirtschaftlicher Zusammenhänge, Abhängigkeiten und Ausnützungen aufgezeigt."[420]

Der junge Filmkritiker der *Neuen Zürcher Zeitung*, Martin Walder, pries Yersins Werk als „ein[en] Dokumentarfilm, im dem Information und sinnliche Einsicht sich in selten schöner Weise zusammengefunden haben". So reich an Material und so weitgespannt der Film in seinen Bezügen auch sei, er wirke weder trocken informativ noch überfrachtet. Besonders einnehmend sei

> „Yersins ausgeprägter Kunstverstand. Namentlich in seinem ersten Teil verweilt der Film immer wieder beim Arbeiter und seiner Arbeit, beobachtet ruhig und sehr lange, teilt viel von der Konzentration und von der Sorgfalt am Webstuhl mit, dessen laufende Maschinerie den Film mit einem Anflug von Musikalität rhythmisiert. Dies nicht im Sinne jener sattsam bekannten Reports, in denen sich die Kamera dankbar auf alles stürzt, wenn es sich nur attraktiv genug bewegt: hier ist die Maschinerie zum Arbeiter in Beziehung gesetzt, zu seinen geduldigen Händen im Gewirr der Garnfäden, seinen wachen Augen, die die Arbeit genau verfolgen."[421]

Isabelle Jordan zog in der französischen Zeitschrift *Positif* einen schmeichelnden literarischen Vergleich: „Si je dis qu'ici Yersin filme travail, travailleurs et machines comme Dickens les décrit, je crois difficile de lui faire plus grand éloge."[422] Der Rezensent der *Basler Nachrichten* wurde angesichts des lebendigen Dialektes im Film, den er dem „alten Schweizer Film" gegenüberstellt, fast euphorisch:

> „Da erzählt eine der anderen, wie eine Bekannte ein ‚Schlägli' gehabt hat und nach vierzehn Tagen gestorben ist. Das ist Volkspoesie, wie man sie gar nicht mehr für möglich hält. ‚Die letzten Heimposamenter', das ist ein durch und durch poetischer Film. Die Sprache ist darin ebenso wichtig wie das Bild. Dialekt und Personen sind eine Einheit. Mit Schrecken denkt man an die berndeutschen Gotthelf-Filme zurück. Hier wird der Dialekt für den Film neu entdeckt."[423]

Marc Grandval lobte in der cinephilen Zeitschrift *Travelling* neben der dialektischen Montage, welche die sozioökonomischen Hierarchiestufen minutiös zeige, den „impact politique d'une réelle maturité" und sah in der formalen Machart „une sorte de modèle qui relègue au second plan bien des documentaires alémaniques bavards qui se contentent parfois d'un simple bout à bout de documents".[424]

Yersins Film werden also modellhafte Qualitäten zugesprochen, mit denen er dem in der Tat bis dahin nicht sehr komplexen Deutschschweizer Dokumentarfilmschaffen weit überlegen sei.

---

420 Franz Ulrich, Christ und Kultur, 9.2.1974.
421 Mw (Martin Walder), NZZ, 11.5.1974.
422 Isabelle Jordan Préludes à des „petites fugues": les documentaires d'Yves Yersin. In: Positif Nr. 229 [April 1980] S. 53.
423 Basler Nachrichten, 12.2.1974.
424 M.G. Soleure: Les Derniers passementiers, Travelling 40 [Januar 1974], S. 34.

Die letzten Heimposamenter erhielt eine eidgenössische Qualitätsprämie, die zusammen mit der Nachfinanzierung durch den Lotteriefonds ermöglichte, die Gratisarbeit von Yersin und Winiger wenigstens teilweise zu entschädigen.

Die Aufmerksamkeit für den Film lenkte das Medieninteresse schliesslich auch auf die Initiantin des Unterfangens, die SGV. Der damalige Filmkritiker und Mitbegründer des *Tages-Anzeiger-Magazins*, Martin Schaub, widmete den „Sterbenden Berufen" und der Film- und Buchserie „Sterbendes Handwerk" der SGV einen mit vielen Fotografien gross aufgemachten fünfseitigen Artikel, in dem er die *Die letzten Heimposamenter* als „Erfüllung einer jahrelangen interessierten, einfühlenden und geduldigen Arbeit des Filmemachers mit Handwerkern und an sich selbst" sah:

> „Der Film ist jetzt schon ein ‚Klassiker', und es ist ein volkstümlicher Film. Als ihn das Deutschschweizer Fernsehen auf ein unvorbereitetes Publikum losliess, erzielte er eine Einschaltquote wie ein bekannter Spielfilm und eine erstaunlich hohe Bewertung durch die befragten Zuschauer."[425]

Die letzten Heimposamenter wurden auch Gegenstand des universitären Diskurses, in der Ethnologie wie in der Volkskunde. Fünf Jahre nach der Fertigstellung erläuterte Yersin die Machart des Films an einem Seminar der Schweizer Ethnologischen Gesellschaft in Neuchâtel. Vortragende waren neben Yersin unter anderen Vertretende von zwei grundsätzlich sich unterscheidenden „Schulen" des ethnografischen Films: Franz Simon, der Referent für Ethnologie am Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen, Anne Comolli (Universität Paris X, Nanterre), die Jean Rouch vom Musée de l'Homme in Paris vertrat und einen seiner Filme zeigte. Simon postulierte das Ziel, „aux limites de l'objectivité humaine" zu gelangen – so der Tagungsbericht[426] –, indem er die grösstmögliche Reduktion des Einflusses der Equipe auf das Aufgenommene, die Reduktion jeglichen Gestaltungswillens (kein Szenario „Eliminierung der Kamera") und den Vorsatz, nie eine Szene zu rekonstruieren, anstrebe. Eine Haltung, die in der Tradition des Gründers des IWF, Gotthard Wolf, stand, während Comolli für eine offensive Präsenz der Filmschaffenden und eine dauerbewegte und dadurch multiperspektivische Kamera plädierte.

Yersin stiess bei den etwa 50 Tagungsteilnehmenden mit seiner offensiven Bejahung des „Probens" und „Repetierens" mit seinen Darstellern auf Ablehnung in beiden Lagern. Marc-Olivier Gonseth, damals Student der Ethnologie an der Universität und Verfasser eines Tagesungsberichts, erinnert sich, dass das Plenum gespalten war und Yersins Ideen mehrheitlich kritisch gegenüberstand. Doch das habe sich teilweise geändert, als er den Film gezeigt habe. Nur die Rouch-Schülerin Claudine de France habe sich unversöhnlich gezeigt, weil Yersin für seine Aufnahmen ein Stativ verwendet habe.[427] In der kritischen Bilanz der Tagung resümierte Gonseth:

---

425 Tages-Anzeiger-Magazin, 7.91974, Sterbende Berufe, Martin Schaub, S. 26.

426 Marc-Olivier Gonseth, Ethnologie et cinéma, Zonar, Dezember 1979, S. 57. Die Tagung fand vom 1. bis 4. Oktober 1979 statt.

427 „L'étonnement se teinte d'admiration." Les provocations d'Yves Yersin, Feuille d'Avis de Neuchâtel, 2.10.1979, und Gespräch der Autor_innen mit François Borel, Ethnographisches Museum der Stadt Neuenburg, 19.4.2010, sowie Gespräch von Pierrine Saini mit Marc-Olivier Gonseth, 28.10.2013.

„Sans avoir suivi aucune formation ethnologique, Yersin a réussi à trouver une position d'attaque s'inspirant véritablement des deux démarches (ethnologie et cinéma). La confrontation entre le cinéaste et les artisans avec lesquels il a travaillé a permis une analyse émique de leur travail (…). Le travail de préparation des interviews, après de nombreuses répétitions et mises en confiance, a permis d'aller au-delà de l'effet de surprise dont se satisfont généralement les enquêteurs. Si l'on ajoute la lucidité avec laquelle Yersin envisage l'intervention cinématographique et l'honnêteté avec laquelle il l'assume, on se rend compte qu'il y a beaucoup à tirer de sa démarche."[428]

Gonseth präsentierte also den Cineasten Yersin mehr oder weniger als methodisches Vorbild für die Ethnologie, und tatsächlich war dieser mit seiner offensiven Subjektivität dem ethnologischen Fachdiskurs, der sich insbesondere ab den achtziger Jahren mit der „Krise der Repräsentation" befassen sollte, voraus. Sein temperamentvoll offensiv vorgetragenes Bekenntnis zur Subjektivität – epistemologisch die einzig vertretbare Haltung, die Yersin bereits 1972 einnahm – liess ihn an dieser Tagung (und generell) nicht wie allenfalls denkbar als Gegner des IWF oder von Franz Simon auftreten, sondern als ein vehementer Opponent von Jean Rouchs Idee eines „cinéma direct", zumindest in Yersins Erinnerung:

„Je suis quelqu'un qui désapprouve totalement les théories de Jean Rouch. Je pense qu'elles ont apporté beaucoup de fausses idées au cinéma documentaire, (…) enfin ça s'articule sur le principe que le cinéma documentaire est un cinéma direct, qu'on prend sur le vif (…) J'ai fait un séminaire, il n'y avait pas Jean Rouch, c'était à l'école d'ethnographie à Neuchâtel, à l'université. Il y avait un grand débat sur le cinéma direct ou 'le cinéma documentaire est-il une mise en scène? Je raconte toujours la même anecdote, faire du cinéma direct, c'est (…), on m'avait montré un film ce jour-là (…), où on arrive la nuit avec les ethnologues, avec des phares très puissants sur batteries, on ouvre la porte de la case des hommes qui sont en train de dormir et on leur dit: attention, cinéma! On leur fout 200 kilos de lumière dans la gueule! (*Yersin mime la scène*) Tout le monde est comme ça, et puis on dit: voilà, ça c'est du cinéma direct!

„Je m'excuse, ces gens-là n'avaient jamais vu d'électricité, de lumières électriques, etc. Et voilà, c'était leur idée du cinéma direct. Je grossis le trait, mais c'est ça. Moi je dis que, à partir du moment où l'on cadre une image, on sort de la réalité, on lui donne un point de vue subjectif, je peux cadrer là, là ou là. Donc la réalité est déjà grandement influencée par mon interprétation et par ma médiatisation. C'est la même chose pour tout ce qu'on met devant une caméra (…). Je pense que le cinéma documentaire est toujours, dans une certaine mesure, mis en scène. C'est pour ça que je n'étais pas du tout d'accord avec ce que racontait Jean Rouch."[429]

Diese Sicht auf Rouchs Konzeption eines „cinéma direct" – Yersin deutet es an – ist ziemlich polemisch und widerspricht dem, was Rouch 1979, also im Jahr des Neuenburger Kongresses, als „ciné-anthropologie partagée"[430] festhielt. Rouch plädierte für die Spür- oder Sichtbarkeit der Begegnung zwischen Filmenden und Gefilmten, die er über technische Perfektion stellte. Er pries die ab den sechziger Jahren erhältliche – in *Chronique d'un été* von ihm mitentwickelte Technik – leichte Kamera- und Tontechnik,

428 Marc-Olivier Gonseth, Ethnologie et cinéma, Zonar, Dezember 1979, S. 58f.
429 Yverdon, 18.11.2008, Gespräch mit Thomas Schärer
430 Jean Rouch, La caméra et les hommes. In: Claudine de France (Hg.), Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles. Paris ; La Haye ; New York 1979, S. 53–71, hier S. 70.

die erstmals das Gehen mit der Kamera, eine „caméra vivante“[431], ermögliche und so Vertovs Traum vom Kinoauge erfülle. Rouch mass der Handkamera grosse Bedeutung bei, er schrieb von der „harmonie d'un travelling marché en parfaite adéquation avec les mouvements des hommes filmés“.[432] Dieses Plädoyer für eine „ciné-transe“ wurde offensichtlich von seinen Schülerinnen und Schülern wie der in Neuenburg anwesenden Anne Comolli wortwörtlich ausgelegt und führte zu ihrer Kritik der Verwendung von Stativaufnahmen in *Die letzten Heimposamenter.* Yersin muss sie als dogmatisch und ungerechtfertigt empfunden haben, was seine Distanz zu Rouchs Ideen, die er aber nur vermittelt rezipierte, vergrösserte.

Anders gelagert war der volkskundliche Diskurs über den Film. Im Erscheinungsjahr von *Die letzten Heimposamenter* verzeichnete das Protokoll: „Verschiedene Vorstandsmitglieder äussern sich kritisch zum Film. Sie sehen einen gewissen Perfektionismus. Die Bedeutung des Films ist als Dokumentation jedoch absolut unbestritten.“[433]

Offensichtlich wird der lange Autorenfilm mit „Perfektionismus“ gleichgesetzt und das Ideal des Films „als Dokumentation“ hochgehalten. Andererseits verwendet Hugger Yersins lange Version – die nicht durch die SGV produziert wurde –, um dem in Bezug auf die Filmreihe geäusserten Vorwurf des „vieux jeu“ entgegenzutreten und diese als Beispiel der Öffnung hin zu einer „sozialgeschichtlichen Dimension“ zu preisen.[434]

Wilhelm Egloff monierte neun Jahre nach dem Erscheinen von *Heimposamenterei* die zu wenig ausführliche bzw. zu schnelle Darstellung des Fadenverknüpfens:

> „Le métier à tisser, machine très perfectionnée et assez compliquée, marche devant nos yeux, mais le travail va si vite qu'il est très difficile de comprendre comment le ruban se fait. Par exemple, la manière de nouer les fils à ceux enfilés dans les lisses se fait tellement vite qu'on ne suit pas le mouvement des mains de l'ouvrière. Dans ce détail je ne crois pas que le film puisse montrer le travail à des générations à venir. Le film n'a donc pas tout à fait cette arche de Noë qui nous conserve certains travaux manuels. Il faudrait une démonstration au ralenti.“[435]

Der Volkskundler Paul Suter, ehemaliges Mitglied der „Posamenter-Filmkommission“ des Kantons Basel-Land, verfasste fünf Jahre nach Erscheinen des Films die Begleitpublikation in der SGV-Reihe „Altes Handwerk“. Prinzipiell dem Film wohlgesonnen und sichtlich beeindruckt von dessen Erfolg[436], übte Suter jedoch Kritik an beiden Filmen. Er

431 Jean Rouch, S. 62.
432 Jean Rouch, S. 63.
433 Vorstandsprotokoll 1974. SGV Protokolle und Jahresberichte 1969–1990, SGV-Archiv, Ad 34.
434 „Ab Ende der sechziger und vor allem zu Beginn der siebziger Jahre erfuhr auch unser Filmschaffen vermehrte Kritik, oder vielmehr, es wurde von progressiven volkskundlichen Theoretikern als „vieux jeux“ und unwesentlich abgetan. (…)Wir haben uns durch solche Einwände kaum beirren lassen, zumal eine Reihe unserer Filme (z.B. Die letzten Heimposamenter) durchaus eine sozialgeschichtliche Dimension erreichen und den Zuschauer in echtem Sinn betroffen machen.“ Paul Hugger, Nachwort des Herausgebers, Altes Handwerk IV, Sammelband Heft 31–40, Basel 1976, S. 31.
435 Wilhelm Egloff, Traditions populaires et frontières linguistiques. In: Folklore suisse 72 (1982), S. 88.
436 „Vor allem der längere Film fand in der Folge ein grosses Echo, weit über die Landesgrenzen hinaus. Er gilt heute als einer der besten Dokumentarfilme, die von Schweizer Filmern gedreht worden sind“, Paul Suter, Die letzten Heimposamenter. Kanton Basel-Landschaft, Basel 1978, Altes Handwerk Heft 43, Sammelband V, S. 3.

sei nicht einverstanden mit gewissen Aussagen einzelner Posamenter, kritisierte Suter. Für einen Volkskundler ist das Infragestellen persönlicher Sichtweisen von Ethnografierten doch eher ungewöhnlich. Er zielte mit seinem Nicht-Einverständnis kaum auf ihre Schilderung der Arbeitsabläufe ab, sondern eher auf die Wahrnehmung der sozialen Lage einiger Posamenterinnen. Jedenfalls wechselte er bereits im nächsten Satz von ihren Aussagen auf die Ebene der filmischen Darstellung (entweder konnte oder wollte er diese Ebenen nicht auseinanderhalten):

> „Ich bin mit verschiedenen Äusserungen einzelner Posamenter nicht einverstanden. So erscheinen am Anfang des Films die gut gekleideten Fabrikanten in ihren gepflegten Räumen. Dann springt die Darstellung plötzlich über auf die bescheidene Posamenterstube in Reigoldswil, wo der Posamenter Ernst Walliser mit einfachem Überkleid seiner Arbeit nachgeht. Diese wohl beabsichtigte Kontrastwirkung führt leicht zu einem schiefen Urteil: hier die Ausbeuter, dort die bedauernswerten Opfer.“[437]

Suter bemängelt hier die Montage, die polemisch, aber auch durchaus „sine ira et studio“ antagonistisch Realitäten einander gegenüberstellt und vergleichend und erhellend wirken kann. So einseitig, wie Suter darlegt, verfährt der Film nicht. Der Volkskundler kritisierte weiter die Darstellung der verschiedenen Lebenswelten und der im Laufe des Films immer deutlicher werdenden gesellschaftlichen Ungleichheiten:

> „Beim Lohnproblem wird der Gegensatz von den ‚Herren, die steinreich geworden sind, weil für sie das ganze Baselbiet umsonst geschafft hat‘, von den Posamentern in verschiedenen Voten hervorgehoben. Dabei wird vergessen, dass anfänglich in allen Industrien ähnliche Verhältnisse vorlagen und dass die Posamenterei keinen Sonderfall darstellte. Sodann waren viele Posamenter auch Arbeitgeber, indem sie zu kärglichen Löhnen Posamentermägde und -knechte beschäftigt hatten. Viele stattliche Bauern-Posamenterhäuser in den Baselbieter Dörfern sprechen für einen bescheidenen Wohlstand, der auf die Heimindustrie der Bandweberei zurückgeht (…). Dass infolge der Krise in der Bandweberei die Grosszahl der Bandfabrikanten ihre Betriebe liquidieren musste, passt auch nicht ganz zum Bild der ‚steinreichen‘ Fabrikanten. Trotz diesen kritischen Bemerkungen schätzt der Verfasser den Film als Kulturdokument von aussergewöhnlichem Wert.“[438]

Die vorgebrachte Kritik scheint im Nachhinein eher von einem Distinktionsbedürfnis gegenüber den Kollegen vom Film – welche Geschichte und Gegenwart seiner unmittelbaren Umgebung darstellen und deuten – als von inhaltlichem Dissens geleitet. Der Film verschweigt nicht, dass viele „Bandherren“ ihre Fabriken in den Krisenjahren schliessen mussten. Er ermöglicht mehrere Lesarten und birgt potenziell kritisches Material gegen Yersins Haltung in sich.[439]

Suter wiederholte mit dieser Kritik im Wesentlichen die Argumente des aus der Posamenter-Kommission ausgeschiedenen Eduard Strübin. Dass ein die Heimposamenterei

437 Ebenda, S. 11.
438 Ebenda, S. 12.
439 Yersin betonte dies „C’est l’ensemble de l’image, son aura, le climat qu’elle contient, sa personnalité physique et sociale, c’est tout cela réuni qui veut se communiquer. Nous croyons que l’histoire sociale dans son ensemble nous façonne, nous pénètre d’une manière complexe, indéterminée, et que tout en nous s’en trouve chargé et par là-même transformé.» Zitiert nach dem Programm „Quelle vieillesse?“ gezeigt im Kino Voltaire, Genf im Mai 1977.

dokumentierender Film sich nicht in ausführlichen Vergleichen mit anderen Industrien aufhält, liegt in seinem monografischen Ansatz. Er konstruiert keinen „Sonderfall", sondern zeigt sehr genau und umfassend einen spezifischen Arbeitsbereich. Der Rezensent von Suters Publikation schien ebenfalls das Bedürfnis zu haben, sich vom Film zu distanzieren, indem er das Fehlen von etwas kritisierte, das im Film in vielen Szenen offenbar wird. Er warf Yersin vor, er habe „im Bestreben, seinen ‚sozialkritischen' Film zu machen, verschwiegen (…), dass diese alten Frauen und Männer nicht aus einer Notlage heraus weiterarbeiten, wie der Film suggeriert, sondern – bei einem allerdings sehr niedrigen Lohn – aus Freude an der Arbeit und aus Anhänglichkeit zu ihrem Beruf."[440]

Die letzten Heimposamenter fand auch Eingang in verschiedene filmgeschichtliche Publikationen. Zusammen mit Claude Champions *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1973) wird er einhellig – vielleicht ein bisschen zu einhellig, auch in Filmgeschichten wird abgeschrieben – als „Höhepunkt" des Schaffens der SGV bezeichnet. Martin Schaub sieht in Yersins und Winigers Film „einen der umfassendsten, kompetentesten ethnologischen Filme überhaupt (…), die Beschreibung einer Arbeit, eines ökonomischen Systems und dessen Entwicklung, Portraitierung einer Generation … und Evokation einer Landschaft und ihrer Zivilisation, die unter den immer weiter hinaustreibenden Stadträndern stirbt."[441] Schaub lobte überdies in einem Interview die formale Qualität des „absoluten Avantgardefilms".[442]

Neben der Genauigkeit des Blickes – gefördert durch den Auftraggeber SGV und Paul Hugger – wird vor allem die Tonebene als unabdingbar für die inhaltliche Komplexität angesehen, so vom deutschen Filmkritiker Wilhelm Roth: „Erst wenn die Menschen auch sprechen, wenn sie innerhalb ihrer Familie und ihres Dorfes vorgestellt werden, können auch die Ursachen für die Zerstörung genannt werden, die Mechanisierung, die Industrialisierung, die Konzentration der Betriebe. Aus der unentfremdeten Arbeit wird entfremdete – und aus dem scheinbar nostalgischen filmischen Rückblick wird Protest."[443]

Roth betonte wie Schaub die politischen Implikationen des Films, eine in ihm angelegte mögliche Lesart, die aber zumindest dem Auftraggeber Paul Hugger fernlag. Der Film birgt durch seine minutiöse Beobachtung des Alltags von arbeitenden Menschen, ihrer gesellschaftlichen Bezüge und dem Aufzeigen von Machtverhältnissen insbesondere durch die Montage ein kritisches Potential, das aber nur zu einem Protest werden kann, wenn die Differenziertheit des Films willentlich übersehen wird und ein einzelner Argumentationsstrang, die Sozialkritik, herausgehoben wird.

---

440 Basellandschaftliche Zeitung, 16.12.1978.

441 Martin Schlappner und Schaub Martin, Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896–1987), Schweizerisches Filmzentrum (Hg.), Zürich 1987, S. 101.

442 „Nehmen wir die ‚Heimposamenter' von Yersin. Dieser Film war damals, im Vergleich zu den anderen Dokumentarfilmen, ein absoluter Avantgardefilm. Dieser Film hat seine Karriere in Solothurn begonnen." Zitiert aus: „Der völlige Verlust an Theorie und Utopie." Gespräch mit Martin Schaub, Filmfront 27, Basel, September 1985, S. 26.

443 Wilhelm Roth, Die Kehrseite der Medaille. Schweizer Dokumentaristen sehen ihr Land. In: Film in der Schweiz, Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hg.), München/Wien 1978, S. 58. Diese Passage praktisch identisch auch: Wilhelm Roth, Der Dokumentarfilm seit 1960, München 1982, S. 105.

Durch die Vorführung sowohl von Claude Champions *Le Moulin Develey sis à la Quielle* als auch Yves Yersins *Die letzten Heimposamenter* innerhalb der heute noch renommierten Sektion „Forum des jungen Films" des Filmfestivals Berlinale gerieten die Filme in das Blickfeld der deutschen Filmkritik. Ulrich Gregor, der damalige Leiter des Forums, sah beide Filme als „richtungsweisend" innerhalb der „Schweizer Dokumentarfilmbewegung" an. In Yersins Film beobachtete er „eine interessante Verschmelzung von ästhetisch-formativen Elementen und empirischer Befragung der Wirklichkeit":

> „(…) der Film wurde nicht etwa ‚spontan', sondern nach sorgfältiger Vorbereitung gedreht, die Kamerastandpunkte und die Interieurs wurden so ausgewählt, dass alle Milieuwerte in ihnen zum Ausdruck kamen, die ‚poetischen' ebenso wie die sozial signifikanten, die Interviews wurden mit den Beteiligten vorher geprobt. Obwohl dieses Verfahren der gängigen Vorstellung vom Dokumentarfilm als ‚cinéma direct' eher widerspricht, erlaubt es ein so tiefes Eindringen in die Lebensrealität der Heimposamenter, wie es keine andere Methode zuwege gebracht hätte."[444]

Zu dieser Einschätzung verhalf sicher auch das ausführliche Interview mit Yves Yersin, das im Programmblatt des Forums abgedruckt war und in dem Yersin seine Interviewtechnik pointiert beschrieb.[445]

Nach dem Film

Yves Yersin sah sich am vorläufigen Endpunkt eines Lernprozesses, den er insbesondere bei seinen Aufträgen für die SGV – aber natürlich auch bei den in dieser Zeit entstandenen eigenen Filmen *Valvieja* (1967) und *Der Neinsager/Swissmade* (1968) – durchlaufen hatte. Yersin hatte Hugger kurz vor der Fertigstellung des langen Films auseinandergesetzt, wie schwierig es für ihn war, unter den eingeschränkten Möglichkeiten der Gesellschaft seine Filme zu drehen, und empfahl, zukünftig zugänglichere Filme in Farbe mit Ton zu produzieren. Er sah sowohl seine Arbeit wie jene der SGV an einem Wendepunkt: „Il faudrait peut-être des films plus accessibles, sonores et en couleurs, moins longs et moins spécialisés, de façon à pouvoir les commercialiser. Les films „Le moulin…" et „Les passementiers" constituent un premier pas dans cette direction."[446] Yersin fügte an, dass er am Dokumentarfilmfestival von Nyon 1973 einen Film über die Herstellung eines indianischen Schneeschuhs gesehen habe, der exakt dasselbe Ziel wie die SGV-Filmreihe verfolge. Weil er in Farbe und mit Ton gedreht worden sei, habe er leicht sein Publikum gefunden, während derselbe Film stumm und schwarzweiss in seiner Büchse geblieben wäre. Er meint damit nicht den in der Dokumentarfilmgeschichte wichtigen, ebenfalls vom kanadischen Office National du Film du Canada produzierten *Les Raquetteurs* von Michel Brault und Gilles Groulx, der 1958 als einer der ersten Filme überhaupt ausserhalb von Studios mit Direktton arbeitete und das kanadische „cinéma direct" mitbegründete, sondern den gut halbstündigen *Les raquettes des Atcikameg* von Bernard Gosselin, der im Oktober 1973 in Nyon einen goldenen Sesterzen erhalten

444 Ulrich Gregor, Geschichte des Films ab 1960, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 234.
445 Yves Yersin, interviewt von Bruno Jaeggi, Informationsblatt, „internationales forum des jungen films", Juni 1974, S. 1–7.
446 Brief von Yersin an Hugger, 28.10.1973, SGV-Archiv Ae 60VII d 1.

hatte.[447] Yersin schloss seinen Brief mit der Bemerkung, dass diese Betrachtungen keine Kritik an Huggers uneigennützigem Engagement für den ethnografischen Dokumentarfilm darstellten: „Il me semble simplement que le moment est venu de faire évoluer nos méthodes et nos idées."

Yersin sprach zwar von „uns", drehte aber keinen Film mehr für die SGV. Sein nächstes Ziel hiess Fiktion. Mehr als sieben Jahre arbeitete er an seinem ersten langen Spielfilm und stiess an neue Grenzen. Er beendete *Les petites fugues* 1979 und setzte mit einem der bis dahin reifsten Spielfilme der neuen Generation von Filmschaffenden in der Schweiz einen neuen Meilenstein. Der Film erzählt die Emanzipation des Knechtes Pipe, der sein Leben lang klag- und anspruchslos auf einem Hof arbeitete und der mit seiner ersten Altersrente ein Mofa kauft und sich damit eine neue Welt erschliesst.

Der souveräne Schritt in die Fiktion wäre nach Yersins Einschätzung ohne die vielen Lektionen, die seine Dokumentationen für die SGV waren, nicht möglich gewesen. (→ Kapitel „La Section film comme moment de formation au cinéma")

Die zwei letzten in Baselland tätigen Heimposamenter gaben ihren Beruf 1981 auf.[448] Ernst Walliser wob bis 1975 und starb vier Jahre nach der Beendigung der Dreharbeiten 1977.[449] Seine Posamenterstube in Reigoldswil, das eigentliche Herz des Films, steht heute noch, wenn auch sehr verändert. Das ganze Haus wurde praktisch ausgehöhlt und als modernes, die alten Fassadenelemente beibehaltendes Wohnhaus neu ausgerichtet. Die heutigen Bewohner wissen nur vom Hörensagen, dass ihr lichtdurchflutetes Wohnzimmer einst eine Produktionsstätte war. Das Rattern der Webstühle ist heute nur noch im historischen Museum in Liestal in der Dauerausstellung zur Posamenterei – basierend auf einer ersten Ausstellung von Jürg Ewald 1974 am selben Ort – zu hören. Neben alten Stoffen und Webstühlen ist darin auch Yersins *Die letzten Heimposamenter* zu sehen und zu hören.

Die letzte – nicht am Film beteiligte – Heimposamenterin Lisette Waldner aus Ziefen starb am 12. April 2000 in ihrem 97. Lebensjahr. 1986 hatte sie in Ziefen im Haus Diegmatt ihre letzten Bändel gewoben. Ihr Webstuhl stand bis 1997 in ihrer ehemaligen Stube und ist heute Teil der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums in Prangins.[450]

> „Je dirais principalement que j'ai toujours eu une attirance pour les vieux et pour les métiers manuels. Donc, c'était dans la bonne continuité de tout ce que j'ai fait de faire ces films." (Yves Yersin, 2010)

447 http://onf-nfb.gc.ca/fr/notre-collection/?idfilm=495, Zugriff 22.8.2018

448 24 heures, 11.8.1981: «Les deux derniers passementiers à domicile prennent la retraite».

449 Paul Suter, Die letzten Heimposamenter. Kanton Basel-Landschaft, Basel 1978, Altes Handwerk Heft 43, Sammelband V, S. 9.

450 Franz Stohler, Die einte mache Bändel …, Oberbaselbieter Zeitung, April 2000. Das genaue Datum war ohne erheblichen Rechercheaufwand nicht genauer spezifizierbar, der undatierte Artikel liegt im Bandweberhaus im Freilichtmuseum Ballenberg auf, auch im verfügbaren Original vor Ort fehlt die Datumsangabe.

4.2.5 Nouvel intérêt pour le monde industriel et observation participante : *Les Mineurs de la Presta* (Groupe de Tannen, 1974)[451]

Le Groupe de Tannen, collectif de cinéastes créé en 1972, naît d'une envie commune de faire des films. Dans un premier temps, Jean-Luc Brutsch crée le collectif avec Daniel Bridler dans le but de faire un film sur un fabricant de hottes dans le Val d'Illiez, *Henri Avanthay*, puis d'autres personnes rejoignent le groupe, Careen Croset, Jean-Claude Brutsch – le frère de Jean-Luc – et Michel Frossard.[452] Daniel Bridler et Jean-Luc Brutsch assument à eux seuls la conception, la réalisation, le montage et tous les travaux de finition des films. Sur le tournage, Jean-Luc Brutsch s'occupe surtout de l'image et Daniel Bridler du son. Les autres membres occupent des places annexes et ponctuelles d'assistants lors des tournages (éclairage, prise de son, scripte, etc.). Le nom du collectif s'inspire de Tannen, petit village de l'emmental, dans lequel la plupart des membres vivent alors dans une ferme à la manière communautaire « baba cool » des soixante-huitards :

> « Les cadres n'étaient jamais bien définis. La notion du groupe, ce n'était pas de former un groupe de travail, c'était l'envie de faire quelque chose. Ce n'était pas la mentalité de dire : c'est le film de X. C'était plutôt une notion collective. » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

> « Il y avait une hiérarchie de type soixante-huitarde, c'est-à-dire tout le monde participe et on essaye de s'arranger ! C'était l'esprit, il n'y avait pas de patron. » (Jean-Pierre Jelmini, 2009)

Les deux têtes pensantes du groupe se rencontrent au laboratoire Schwarz Film à Berne[453]

451 Outre les sources écrites provenant d'archives, ce chapitre se base en grande partie sur plusieurs entretiens réalisés avec divers collaborateurs du film : les producteurs du film Paul Hugger (juillet 2009 et mai 2011) et Jean-Pierre Jelmini (décembre 2009), le réalisateur Jean-Luc Brutsch (septembre 2009 et février 2011) et quatre mineurs et travailleurs des mines de Travers, Raphaël Rey, Roger Nazzari, Roger Leuba et Charles Stempert (décembre 2012).

452 Jean-Luc Brutsch (1951), originaire de Genève, désire très tôt faire du cinéma et se dit peu scolaire. À 18 ans, ayant achevé le Collège et (une partie de) l'école de recrue, il cherche à s'engager dans le cinéma. Il trouve un stage chez Schwarz Film, sa première expérience pratique du cinéma, après « une expérience passive de cinéphile ». (Jean-Luc Brutsch, 2009) Daniel Bridler, originaire de Lausanne, effectue, comme Jean-Luc Brutsch, un stage chez Schwarz Film. Il sera aussi assistant sur plusieurs longs métrages de cinéastes du « nouveau cinéma suisse ». Il abandonne par la suite le cinéma. Après une expérience de berger au Tessin, il émigre en Nouvelle-Zélande pour se consacrer à l'agriculture biologique. « C'était un excellent preneur de son. Je me disais : qu'est-ce qu'il fabrique ? Mais c'était l'époque, les grandes vocations de berger naissaient dans les séquelles de 1968. » (Jean-Pierre Jelmini, 2009)

453 Edgar Schwarz (1917–1982) fonde le laboratoire Schwarz Film à Berne en 1945. Il crée un laboratoire 16 mm à une époque où ce format de pellicule est majoritairement utilisé par les amateurs et n'est pas encore considéré comme un format professionnel. Schwarz Film commence par tirer des copies de films muets pour la Centrale du film scolaire. Très vite, en tant que pionnier, Schwarz est convaincu que le 16 mm va percer dans la production du marché suisse et il parie sur le film inversible (noir/blanc). En 1954, il installe son entreprise à Ostermundigen, près de Berne (machine de développement, sonorisation du 16 et 35 mm, première caméra sonore optique de Suisse). Petit à petit, les producteurs apprécient les avantages financiers du 16 mm et Schwarz convainc notamment la Télévision suisse de passer du procédé positif-négatif à l'inversible. Le format connaitra son apogée dans les années 1970. Edgar Schwarz s'est activement engagé dans la politique du cinéma, notamment pour la nouvelle loi sur le cinéma en 1962 et pour la fondation du Centre suisse du cinéma – actuellement Swiss Films. Spécialisée dans le développement de films, le tirage de copies (16 et 35 mm) et les travaux de postproduction, la société Schwarz Film SA a possédé dès 1995 des filiales à Zurich, Berlin et Ludwigsburg. Le laboratoire a fermé ses portes fin 2011. André Amsler, Schwarz Film ou 60 ans d'histoire du film. In : Ciné-Bulletin 360, octobre 2005, pp. 36-38. Jean-Luc Brutsch se souvient d'un homme « extrêmement paternaliste et généreux […] il faisait tout ce qu'il pouvait faire pour nous aider à faire des films et sachant pertinemment bien qu'on n'allait pas faire carrière chez lui. […] Et à côté de ça, il était un peu carré. Je pense que ce qu'on faisait

où, comme beaucoup d'autres futurs cinéastes et jeunes enthousiastes et passionnés du cinéma, ils effectuent un stage.[454]

> « Il faut replacer ça dans le contexte des années 1970. J'avais envie de faire du cinéma, il n'y avait pas d'écoles de cinéma en Suisse à cette époque. Il y avait deux possibilités, soit d'aller à la télévision […], ou alors d'aller travailler […] chez Schwarz Film Technik, là où ils faisaient tous les films. C'était une autre manière d'apprentissage, j'apprenais, à travers ce statut de stagiaire chez Schwarz, tous les aspects du cinéma. En plus, Schwarz était quelqu'un de généreux, […] il mettait à disposition tout son laboratoire gratuitement. » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

Lors de son stage (1970–1972) fondé « sur une base de volontariat », sans réel contrat d'apprentissage, Jean-Luc Brutsch touche aux divers travaux techniques du cinéma qui lui permettent d'acquérir « une vision d'ensemble dans la production de films 16 millimètres » : développement, copie, montage AB, etc. Les stagiaires ont l'occasion de visionner les nombreux films dont l'entreprise effectue le mixage et l'étalonnage. Schwarz organise également des projections de cinéma les soirs de week-end dans la salle du mixage, sorte de « cinéma de quartier ». En tant que stagiaire, Jean-Luc Brutsch peut emprunter et regarder les bobines sur les tables de montage. Il apprivoise les mécanismes et la grammaire du cinéma et apprend à décortiquer, découper et construire un film de cette façon autodidacte : « sur une table de montage, vous pouvez reculer, avancer d'image à image. C'est un lieu pour apprendre qui est incroyable. » Pour nombre de stagiaires transitant par l'entreprise, travailler chez Schwarz n'est pas perçu comme « une fin en soi », mais comme un « stade de stage d'apprentissage » pour faire des films (Jean-Luc Brutsch, 2011).

Pour son premier film, *Henri Avanthay. La fabrication d'une hotte dans le Val d'Illiez* (1972), le Groupe de Tannen peut profiter de l'infrastructure de Schwarz Film qui met à sa disposition les tables de montage et offre le développement de la pellicule. Jean-Luc Brutsch et Daniel Bridler s'intéressent tous deux au cinéma documentaire, à « filmer quelque chose de naturel », mais aussi parce que ce type de cinéma est « relativement facile à produire et à organiser » par rapport à un film de fiction (Jean-Luc Brutsch, 2011).

> « Un cinéma documentaire c'est aussi un cinéma direct […] déjà le fait d'enregistrer le son et l'image en même temps. […] Il avait fait un film sur un moulin [*Le Moulin Develey sis à la Quielle*][455] qui était une approche que je trouvais très intéressante. […] J'avais un intérêt pour ce cinéma qui était un cinéma de partage et de rencontre et de mettre une trace. » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

C'est certainement grâce à Daniel Bridler, qui habite Lausanne et qui connaît Yves Yersin et Claude Champion, que le Groupe de Tannen rencontre Paul Hugger. Les réalisateurs du collectif entrent donc en contact avec ce dernier dans le but d'un soutien financier. Paul Hugger leur donne rendez-vous au zoo de Bâle et les cinéastes lui présentent leur

---

ne correspondait pas tout à fait à ses goûts, il avait peut-être d'autres images du cinéma. » (Jean-Luc Brutsch, 2011)

454 Sont notamment passés par Schwarz André Amsler, Charly Huser et Laurent Turin. « [Laurent Turin] avait fait un film sur un berger dans la Vallée de Joux […]. Il y avait une dynamique chez Schwarz pour ce genre de films. » (Jean-Luc Brutsch, 2011)

455 C'est d'ailleurs chez Schwarz que Jean-Luc Brutsch visionne la première fois le film de Claude Champion, *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971).

projet de film sur un fabricant de hottes, *Henri Avanthay*. Un rendez-vous peu banal, se rappelle Jean-Luc Brutsch, avec une personne à la fois très ouverte et très rigoureuse.[456]

Coproduit par le Groupe de Tannen et la Société suisse des traditions populaires, le film est réalisé avec un budget minime octroyé par la SSTP, 5000 CHF.[457] Jean-Luc Brutsch estime que ce film est « une coproduction bouts de bois, bouts de ficelle complètement artisanale » avec Paul Hugger, comme d'ailleurs toutes les réalisations produites par la SSTP. Avec sa série sur les métiers en voie de disparition, Paul Hugger a, selon lui, réalisé un beau projet et un « travail monacal […] il y avait une volonté de réaliser ça et une énergie de réunir aussi bien des moyens que des gens pour faire des films. » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

Jean-Luc Brutsch connaît l'artisan Henri Avanthay et dit avoir été touché par le personnage, son « rythme de vie anachronique », ses gestes précis, la relation entre son toucher, très sensuel, et sa presque totale cécité. L'artisan, âgé au moment du film, employé retraité des Chemins de fers fédéraux (CFF), exerce cette activité de manière annexe. Le film s'inscrit totalement dans le projet de Paul Hugger de documentation des métiers en voie de disparition et les réalisateurs ont tout à fait conscience de l'urgence de documenter le travail de tels artisanats qui meurent en même temps que leurs praticiens.

> « Il travaillait trois jours pour faire une hotte et il la vendait 25 francs. […] C'était un travail de retraité qui ne pouvait pas durer, c'est impossible. […] Et en même temps, il était aussi l'héritier d'une tradition et d'un savoir-faire magnifique. » (Jean-Luc Brutsch, 2011)

Un an après *Le Moulin Develey sis à la Quielle* de Claude Champion, *Henri Avanthay* est le second film entièrement sonore et en son direct de la série produite par Paul Hugger. Dans ces deux films, l'enregistrement du son direct permet à l'artisan de s'exprimer face à la caméra et aucun commentaire extérieur ne prend le dessus sur la parole du travailleur. L'activité du vieil artisan, bien qu'au centre du film, est contextualisée et des éléments de la vie personnelle et quotidienne du protagoniste et de son environnement sont amenés dans le film. La cécité presque totale de l'homme, l'ambiance d'un repas avec sa femme ou d'une rencontre à l'extérieur avec un voisin, la visite de sa petite-fille dans son atelier, l'environnement du village avec la sortie de la messe, les discussions

456 Dans une interview de Paul Hugger réalisée par Éric Jeanneret en 1990 (cassette audio), la version de la première rencontre diffère : Paul Hugger raconte que le Groupe de Tannen est venu le voir une fois à l'hôtel des Salines de Bex et lui a parlé de son projet sur Henri Avanthay. « Je les ai encouragés. C'était un groupe très bien, on aurait pu faire une belle collaboration ensemble. Un très bon groupe de jeunes. ». Archives de la Cinémathèque suisse, Penthaz, Fonds Éric Jeanneret.

457 Archives SSTP, Bâle, Ap 24, Classeur. SGLF. Leihverträge. Korrespondanz et Ae 60 VII h. *Henri Avanthay*, film de 53 minutes, noir et blanc, sonore. Réalisé par le Groupe de Tannen : Marie-Claire Avanthay (scripte) ; Daniel Bridler (réalisation, montage, son) ; Jean-Claude Brutsch (assistant, photographies pour le livret) ; Jean-Luc Brutsch (réalisation, montage, image) ; Jean-Philippe Fatio (lumière) ; Laurent Turin (son). Droits : SSTP et Groupe de Tannen. Tournage en juillet 1972. 300 mètres de pellicule ont été détruits accidentellement et le tournage a dû se prolonger sur deux semaines. La SSTP contribue au projet, mais après coup. Dans une lettre de Dora Hofstetter adressée à Daniel Bridler et datée du 12 février 1973, il est mentionné que, suite à une présentation du film (fini) à Bâle par les frères Brutsch en février 1973, la Section film de la SSTP participe à hauteur de 5000 CHF au financement du film. Archives SSTP, Bâle, Ap 24, Classeur. Cette somme correspond en fait à une subvention du Kantonaler Lotteriefonds Basel-Stadt de 5000 francs pour les projets de la Section film. Lettre de Paul Hugger au responsable du Kantonaler Lotteriefonds Basel-Stadt, 30 mars 1973. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 III 1.

sur les transformations et la disparition d'une activité devenue annexe sont autant d'éléments abordés qui permettent d'élargir le propos du film et d'amener une dimension plus sociale à l'artisanat documenté.

De nombreuses similitudes avec le film de Claude Champion peuvent être relevées : focalisation sur un personnage attachant, action se déroulant principalement dans un seul lieu cloisonné, mode de vie « anachronique », précision des gestes, attention à l'ambiance et à l'environnement du travail, lenteur du rythme, son direct, absence de commentaire. Jean-Luc Brutsch reconnaît cette proximité entre les deux films, surtout dans une approche et une « gestion du temps » identiques. Plusieurs critiques ont commenté le film d'une manière assez proche. Marcel Schüpbach y voit un « minutieux documentaire consacré à un vannier valaisan ».[458] Pour Freddy Buache, le Groupe de Tannen « s'est posé très sérieusement le problème de la relation privilégiée indispensable entre filmeurs et filmés pour que soit fondée en vérité l'œuvre destinée à manifester la réalité ».[459] Le critique rapproche également *Henri Avanthay* du *Moulin Develey sis à la Quielle* de Champion : il y perçoit une « identique qualité du regard » et « l'énumération de tous les gestes d'un vannier construisant une hotte propose la même hygiène expressive […] ».[460] Comme Freddy Buache, Marcel Schüpbach soulève la dimension ethnographique du film ainsi que l'approche minutieuse et précise des cinéastes.[461] De son côté, Paul Hugger écrit que le film « correspond tout à fait à nos objectifs » et plait aux étudiants du Volkkundlichen Seminars de l'université de Bâle auxquels il est projeté.[462]

Naissance du projet et recherches

Le projet d'un film sur les mines d'asphalte du Val-de-Travers débute par la rencontre de Paul Hugger avec l'historien neuchâtelois Jean-Pierre Jelmini.[463] En 1971, le chef de

458 Marcel Schüpbach, Cinéma. Le plus important producteur suisse : La Confédération. In : Gazette de Lausanne, 26 janvier 1974, p. 18.

459 Freddy Buache, Le cinéma suisse, 1898–1998. Lausanne 1998, p. 274.

460 « Ils regardent Henri Avanthay, vannier du Val d'Illiers, qui tresse les brins d'osier pour construire une hotte : le parti-pris descriptif lent, détaillé, tenu pendant de longs plans fixes est celui de Champion au moment de l'affutage de la meule de pierre du *Moulin Develey sis à la Quielle* (1972) et fait songer également à *César et son canot d'écorce* (1971) du Canadien Bernard Gosselin qui compose avec ce film de 56 minutes l'un des modèles d'ethnographie intimiste filmée. » Buache 1998, *op. cit.,* p. 75, pp. 121–122.

461 « *Henri Avanthay*, réalisé par le groupe de Tannen, adopte une démarche ethnographique ; le film montre avec précision la fabrication d'une hotte en bois par un artisan du Haut-Valais : la qualité de l'attention, l'enregistrement direct, le rapport honnête entre celui qui effectue son travail et ceux qui filment forcent l'admiration. À aucun moment l'ennui ne peut naître, lorsque la vie s'installe sur l'écran. » Marcel Schüpbach, Cinéma helvétique essoufflé à Soleure. In : Gazette de Lausanne, 10 février 1973, p. 24.

462 Lettre de Paul Hugger à Franz Hauser (Regierungsrat, Kantonaler Lotteriefonds Basel-Stadt) du 30 mars 1973. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 III 1). En dépit de ces bonnes critiques, le film, au souvenir de Jean-Luc Brutsch, « s'est fait démolir » aux Journées de Soleure et avec le recul, il estime que ce film n'aurait pas dû être programmé dans ce cadre (→ chapitre Diffusion et réception). Le film obtient en 1973 une prime d'étude du Département fédéral de l'intérieur de la Confédération de 10 000 CHF. Marcel Schüpbach, Cinéma. Le plus important producteur suisse : La Confédération. In : Gazette de Lausanne, 26.01.1974, p. 18. Jean-Luc Brutsch, lui, ne se souvient que d'une prime de 2000 CHF. (Jean-Luc Brutsch, 2009). Cette prime d'étude doit « être utilisée pour poursuivre judicieusement la production de films ». Journal de Genève, 1er septembre 1975, p. 9.

463 Jean-Pierre Jelmini (1942), originaire du Val-de-Travers (Neuchâtel) est fils et petit-fils de mineurs – son père Arthur et son oncle Gino, tous deux mineurs, sont protagonistes du film *Les Mineurs de la Presta.* Lui-même a travaillé à la mine l'été vers 16–17 ans. Après une licence ès lettres, il enseigne l'histoire

Henri Avanthay. La fabrication d'une hotte dans le Val d'Illiez, Groupe de Tannen, 1972

la Section film de la SSTP est invité à Valangin pour l'assemblée générale de la Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel, présidée alors par Jean-Pierre Jelmini. Paul Hugger explique son idée de faire un film sur les mines de Travers et il s'avère qu'il trouve en ce dernier l'interlocuteur idéal.

> « Monsieur Paul Hugger, inimitable, me dit : Monsieur Jelmini, j'ai une petite question, est-ce que vous connaîtriez quelqu'un qui est en rapport avec les mines d'asphalte du Val-de-Travers parce que ça m'intéresse. J'ai dit : écoutez, vous avez de la chance, je suis né dans une famille d'ouvriers italiens qui sont des mineurs de l'asphalte depuis cent ans. Ça m'a fait

au Gymnase cantonal de Neuchâtel, puis devient conservateur au Musée d'Art et d'Histoire et aux Archives de la Ville de Neuchâtel (1972–2000). En 1969, il prend la présidence de la Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel pour une durée de trois ans. Très attaché au sol neuchâtelois, Jean-Pierre Jelmini publie de nombreux ouvrages sur son histoire – l'histoire des hommes, des institutions et des écrits personnels – et transmet celle-ci partout dans le canton, tel un missionnaire. Ses travaux sont récompensés par le Prix de l'Institut neuchâtelois (1993) et par un doctorat h.c. de l'Université de Neuchâtel (2000). En parallèle de nombreux autres projets, il crée en 2003, à Neuchâtel, avec quelques amis, l'association pour la conservation des Archives de la vie ordinaire (AVO). Celle-ci « se propose de donner la parole aux hommes et aux femmes ‹ ordinaires ›, qui ont été et qui sont les artisans apparemment insignifiants de l'histoire, à travers les témoignages qu'ils nous ont laissés sur leur vie quotidienne. Les AVO se sont données pour but de promouvoir la récolte, la conservation et la mise en valeur de documents privés reflétant soit la vie quotidienne, matérielle ou morale, soit l'environnement local de personnes ou de familles que l'origine ou l'existence rattachent au Pays de Neuchâtel. » URL : http://www.archivesdelavieordinaire.ch Consulté le 19 juillet 2013.

> obliquer vers quelque chose à quoi je n'avais pas vraiment songé, c'est-à-dire travailler sur un projet de film sur les mines. […] J'étais vraiment au cœur du problème de l'asphalte et comme cette mine était un peu menacée dans son existence, ça m'a paru extraordinaire de me lancer là-dedans. » (Jean-Pierre Jelmini, 2009)

Paul Hugger pense tout d'abord solliciter Claude Champion qui vient de terminer *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971). Le cinéaste visite les mines avec Jean-Pierre Jelmini, est intéressé par le projet, mais n'est pas disponible à ce moment-là.[464] Il semble que c'est Claude Champion qui propose dans un second temps le Groupe de Tannen à Paul Hugger.[465] Le souvenir de Jean-Pierre Jelmini diffère légèrement de cette version : Claude Champion, après la visite des mines, réalise un devis et estime que le projet nécessite un budget de 100 000 CHF. Jean-Pierre Jelmini n'imaginant pas possible de trouver une telle somme, contacte Jean-Luc Brutsch et Daniel Bridler et rediscute avec eux du projet.[466] Le Groupe de Tannen est donc mandaté pour réaliser le film. Contrairement à *Henri Avanthay*, le documentaire sur les mines est donc une commande et non le fruit de l'initiative du collectif.

Avec la production du film, la Société d'histoire et d'archéologie effectue un travail inhabituel : elle n'a jamais travaillé dans le domaine de l'image, se concentrant principalement sur la publication de documents historiques. Son intérêt pour le cinéma est tout à fait circonstanciel et découle ici de la rencontre des intérêts communs de Paul Hugger et de Jean-Pierre Jelmini pour le sujet de la mine d'asphalte.[467] L'engagement de Jean-Pierre Jelmini pour le projet ne relève pas d'une passion du cinéma – l'historien ne se dit pas du tout cinéphile –, mais plutôt de sa passion d'historien pour la « conservation du patrimoine ».

> « On a pu filmer des conditions de travail qui étaient totalement rétrogrades, qui avaient presque 50 ans d'âge, […], très archaïques. On a pu saisir comme une image retardée du début du siècle, dans les années 1960. » (Jean-Pierre Jelmini, 2009)

---

464 Claude Champion réalise en 1973 le documentaire *Le pays de mon corps* avec Agnès Contat.

465 Entretiens avec Claude Champion (2009), Jean-Luc Brutsch (2009), Jean-Pierre Jelmini (2009).

466 Au souvenir de Jean-Pierre Jelmini, c'est grâce à Paul Hugger qui aurait présenté le film *Henri Avanthay* dans le cadre de l'assemblée générale de la Société d'histoire que l'historien pense à contacter Daniel Bridler et Jean-Luc Brutsch.

467 La Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel produit ou coproduit en tout et pour tout deux films, *Les Mineurs de la Presta* (1974) et *L'extraction de la tourbe dans le Haut-Jura* (1977), tous deux réalisés par Jean-Luc Brutsch et proposés par Jean-Pierre Jelmini : « Je les ai faits dans la foulée de Paul Hugger » (Jean-Pierre Jelmini, 2009). Jean-Pierre Jelmini a 27 ans lorsqu'il prend la présidence de la société et il réussit difficilement à convaincre les anciens membres de la société d'accepter de participer à la production du film sur la mine. Lui-même, ne connaissant pas le milieu du cinéma, se rappelle : « quand j'ai entendu articuler les chiffres pour faire un film, j'étais abasourdi, je n'avais aucune idée » (Jean-Pierre Jelmini, 2009). Paul Hugger se rappelle de l'ambiance de l'assemblée générale de la Société au château de Valangin qui, a priori, n'augure pas d'une grande ouverture des membres pour le média du cinéma : « beaucoup de vieilles dames étaient membres de cette société, etc., et tout ce château qui appartenait à la société […] était plein de vieux meubles donnés en cadeau par ces vieilles dames, par d'autres vieilles dames. Et le président m'a dit : on ne sait plus où ranger ces choses ! » (Paul Hugger, 2009) Pour le dernier film réalisé par Jean-Luc Brutsch, *La vigne. La culture en gobelets dans le pays de Neuchâtel* (1980–1982) (coproduction avec la Société des Vignolants de Neuchâtel, participation financière de 5000 CHF de la SSTP), Jean-Pierre Jelmini est moins engagé, il n'a pas suivi le projet et n'est même pas sûr que son nom apparaisse dans le générique. Il a surtout mis en contact le cinéaste avec le dernier producteur de vigne en gobelet.

L'historien s'occupe ensuite de la recherche de financement et obtient l'argent nécessaire à la réalisation du film. Il met à la disposition du Groupe de Tannen un appartement qu'il possède dans la maison de ses parents à Travers durant le tournage. Le réalisateur Jean-Luc Brutsch considère l'historien comme le « parrain du film » :

> « Quand on a rencontré Jelmini pour la première fois, il a dit : j'ai 35 000 francs, est-ce que vous êtes d'accord ? […]. C'était un rôle très bien […]. Quand vous faites un film de commande, vous avez juste un rôle de cinéaste, vous n'avez pas un rôle de producteur. » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

Jean-Pierre Jelmini, présenté dans le générique du film comme le conseiller scientifique, n'estime pas avoir occupé un tel rôle. Il se perçoit davantage comme « l'interface qui a permis à Paul Hugger et à sa société d'entrer en contact, d'obtenir des autorisations, de savoir à qui parler » grâce à sa connaissance personnelle de la mine et de son travail (Jean-Pierre Jelmini, 2009). Comme la plupart des films réalisés au sein de la SSTP, le budget est relativement modeste. L'enthousiasme et la passion animent l'équipe. Les cinéastes s'intéressent déjà aux défis cinématographiques du projet qui se situe, à de nombreux égards, à l'opposé de *Henri Avanthay* : après un film intimiste se déroulant dans un lieu unique avec une seule personne, il s'agit ici de « se retrouver dans un lieu incroyable, totalement inconnu » avec de nombreux personnages, actions et lieux. Outre « tout l'aspect technique du son direct, le fait de capter cette vie réelle », Jean-Luc Brutsch s'intéresse à montrer « ce qui se passe chez nous » (Jean-Luc Brutsch, 2011). Cet intérêt pour un cinéma suisse fait en Suisse, pour un cinéma régionaliste et de proximité est un trait commun du cinéma suisse de cette époque ainsi que de nombreuses œuvres des tenants du « nouveau cinéma suisse » (→ chapitre Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen bis 1960 et chapitre Filme der SGV als Teil des Schweizer Films). L'exotisme certain du sujet, du fait de la rareté d'un univers minier dans le paysage suisse – il s'agit de l'unique mine d'asphalte en Suisse –, le mode de vie « besogneux » des mineurs et leur travail dur et dangereux fascinent très vite les cinéastes.

> « Les gens étaient mineurs, mais ils travaillaient de six heures du matin à deux heures de l'après-midi, et à côté de ça, ils avaient tous d'autres activités. …]. De rentrer […] en contact avec ces gens et de montrer cette forme de vie, ça me passionnait. […] Ils faisaient des boulots surhumains. » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

Conscient des changements rapides de la société, de la disparition prochaine de la mine, Jean-Luc Brutsch explique qu'il estimait nécessaire de « laisser une trace », mais ce sentiment n'était pas lié à une « angoisse » du changement ou à une « nostalgie ». Il rajoute qu'il s'agissait surtout d'une envie de « transmettre un savoir », de faire « comprendre comment ça se faisait », de « saisir l'instant présent », mais sans l'ambition de permettre le recommencement de l'activité ni l'apprentissage du métier par le film : « on avait l'impression de travailler pour des archives, et un peu [pour] la postérité. » (Jean-Luc Brutsch, 2011).

Les Mineurs de la Presta entre parfaitement dans le projet général de la série *Vieux métiers* de Paul Hugger, animé par le sentiment de la nécessité de documenter dans l'urgence une activité bientôt disparue : la mine fermera plus tard, en 1986, mais en 1973,

l'exploitation artisanale et manuelle de la mine commence à s'arrêter, au profit d'une mécanisation et d'une exploitation industrielle plus rentables.[468]

> « Am Aussterben war ja auch […] die Asphaltmine im Val-de-Travers. Dort hat man uns hereingeführt bei der Besichtigung, als wir das Projekt besprochen haben. […] Wir haben dann gesehen, dass gewisse Seiten schon dabei waren einzubrechen. Also die Holzverstrebungen waren schon gebrochen. […] Ich war dann froh, als wir wieder draussen waren! Aber es wurde noch gearbeitet, aber kurz darauf nicht mehr. » (Paul Hugger, 2011, chapitre 5, 00:20:14, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

Tournage : liberté des réalisateurs

L'équipe de réalisation est composée de sept personnes : Daniel Bridler (réalisation, son, montage), Jean-Luc Brutsch (réalisation, image, montage), Careen Croset (scripte), Jean-Claude Brütsch (assistant, lumière, photographie), Michel Frossard (assistant), Peter Begert (ingénieur du son, travaillait chez Schwarz), Heinz Knorr (lumière). Coproduit par Jean-Pierre Jelmini au nom de la Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel et par la Société suisse des traditions populaires, ce film sonore en noir et blanc de 60 minutes (670 mètres de pellicule) bénéficie d'un budget de 35 000 CHF.[469]
Les réalisateurs jouissent d'une liberté pratiquement totale, les producteurs du film n'opérant pas de contrôle sur la forme et le contenu du film. Durant le tournage, Jean-Pierre Jelmini se rend régulièrement à Travers et l'équipe le tient au courant de l'avancement du film. Il souligne souvent la confiance qu'il a dans le travail des cinéastes.

> « Je suis quelqu'un qui fait confiance et j'avais l'impression que ces garçons étaient vraiment des gens très engagés, ils avaient envie de faire du bon travail […] donc je les ai laissés faire leur métier. Mon métier était de leur dire : n'oubliez pas ça ! […] Je ne dirais pas que j'étais tout le temps rassuré parce que je me disais : est-ce qu'ils vont le finir ? C'est le souci de celui qui a pris la chose sous son bonnet et qui doit l'amener à son terme. […] Ma responsabilité sur la qualité du film, elle est nulle. J'ai juste permis à des gens de s'exprimer. » (Jean-Pierre Jelmini, 2009)

Cette attitude de confiance se retrouve autant chez l'historien que chez Paul Hugger. De son côté, la direction de la mine – qui participe au financement du film – accepte le tournage sans effectuer de contrôle sur le film. La négociation se fait par l'intermédiaire de Jean-Pierre Jelmini. Jean-Luc Brutsch estime que l'historien et sa notoriété certaine dans le canton de Neuchâtel ont joué en leur faveur et ont permis d'obtenir facilement les autorisations de tourner. L'historien arrive à rassurer la mine en argumentant que le but n'est pas de réaliser un film politique ou revendicatif (Jean-Pierre Jelmini, 2009

468 Extrait d'un texte concernant le projet du film du Groupe de Tannen sur l'extraction de la tourbe. Archives SSTP, Bâle Ae 60 IV 2), NF 1971–77.

469 Matériel utilisé pour le son et l'image : Caméra Éclair Coutant (louée) et appareil Nagra (loué chez Kudelski). (Jean-Luc Brutsch, 2011). Le film est financé par l'état de Neuchâtel, Neuchâtel Asphalte Co. Ltd (Travers), l'association suisse des entreprises de travaux d'asphaltage, le Fonds cantonal de Loterie bâloise, les Fabriques de Tabac Réunies S.A., la Société de Banque Suisse, Edouard Dubied S.A., Madliger et Challandes S.A., le Crédit Suisse, l'Union de Banques Suisses, la Société suisse pour l'industrie horlogère (Bienne) et un don anonyme. La part de la SSTP s'élève à 3000 CHF (Archives SSTP, Bâle, Ap 1c), celle du Fonds cantonal de Loterie bâloise à 2000 CHF (Archives SSTP, Bâle, Ap 60 III 1) et celle de la Société d'histoire à 5000 CHF (Jean-Pierre Jelmini, 2009).

et Jean-Luc Brutsch, 2011). La direction charge néanmoins un employé, le maître mineur Charles Stempert, d'accompagner l'équipe de tournage afin de contrôler la sécurité. L'employé se souvient qu'une fois, le caméraman désire filmer un mineur depuis le fond d'une galerie qui menaçait de s'écrouler. Charles Stempert doit intervenir et l'en empêcher en raison de la dangerosité du lieu. Autrement, il lui est arrivé de conseiller l'équipe sur une activité à filmer par exemple.

> « [Ils] connaissaient bien leur travail. Ils étaient assez jeunes. Il y avait juste deux-trois points de discipline, des interdictions, et j'ai conseillé sur ci, sur ça. […] De leur dire par exemple : là, ça vaut peut-être la peine. Par exemple, quand ils enfoncent les bois, j'ai dit : là, il y a quelque chose parce qu'il y a une scène qui va se prolonger. Alors, on y allait. Mais autrement, non, ils faisaient un peu ce qu'ils voulaient. Moi, j'étais là pour contrôler, c'est tout. » (Charles Stempert, 2012)

Bien que la direction autorise le film et prenne en charge les frais d'électricité occasionnés par l'éclairage du film, elle n'allège pas pour autant, durant la période du tournage, la quantité de travail que les mineurs doivent fournir. Les mineurs devant faire leur quota journalier de wagonnets à remplir, l'équipe cherche à ne pas entraver le travail par sa présence (Jean-Luc Brutsch, 2009).

Tournage : une observation participante et une relation longue avec les mineurs

Les cinéastes décident très vite que le film relatera chronologiquement une journée de travail des mineurs, de la descente dans la mine à l'aube aux activités annexes durant l'après-midi, après la sortie de la mine.

> « Suivre une journée, ça m'a paru bon. Mais ce qui m'a paru [bon] surtout, dans le langage cinématographique, qui ne serait pas dans un langage d'écriture historique, c'est de revenir sur le chantier qui avance, toujours le même, qui rythme la journée. » (Jean-Pierre Jelmini, 2009)

Avec presque un mois, en mars 1973, le long tournage de ce film – le plus long de la série de films produits par la SSTP – vise surtout à développer les contacts avec les « gueules noires » et à obtenir leur confiance.[470] Se faire accepter par des mineurs « un peu sauvages » qui vivent dans une vallée reculée et qui sont méfiants vis-à-vis des personnes extérieures s'avère une entreprise longue et peu évidente, se rappelle Jean-Luc Brutsch.

> « Vous arrivez avec une espèce d'étiquette de cinéaste, ce n'est pas terrible du point de vue du contact. Ça prend du temps et ça implique d'aller boire des verres avec eux, de bavarder et, tout d'un coup, ils comprennent ce que vous faites. […] Ça prend une semaine jusqu'au moment où il y en a un qui dit : venez manger ce soir ! Et on commence à aller manger, là-dessus, ils commencent à sortir l'absinthe. À partir de ce moment-là, ça commence à rouler. » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

470 Dans une lettre datée du 7 mars 1973, le Groupe de Tannen annonce à Paul Hugger que le collectif vient de commencer le tournage du film. « Nous pensons rester ici jusqu'au 24 mars, ce qui nous permettra d'établir des contacts plus étroits avec les mineurs. ». Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII h). Le tournage du film est annoncé dans les quotidiens neuchâtelois (L'Impartial, 23 mars 1973, p. 9 ; L'express, 24 mars 1973, p. 9). Deux autres films produits par la SSTP ont eu un tournage relativement long : *Guber – Arbeit im Stein* (deux semaines) et *Heimposamenterei/Die letzten Heimposamenter* (17 jours).

Outre les temps off de bavardages nécessaires à la mise en confiance, Jean-Luc Brutsch se souvient de l'importance d'adopter le rythme de travail des mineurs durant le tournage et de « partager autant que possible leur vie quotidienne » (Jean-Luc Brutsch, 2011). L'équipe effectue plus ou moins la même journée que les travailleurs : elle arrive à la mine chaque matin vers 5 h 30–6 heures du matin, puis descend avec les mineurs dans la mine et en ressort avec eux vers 15 heures. Cette discipline et cette attitude permettent de contrecarrer un peu l'étiquette de « rigolos » que les protagonistes accolent aux cinéastes et qui empêche ceux-ci d'être « pris au sérieux ».

> « Ils font un travail lourd, pénible, alors que nous, on est là, on s'amuse, on les regarde travailler. […] Honnêtement, objectivement, ils ont raison. C'est une vision dont ils nous parlaient, dont ils nous disaient des choses, mais il n'y avait pas du tout d'animosité […]. Mais, effectivement, c'est difficile de se faire prendre au sérieux par des gens qui font ce type de travail, parce que c'est pénible, ils jouent avec leur santé. » (Jean-Luc Brutsch, 2011, chapitre 28, 01:31:24, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575213)

> « Cette petite équipe […] a eu le grand mérite de savoir s'intégrer au groupe qu'elle devait filmer. Vivant dans la maison d'un mineur, faisant visite aux autres dans leurs activités quotidiennes non professionnelles, les cinéastes du Groupe de Tannen ont su mettre en confiance des hommes réputés pour ne pas se livrer facilement. Nulle part dans le film on ne sent la contrainte. » (Jean-Pierre Jelmini[471])

La relation privilégiée des réalisateurs avec Jean-Pierre Jelmini et avec son père mineur, Arthur, dans la maison duquel l'équipe loge durant le tournage et avec qui les cinéastes boivent souvent des verres et se promènent, participe certainement au climat de confiance. Petit à petit, les cinéastes développent des liens étroits avec certains mineurs, notamment avec Francis Droël, personnage apparaissant souvent dans le film.[472] Ils adoptent une attitude de discrétion lors du tournage, désireux de perturber le moins possible les protagonistes. Le but recherché consiste à capter une réalité brute, de « saisir la justesse du geste et des mots » (Jean-Luc Brutsch, 2009). Le réalisateur des *Mineurs de la Presta* ne nie pas l'effet perturbateur de la présence de l'équipe et de la mise en place du matériel nécessaire au tournage. Dans le but de compenser ces perturbations inhérentes au tournage, l'équipe considère comme fondamental de « prendre du temps » et de rester longtemps.

Ce comportement patient et observateur permet, d'une part, aux mineurs de s'habituer au changement d'ambiance de leur univers de travail et de s'accoutumer à la présence des cinéastes et, d'autre part, aux réalisateurs d'avoir le temps d'observer l'environnement et de déterminer les actions et lieux intéressants à filmer. Dans la veine d'un cinéma d'observation, le Groupe de Tannen vise à faire oublier la caméra aux protagonistes. Plusieurs séquences importantes du film sont ainsi réalisées vers la fin du tournage, lorsque les mineurs se sont tant habitués à la présence de l'équipe qu'ils ne la voient

471 Jean-Pierre Jelmini, Plaidoyer pour un cinéma du quotidien. In : Revue neuchâteloise 71, 1975, p. 17.

472 Les cinéastes ont surtout développé des liens avec les mineurs vivant au village de Travers puisqu'ils y logeaient durant le tournage. Ainsi, comme le relèvent les mineurs Roger Nazzari et Raphaël Rey, les mineurs ne vivant pas à Travers ont eu moins de contacts avec l'équipe de tournage (Raphaël Rey et Roger Nazzari, 2012).

plus. Ainsi, la scène du repas des mineurs au fond de la mine est réalisée à la toute fin du tournage lorsque l'équipe est oubliée et « fait parie du décor » (Jean-Luc Brutsch, 2011). Le mineur Raphaël Rey confirme la discrétion et l'implication de l'équipe de tournage.

> « Ils étaient toute la journée au fond avec nous. Les neuf heures de poste, ils étaient avec nous. […] Ils ne nous ont jamais gênés dans le travail. Ils étaient assez discrets sur les chantiers, on n'a jamais dû faire attention à eux, alors c'était très bien. » (Raphaël Rey, 2012)

Situation de la mine en 1973

Autour de 1969, la compagnie anglaise qui possède les mines de Travers, la NACO (Neuchâtel Asphalte Company Limited), est absorbée par l'entreprise anglaise Tarmac, un des plus puissants groupes d'entreprises routières d'Europe. Cette dernière entreprend des changements importants en vue de la survie de l'exploitation. L'extraction qui se faisait auparavant de manière artisanale et manuelle se mécanise et devient plus industrielle. On commence à forer de vastes galeries dans une nouvelle zone dans laquelle des camions de mine circulent et sont chargés d'asphalte par des camions « trax ». En parallèle, des centrales d'enrobage sont construites dans plusieurs lieux en Suisse et modifient drastiquement le mode de fabrication et de distribution du matériau : la poudre d'asphalte est directement dirigée vers les centrales où l'on prépare, de manière automatique, l'asphalte coulé. En 1969, 80 ouvriers travaillent à l'usine ou dans les galeries de la mine, alors d'une longueur de 30 kilomètres.[473] En 1971, une trentaine de mineurs travaille encore à la mine et un peu plus d'une vingtaine en 1973. Du point de vue autant des protagonistes interrogés que du réalisateur Jean-Luc Brutsch, la mine fonctionne bien en 1973.[474] Il n'y a pas encore de licenciements et les travailleurs ont une position stable. Selon le cinéaste, les mineurs ne se sentent pas en danger : ils constatent que l'extraction moderne amène des quantités minimes d'asphalte et pensent que la seule manière d'extraire l'asphalte efficacement, c'est de le faire avec leurs mains et leur travail artisanal.

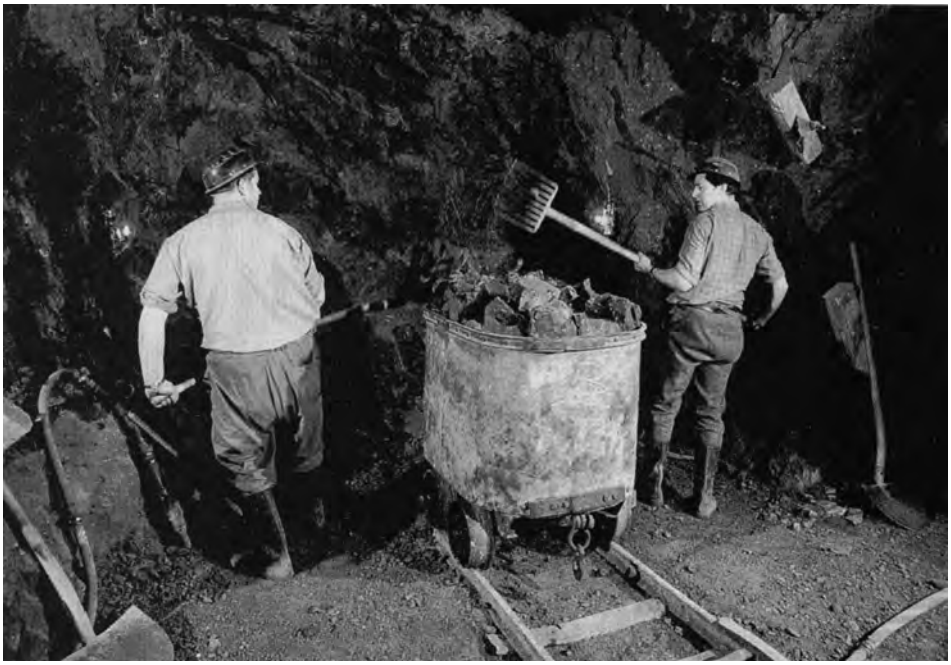
> « Au moment où on a tourné le film, en 1973, il y avait […] des théories de mécanisation, de faire de grandes galeries, etc. Mais en fin de compte, il s'avère que ça n'a jamais fonctionné parce que la quantité d'asphalte dans les galeries qu'ils ont faites n'était pas suffisante. » (Jean-Luc Brutsch, 2011, chapitre 30, 01:38:12, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575213)

Charles Stempert et Roger Nazzari, tous deux venant des mines de fer de France, déclarent avoir été surpris de découvrir à la Presta des modes de production très anciens et artisanaux : wagonnets tirés par des chevaux, boisages, treuils, travail à la pioche, etc.[475]

473 G. D., La mine d'asphalte de la Presta : 30 kilomètres de galeries. In : L'express, 17 octobre 1969, p. 15.

474 Raphaël Rey, 2012 et Jean-Luc Brutsch, 2011.

475 Roger Nazzari travaille à la mine de 1967 à 1986 en tant que technicien dans le boulonnage. Auparavant, il suit une formation en boulonnage et travaille dans les mines de fer du bassin lorrain en France. Le contremaître de la mine de la Presta le contacte et lui propose de venir travailler à Travers. Pour sa part, Charles Stempert arrive en 1966 à la mine et devient chef mineur en 1968, puis chef d'exploitation. Après avoir également travaillé dans les mines du bassin lorrain, il obtient son diplôme de cadre à l'école des mines de Thionville. Il travaille ensuite dans la région parisienne, dans l'ain, puis reçoit une proposition de mutation aux mines de Travers, détenues par le même groupe. Il accepte parce que les mines de fer de France connaissent alors la crise et le chômage. « Il y avait des chevaux qui sortaient les wagonnets. Je n'avais jamais vu ça ! En France, cela n'existait plus depuis plus d'une vingtaine d'années », commente



Les Mineurs de la Presta, Groupe de Tannen, 1974. Photographie : Jean-Claude Brutsch

Charles Stempert se souvient des débuts difficiles à la mine, où, jeune cadre diplômé, il doit diriger des mineurs suisses bien plus âgés que lui et modifier drastiquement les techniques de travail. Il introduit de nombreux changements, dont le soutènement en ancrage – tige métallique avec écrou – qu'il met du temps à faire admettre, surtout par les anciens mineurs, attachés à la sécurité que les boisages procurent et qui n'ont pas confiance dans ce nouveau système de boulonnage. Roger Leuba se souvient des changements importants introduits par Charles Stempert. Également et surtout paysan, le mineur s'occupait des chevaux dans la mine et regrette leur disparition.[476] Il déplore plusieurs des changements que la modernisation a engendrés.

> « Après est venue la modernisation, quand Monsieur Charles Stempert est arrivé, liquider les chevaux. Alors on allait travailler avec un trax articulé, des camions de mine, il a fallu élargir les galeries, tout enlever les rails, un changement complet. Avant, j'étais dans une équipe de trois, avec deux camarades, et après, les personnes âgées sont parties. » (Roger Leuba, 2012)

Charles Stempert. Roger Nazzari et Charles Stempert, 2012 ; Fanny Naghero, Des vies passées dans les mines. In : L'Impartial, 27 octobre 2012, p. 3.

476 Roger Leuba (1943), originaire de la région a d'abord été facteur à Couvet. Il travaille à l'usine durant un an et demi, à l'âge de 17 ans, puis rentre dans la mine « avec les chevaux ». Au début des années 1960, cinq chevaux sont utilisés dans la mine pour tirer les wagonnets. Il fait partie de l'équipe des boiseurs visibles dans le film. Il reprend un domaine agricole en 1967 et ne travaille plus que durant l'hiver à la mine. Roger Leuba, 2012.

Structure du film

Sur 239 plans et en 60 minutes, une journée des travailleurs de la mine se déroule sous les yeux du spectateur : arrivée à la mine à 6 heures du matin, descente dans la mine, travail et repas dans la mine, sortie de la mine vers 15 heures, départ des travailleurs, présentations des activités annexes de certains mineurs. Le film suit, en parallèle à cette structure centrale, plusieurs fils conducteurs secondaires pouvant être lus comme plusieurs mouvements opérés le long de l'œuvre. Schématiquement, le film débute au fond de la mine pour arriver à la surface et à l'usine, des mineurs dans les galeries au bureau du directeur, il progresse des espaces souterrains à l'extérieur et à la campagne environnante, du travail artisanal et manuel à la mécanisation de l'activité.

Le film débute par le plan rapproché de l'allumage d'une mèche dans la mine, les cartons d'intertitres du générique présentant les producteurs, les nombreux soutiens financiers et les protagonistes du film, puis un plan enfumé avec le son de l'explosion suivant l'allumage de la mèche (P1–P7[477], environ 1 min 10 s).

La première séquence du film, l'arrivée à la mine (P8–P17, environ 1 min 20 s), commence par le titre du film, suivi du sous-titre « six heures du matin ». Des lampes se déplacent dans l'obscurité (P8). Suivent plusieurs plans d'ouvriers se préparant dans le vestiaire puis, équipés de casques et de lampes, se déplaçant dans la nuit en sifflant. Un sous-titre annonce qu' « en mars 1973, une vingtaine de mineurs extraient de l'asphalte à Travers » (P17).

Après cette brève introduction, la première partie du film (P18–P141) documente, sur 34 minutes, divers travaux effectués dans la mine, entrecoupés d'interviews de mineurs toujours menées dans les galeries.

Les mineurs arrivent d'abord dans la mine et vont se positionner à leurs divers postes de travail. Plusieurs plans présentent brièvement l'environnement de la mine : galeries, wagonnets, galerie effondrée, cheval, déplacements de mineurs, mineurs fumant une cigarette (P18–P24, 48 secondes).

Des plans exposant le travail traditionnel des mineurs se succèdent ensuite durant sept minutes : le travail à la pioche et à la masse sur une paroi, le sondage d'une paroi avec une pioche, le chargement de pierres dans un wagonnet, les wagonnets poussés et tirés dans les galeries par les mineurs, le cheval ou un câble, le détachement de morceaux de pierre d'une paroi, le travail sur les rails (P25–P44). Les plans sont entrecoupés de plusieurs plans d'interviews, d'abord de deux mineurs parlant du déroulement de leur journée de travail – de la rentrée dans la mine à l'aube, la pause pour une soupe, le chargement jusqu'à midi, le percement l'après-midi à la sortie de la mine vers 15 heures (P30, P33, P35) – et ensuite de quatre mineurs – y compris les deux mineurs précédents – discutant de leurs diverses activités de fin de journée (travaux au jardin, soins du bétail, corvées, sorties) (P42, P45–P48).

477 Les références entre parenthèses qui suivent (P1, par exemple) renvoient au découpage du film par plan et à la planche contact du film (→ annexes).

P001 00:00

P002 00:10

P003 00:19

P004 00:27

P005 00:40

P006 00:51

P007 01:06

P008 01:10

P008B

P009 01:25

P010 01:28

P011 01:32

P012 01:36

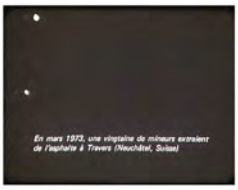
P013 01:38

P014 01:45

P015 01:48

P016 01:54

P017 02:05



P017B

P018 02:28

Premiers plans du film *Les Mineurs de la la Presta* → annexes pour l'intégralité des plans du film (screenshots). Accès en ligne : archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574887.

La séquence suivante, d'une minute, documente la pose de boulons, nouveau procédé introduit depuis six ans dans la mine et qui commence à remplacer les boisages traditionnels (P49–P54). Plusieurs plans présentent la pose de boulons à l'aide d'une mèche dans les plafonds des galeries, entrecoupés d'une interview d'un mineur présentant la technique (P51). Suivent quelques plans de mineurs dans une galerie, de wagons, de remplissage d'un wagon, de travail au marteau-piqueur (P55–P59).

Une séquence présente ensuite la pose traditionnelle des boisages (P60–P81, 6 minutes).[478] Une poutre est montée au plafond par deux mineurs à l'aide d'une chaîne, des mesures sont prises, un mineur taille une poutre à la hache afin que celle-ci épouse la forme du cadre, deux travailleurs scient le bois. Deux, puis trois mineurs posent avec difficulté un boisage sous le regard amusé d'un autre travailleur (P75–P81). De brefs plans montrent, entre deux, des mineurs charriant et remplissant des wagons (P60, P64, P74, P80).

Se succèdent alors, sur deux minutes, diverses interviews dans les galeries (P81 en voix off, puis P82–P86) : environ sept mineurs y expriment leurs opinions sur les avantages et les inconvénients respectifs du boisage et du boulonnage. Le boisage est perçu pour la plupart comme plus sûr parce qu'il annonce par ses craquements qu'il va lâcher. On reconnaît que le boulonnage permet d'économiser de la main-d'œuvre, mais on soulève qu'il tient moins longtemps.

Une série de plans montre durant une minute des boisages en très mauvais état et des galeries effondrées (P87–P95). En voix off, l'intervieweur demande si les mineurs ont parfois peur et ces derniers parlent des risques. Un mineur, dans une galerie effondrée, explique que le procédé du dépilage provoque des éboulements forçant ainsi à reculer toujours davantage avec comme conséquence la fermeture de la mine (P92–P95).[479]

Vient ensuite la séquence du repas dans la mine (P96–P109, environ 2 minutes) : une douzaine de mineurs sont attablés et pique-niquent au fond de la mine, dans un réfectoire naturel.

La séquence suivante s'attache au travail effectué par le mineur Arthur Jelmini accompagné d'un jeune travailleur portugais (P110–P124, environ 4 minutes) : les travailleurs accrochent les wagonnets ensemble pour pouvoir ensuite les remonter. Des plans montrent le cheval tirant plusieurs wagons, les mineurs poussant des wagonnets, parfois pleins, parfois vides, le cheval mangeant du foin, les deux mineurs discutant et Arthur Jelmini charriant le mineur portugais.

La dernière séquence se déroulant dans la mine documente, sur cinq minutes, la montée des wagonnets vers l'usine (P125–P141). Un câble tire les wagons chargés depuis le fond d'une galerie en pente, un mineur actionne le treuil permettant l'enroulement et

478 Lorsque le chantier est suffisamment dégagé, que les blocs et morceaux d'asphalte ont été « purgés » et chargés sur les wagonnets roulant vers la sortie de la mine, les « boiseurs » consolident le plafond de la galerie à l'aide d'étais et de traverses qui empêchent les éboulements. Jean-Pierre Jelmini, Les mines d'asphalte du Val-de-Travers. 1711–1986. Brève histoire d'une industrie neuchâteloise. Neuchâtel 1987 (Nouvelle Revue neuchâteloise).

479 Le dépilage définit l'opération principale de l'exploitation minière, qui comporte l'abattage et l'évacuation (déblocage) du minerai.

le déroulement du câble, puis tourne des aiguillages et dirige les wagons sur différents rails.[480] Le travailleur, d'origine étrangère, raconte son entrée à la mine à l'âge de 16 ans, alors que la mine comptait une centaine de mineurs, tous suisses. Depuis 15 ans, les étrangers sont venus travailler à la mine à la suite du chômage partiel et du départ de nombreux travailleurs suisses (P131). Un convoi de wagons tiré par une locomotive se déplace dans une galerie et entre dans un tunnel (P132–P139). La séquence se termine par un mineur poussant un wagon jusqu'à un ascenseur monte-charge et actionnant ce dernier qui commence à monter dans un puits vertical (P140–P141).

La seconde partie du film présente brièvement les divers travaux effectués dans l'usine de la mine (P142–P158, environ 4 min 30 s). Des ouvriers réceptionnent le wagon arrivé à la surface grâce au puits vertical, le déplacent et vident son contenu dans une cavité (P142). Suivent plusieurs plans de l'usine, de son tapis roulant charriant la matière vers un broyeur (P143–P146). Un travailleur explique que la matière est broyée et que la poudre obtenue est cuite dans des chaudières (P147). Plusieurs plans présentent ensuite le travail des ouvriers aux chaudières et à la salle de coulage : deux travailleurs remplissent des seaux de bitume fumant, puis les lancent le long d'un câble vers d'autres ouvriers situés dans la salle de coulage. Ces derniers remplissent de bitume des moules hexagonaux, puis renvoient les seaux vides vers les chaudières (P148–P153). Le même travailleur qu'en P147 poursuit, en voix off puis en interview (P152), ses explications sur le mode de fabrication, le coulage, l'horaire de travail, le contrôle de la qualité du bitume et le stockage des pains d'asphalte. Cette partie se termine sur plusieurs plans extérieurs de la mine (lieu de stockage des pains d'asphalte, maison des mines, divers bâtiments) (P153–158).

La troisième partie des *Mineurs de la Presta* expose, très rapidement, sur une minute, les nouvelles techniques d'exploitation introduites depuis peu (P159–P164). L'ingénieur Charles Stempert explique la tendance actuelle à la rationalisation. Plusieurs plans illustrent le travail dans la nouvelle zone d'exploitation de la mine : un bulldozer charrie la terre et un tapis roulant transporte les cailloux extraits. L'ingénieur précise que dans la nouvelle zone, les chevaux ont été remplacés par des camions de mine, les pelles et pioches par un trax, les boisages par les boulons. Quatre hommes réalisent une production identique à celle réalisée dans la partie ancienne de la mine avec vingt hommes.

Le film effectue ensuite, dans une quatrième partie, un retour sur la vieille mine – plans de wagons poussés, du cheval, de la pose de dynamite, de mineurs interviewés – et se termine par la sortie de la mine (P165–P193, environ 8 min 30 s).

Plusieurs plans montrent, durant trois minutes, la pose de la dynamite dans une paroi (P166–P176, puis P180), travail s'effectuant habituellement l'après-midi, peu avant la sortie de la mine : un trou est foré dans une paroi, un mineur prépare la dynamite et explique qu'il va fixer des détonateurs, deux mineurs installent la dynamite dans plusieurs trous effectués dans la paroi, puis une mèche est allumée.

480 Depuis ce lieu de convergence de tous les wagonnets, les wagonnets sont amenés, deux par deux, par un treuil jusqu'au niveau supérieur des galeries de roulage, où une locomotive électrique les prend en charge. Jelmini 1987, *op. cit.*

Une série de plans d'interviews de mineurs se succèdent, tous effectués dans les galeries (P176–P179, P181, P183, P184) : les travailleurs expriment leurs opinions sur le système de paie qui se fait en fonction d'un quota de wagons à charger puis discutent des avantages du travail de mineur : bien que le travail soit pénible et un peu risqué, les mineurs aiment leur travail, beaucoup apprécient l'horaire et le fait d'être un peu leur propre patron sans avoir toujours quelqu'un sur le dos.

Vient ensuite une série de plans montrant la sortie de la mine (P182, P185–P193) : les mineurs remontent une galerie, puis sortent de la mine par un long tunnel. La séquence se termine par une série de plans extérieurs de la sortie des mineurs.

La cinquième partie des *Mineurs de la Presta* se compose d'une série de plans documentant le départ de la mine vers 15 heures (P194–P204, environ 3 minutes) : les mineurs entrent dans leur local, se changent, timbrent leurs fiches, sortent du local, puis quittent la mine, à pied, en motocyclette, en auto ou encore en tracteur.

Une sixième et dernière partie du film se compose de divers éléments apportant une vision plus large sur le milieu documenté (P205–P239, 6 min 30 s) : interview du sous-directeur sur l'histoire de la mine et les activités annexes des employés, photographies d'archive documentant le passé de la mine et la vie des habitants du Val-de-Travers, plans de l'environnement, portraits de plusieurs mineurs dans le cadre de leurs activités annexes.

Le discours du sous-directeur[481] (P204–P228), illustré en grande partie par des plans des villages et de la campagne du Val-de-Travers (P204, P206–P209, P214–P216) et une série de photographies d'archive (P217–P228) – clichés des villages, fermes, scènes villageoises et agricoles, sociétés et clubs divers, mine au début du XXe siècle – expose l'origine agricole des mineurs : au début, tous les mineurs étaient des exploitants agricoles qui complétaient leurs revenus par le travail à la mine, notamment en hiver. La situation change au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale : les exploitations devenues peu rentables sont vendues, et le travail à la mine, une activité à l'origine accessoire, se transforme souvent en revenu principal. L'homme raconte l'attachement des gens au Val-de-Travers, les avantages du travail à la mine, la possibilité d'effectuer diverses activités et hobbys dans l'après-midi et la soirée.

En parallèle et à la suite de l'exposé du dirigeant, plusieurs plans documentent les activités annexes et le parcours de trois mineurs : Francis Droël fait de l'élevage de bétail, il commence à travailler à la mine en 1953, l'élevage lui permettant d'améliorer son revenu (P209–P212) ; Arthur Jelmini est caissier d'une caisse maladie deux jours par semaine (P229–P234) ; Roger Leuba (P235–P239) est agriculteur et s'occupe de bétail, se lève à 3 heures du matin, amène le lait à la laiterie le soir, il aime le travail de mineur, mais préfère le métier d'agriculteur. Le film se termine avec le paysan Roger Leuba sur une charrette s'éloignant sur un chemin de campagne pour aller livrer son bidon de lait.

481 Jean-Pierre Jelmini ou Jean-Luc Brutsch parlent à son propos du directeur. Du point de vue des mineurs interviewés, il s'agit plutôt du sous-directeur ou alors d'un ingénieur français.

Les lieux documentés par le film sont multiples et il est difficile de les comptabiliser dans leur totalité. Les galeries (en bon état ou effondrées), les rails et les tunnels labyrinthiques et obscurs de la mine s'étalant sur une centaine de kilomètres, il est impossible de déterminer précisément tous les espaces filmés. Excepté les plans tournés dans les galeries et tunnels de la mine, certains lieux « intérieurs » peuvent être identifiés relativement facilement : le vestiaire des mineurs, la salle « grotte » du repas dans la mine, la salle des éviers dans la mine, la salle de pointage, le bureau du sous-directeur, l'espace d'arrivée des wagons dans l'usine, la salle du tapis roulant et du broyeur de l'usine, les chaudières, la salle de coulage, la nouvelle zone d'exploitation de la mine, le bureau et la maison d'Arthur Jelmini. Les plans extérieurs sont également nombreux : extérieur de la mine, divers bâtiments de la mine, zone de stockage des pains d'asphalte, multiples plans du village de Travers et de la campagne environnante, fermes de Roger Leuba et de Francis Droël, maison d'Arthur Jelmini. Le film intègre encore des images d'archives qui amènent un regard sur le passé des lieux.

Les protagonistes visibles dans le film sont également nombreux et pas toujours facilement identifiables. Si on se réfère au générique du film (P6), 27 personnes sont visibles dans le film. Certains mineurs apparaissent davantage que d'autres et sont plus reconnaissables, notamment Francis Droël, Numa Duvanel, Roger Leuba, Raphaël Rey et Arthur Jelmini.[482] Sans pouvoir identifier l'ensemble des travailleurs, on comprend que certains occupent des postes particuliers (poste d'accrochage des wagonnets, dynamitage, pose de boisage ou de boulons, poste d'aiguillage, etc.) et qu'il existe plusieurs catégories de mineurs, notamment les « anciens », originaires du Val-de-Travers, et les plus jeunes, pour la plupart d'origine étrangère (Italie, Espagne, Portugal). Outre les mineurs, plusieurs travailleurs de l'usine sont visibles. Travaillant dans les salles des chaudières et de coulage. Deux employés plus haut placés apparaissent encore dans le film : Charles Stempert, ingénieur français ayant amené la modernisation de la mine, et le sous-directeur.

Le film est clairement centré sur les hommes puisque pratiquement les trois quarts des plans du film contiennent des figures humaines. Autrement, outre la dizaine de photographies d'archive utilisées, une quarantaine de plans documentent surtout l'environnement : galeries et tunnels de la mine, wagons, détails et gros plans sur des objets, plans d'ensemble et généraux de l'usine, des bâtiments de la mine et ses environs, du village – rues et maisons – et de la campagne.

Mise en scène

Le film vise surtout à capter la vie quotidienne des mineurs. L'équipe se veut la plus discrète possible afin de ne pas interférer avec les gestes et paroles des protagonistes. Roger Nazzari et Raphaël Rey ne se souviennent pas avoir dû effectuer des reprises dans le travail. « On faisait notre travail comme d'habitude, on savait qu'on était filmés, mais ça

482 Les mineurs interviewés ont permis d'identifier précisément les protagonistes de certains plans, mais ce travail n'a pas pu être réalisé sur l'ensemble des plans du film.

ne nous gênait pas plus. », commente Roger Nazzari (2012). Pareillement, Roger Leuba raconte :

> « C'était du naturel, on ne faisait pas exprès des chichis parce que c'était ça. […] Ce n'était pas transformer quelque chose parce qu'il y avait un film ! [Rires] La réalité, quoi. » (Roger Leuba, 2012)

Charles Stempert nuance ces propos : tout en étant là pour travailler comme d'habitude, l'employé se rappelle avoir expliqué aux ouvriers que le travail serait néanmoins légèrement modifié par la présence des réalisateurs et par les besoins du film :

> « On s'était bien mis dans la tête, moi je l'avais expliqué aux ouvriers, qu'il y aurait certainement des choses à prolonger ou à mieux faire. Et c'est ce que représente […] [la scène du] le boisage. En tant normal, ça aurait été beaucoup plus vite. Là, il fallait qu'il fasse un peu une démonstration. […] Pour le film, on a fait certaines choses plus lentement, plus détaillées. » (Charles Stempert, 2012)

Cette modification du rythme de travail n'est pas clairement visible pour le spectateur. En revanche, certaines scènes attestent clairement de la présence de l'équipe de tournage ou procèdent d'une certaine mise en scène. L'exemple le plus clair en est la trentaine de plans d'interviews que le film contient. Un entretien implique intrinsèquement une préparation et une mise en situation des protagonistes qui interrompent temporairement leur travail, ils doivent se positionner d'une certaine manière dans le cadre et répondre à des questions posées par les intervieweurs. La plupart du temps, ces questions ne sont pas audibles pour le spectateur, mais il est clair que le discours des protagonistes est dirigé dans une certaine mesure par l'équipe de tournage qui désire aborder certaines thématiques en particulier. Le réalisateur reconnaît le côté organisé des situations d'interviews tout en considérant que ces passages permettent de « donner une authenticité » aux actions des mineurs.

> « [Les mineurs] racontaient leur spécialisation à l'intérieur de la mine. C'était organisé dans le fait de dire : vous allez vous installer là et on va vous parler de ça. Sur le contenu de ce qu'ils disent, ils ont la liberté totale. […] Et on n'a pas coupé au montage, modifié des phrases, vous savez, la notion de leur réapprendre à parler, simplement parce qu'il y a des espaces, des eee…, eee… » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

Les scènes d'entretien sont également le fruit du choix des réalisateurs de distinguer clairement dans le film les plans d'action des plans de paroles.

> « Dans une journée normale, sans caméra […], ils ne vont pas s'asseoir, si ce n'est aux neuf heures où il y a une grande table. Je trouvais que c'était plus intéressant de prendre le parti de dire : voilà, ils nous racontent quelque chose, donc ce n'est pas pendant qu'ils travaillent. On les assied, ils sont là pour parler et ils parlent. Plutôt que de leur dire : pendant que vous travaillez, vous racontez… Je pense qu'il y a le travail, et après, quand ils parlent, il y a une espèce de coupure qu'on trouvait meilleure. » (Jean-Luc Brutsch, 2011, chapitre 27, 01:27:51, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575213)

Cette décision d'opérer cette coupure entre le faire et le raconter se distingue de l'approche de Claude Champion dans *Le Moulin Develey sis à la Quielle* ou encore de celle du Groupe de Tannen pour leur précédent film, *Henri Avanthay*. Ces deux premiers

Les Mineurs de la Presta, Groupe de Tannen, 1974 (screenshot)

films en son direct de la collection *Vieux métiers* ne contiennent en effet pas ou très peu de scènes d'interviews séparées : la plupart du temps, les artisans commentent et expliquent leur activité pratiquement en même temps qu'ils la font et ne s'interrompent que brièvement.

Sur sept plans, la voix de l'intervieweur, vraisemblablement Jean-Luc Brutsch, est audible (P47, P69, P87–P89, P212, P232). Le cinéaste demande par exemple à un mineur ce qu'il fait durant son temps libre, à un autre d'expliquer ce qu'il est en train de faire, à un troisième pourquoi il garde une activité annexe ou encore à plusieurs et de manière répétée s'ils pensent aux risques du métier et s'ils ont parfois « la trouille ». Le réalisateur Jean-Luc Brutsch considère que cette visibilité est, dans ces cas, nécessaire parce qu'elle atteste de la « réalité » de la situation : « il y a quelqu'un qui est là, qui leur pose une question et ils répondent, c'est très naturel. À moins de modifier complètement le texte […], ça devient complètement artificiel et faux. » (Jean-Luc Brutsch, 2011).

À plusieurs reprises, les regards, paroles, sourires ou postures des mineurs témoignent de la présence de la caméra. Sur une dizaine de plans, des protagonistes adressent clairement des regards et sourires en direction du caméraman (P19, P24, P113, P115, P148, P182, P186, P198). Des postures particulières des mineurs peuvent également être interprétées comme des mises en scène pour la caméra. Ainsi, un groupe de mineurs sort d'une galerie et avance jusqu'au niveau du caméraman, effectue une pose de quelques secondes, puis continue son chemin. Certains d'entre eux expriment une certaine sur-

prise et gêne à se trouver face à la caméra : ils jettent des regards fréquents dans sa direction, ne semblent pas très bien savoir quoi faire et comment se positionner (P182). Cette gêne conduit d'ailleurs plusieurs protagonistes à chercher à éviter d'être filmés. Roger Nazzari raconte qu'il fuyait la caméra le plus possible et son ami Raphaël Rey le charrie en le traitant de grand timide. Charles Stempert aussi préfère « rester derrière » et « conseiller » (Charles Stempert, 2012).

Certaines paroles des protagonistes manifestent très explicitement la présence de la caméra. À trois reprises, le mineur Arthur Jelmini s'adresse au caméraman. Au milieu d'une discussion avec son coéquipier, le mineur se tourne vers la caméra en disant : « Il [mon coéquipier] le dit, des canailles […] ça fait chier ! » (P113). Ou plus loin, à propos de son incompréhension de la phrase de son coéquipier portugais, il regarde la caméra et rétorque : « On va parler portugais ! », suivi de rires (P120). Et encore, dans son bureau : « Je suis le tampon de l'administration pour les assurés. Vous comprenez ce que je veux dire ? », propos suivis du rire du filmeur et du filmé (P232). Jean-Pierre Jelmini estime que l'audibilité des questions et des interactions participent au « côté vériste » du film qu'il apprécie particulièrement.

Lors d'une scène de discussion entre deux mineurs dans le vestiaire à la sortie de la mine (P196), l'un d'entre eux, charrié par l'autre à propos de ses mains de « sage-femme » lui rétorque plus ou moins ceci – la discussion n'est pas très audible – : « S'il n'y avait pas le machin […] », en se référant à la caméra. Jean-Pierre Jelmini soulève avec justesse que si les mineurs commencent appeler la caméra « le machin », cela signifie bien que l'instrument est intégré, « c'est le machin » (Jean-Pierre Jelmini, 2009).

Mise en scène : lumière

Les scènes tournées dans la mine, soit la majorité du film, demandent des mises en place et préparatifs importants : l'électricité doit être amenée dans les galeries afin de pouvoir faire fonctionner les lumières nécessaires au tournage. En effet, dans la mine, il n'y a pas d'électricité et à cette époque, les mineurs s'éclairent à l'aide de lampes à carbure.[483] Les manipulations sont nombreuses : l'éclairage et une grande quantité de câbles sont amenés par les wagonnets et un treuil remonte ensuite le matériel. Dans les souvenirs de Charles Stempert, il faut une semaine et bien un tiers du temps du tournage afin d'installer le matériel dans la mine. L'employé se rappelle l'installation de gros projecteurs. Et tout comme les lieux de tournage se déplacent, l'éclairage aussi doit être déplacé et réinstallé.

Jean-Luc Brutsch et Charles Stempert soulèvent néanmoins que relativement peu de sources lumineuses sont utilisées, d'abord parce qu'il est impossible de tout éclairer. La décision d'utiliser peu d'éclairage procède également du désir de ne pas transformer l'ambiance obscure et sombre de la mine. Plutôt contrastées, les images montrent des fi-

483 « La lampe à acétylène (ou lampe à carbure) est un moyen d'éclairage le plus souvent portable. La source lumineuse est la flamme de combustion du gaz acétylène, celui-ci résultant de la réaction de l'eau sur le carbure de calcium, tous deux contenus dans la lampe. » (Wikipédia) Dans les mines de Travers, les lampes frontales électriques remplaceront plus tard les lampes à carbure.

gures bien éclairées et un cadre alentour plutôt sombre, particulièrement à l'arrière-plan. Ce contraste noir-blanc, clair-obscur, exprime bien l'ambiance qui peut régner dans un tel lieu souterrain. La scène du repas dans la mine (P96–P109) est par exemple très peu éclairée, les mineurs mangent à la lumière de leurs lampes à acétylène posées sur la longue table. L'éclairage est faible, « de manière à conserver l'ambiance » (Jean-Luc Brutsch, 2011).

On peut penser que l'éclairage amené par l'équipe transforme radicalement la mine et perturbe l'habitude des mineurs de travailler dans un univers sombre. L'opinion du réalisateur va dans ce sens et il estime que, parce que le « terrain de jeu » des mineurs est complètement modifié par la présence des projecteurs, il est nécessaire de prendre le temps afin que les mineurs « s'habituent à travailler dans la lumière » (Jean-Luc Brutsch, 2009). Cependant, au regard de certains des mineurs interrogés, cela n'est pas tout à fait vrai. Les lampes à carbure alors utilisées ont un large rayon d'éclairage et illuminent facilement et de manière diffuse et « chaleureuse » toute une galerie, contrairement aux lampes frontales électriques qui éclairent uniquement sur un faisceau étroit.[484]

Mise en scène : cadrage et mouvements de caméra

En analysant les tailles des cadrages du film, on constate que sur les 234 plans du film (sans compter les cartons du générique), presque la moitié est composée de plans rapprochés (51), de plans taille (21), de plans américains (15) et de plans poitrine (26). Les plans moyens (50) représentent environ 20 % des plans et les plans d'ensemble (59), 25 %. Aux deux extrêmes des échelles de cadrage, le film contient 10 plans généraux et 21 gros plans.

Presque 10 % des plans sont des plans mixtes (22). Ce terme définit des plans dans lesquels la taille du cadrage n'est pas constante et la proportion relative des figures et objets varie. Cette variation s'explique par deux facteurs : la caméra effectue des mouvements (zooms avant et arrière, travelling, panoramique) ou les figures se déplacent dans le cadre, notamment dans le champ compris entre l'arrière-plan et le premier plan. Ce type de plans s'associe souvent à des plans relativement longs et complexes ou encore à des plans-séquence dans lesquels sont suivies plusieurs actions et figures se déplaçant dans l'espace, sans ellipse. Par exemple, deux mineurs transportant une poutre arrivent de l'arrière-plan (plan d'ensemble), se dirigent jusqu'au niveau de la caméra, fixent une poutre au plafond de la galerie (plan taille) et deux autres mineurs poussant un wagon passent au premier plan (P60, 60 s). Dans un autre plan mixte, la caméra effectue un panoramique et suit les mouvements de deux mineurs posant un boisage : le cadrage passe ainsi d'un plan moyen à un plan américain, puis à un plan taille (P75, 75 s). Ailleurs, la caméra, posée en un point fixe, filme un cheval arrivant du fond d'une galerie (plan d'ensemble), l'animal passe devant la caméra (plan rapproché), tourne sur la droite du cadre et sort du cadre. Un panoramique suit alors les wagonnets arrivant à

484 Roger Nazzari et Raphaël Rey, 2012. Raphaël Rey perçoit l'éclairage des lampes à carbure comme plus sécurisant que celui des lampes frontales : « on voit ce qui est autour de nous, on voit le plafond, on voit les parements, les ombres ».

la suite du cheval, poussés par un mineur et bifurquant sur la gauche du cadre puis le tout s'éloigne au fond d'une galerie (plan d'ensemble) (P110, 32 s). À la manière de ce dernier exemple, de nombreux plans mixtes suivent le déplacement de mineurs et de wagonnets. D'autres plans mixtes sont causés par les zooms avant et arrière qu'effectue le caméraman. Par exemple, un plan d'interview débute par un gros plan sur un mineur puis, suite à un zoom arrière, se termine sur un plan taille de trois mineurs assis (P45). Ou encore : depuis un gros plan sur le tapis roulant de l'usine, la caméra effectue un zoom arrière amenant un plan général sur l'usine et sa structure centrale (P146, 17 s). Onze plans du film comportent des zooms arrière et avant. Un grand nombre de plans du film, plus d'un quart (61), contient des panoramiques plus ou moins importants. On comptabilise encore trois plans composés de travellings (P22, P23 et P135), tous effectués depuis un wagon se déplaçant sur les rails des galeries de la mine.

La caméra utilisée, une Éclair Coutant 16 millimètres, permet de filmer à l'épaule. Il est toutefois difficile de toujours distinguer les plans du film réalisés sur trépied de ceux effectués à l'épaule. Plusieurs raisons à cela. Premièrement, les plans à l'épaule sont d'une manière générale très stables et leur mouvement de roulis est faible.[485] Deuxièmement, les plans sur pied sont réalisés avec une tête fluide et un frein lâche, peu serré. Aussi, les images réalisées à l'épaule sont très proches de celles réalisées au pied. Une belle cohérence générale des images du film est ainsi atteinte et l'opérateur, Jean-Luc Brutsch, fait preuve d'une grande habileté. La caméra, relativement lourde, participe aussi à l'obtention d'une image à l'épaule bien stabilisée. L'unique manière de déterminer si un plan est réalisé à l'épaule est d'observer avec précision, notamment en regardant le film au ralenti, image par image, si des mouvements de roulis sont présents. Ces mouvements typiques d'une caméra portée s'observent par exemple sur les plans effectués depuis un wagon en mouvement (P135–P138), sur plusieurs plans rapprochés des mineurs attablés dans la mine (par exemple P106), sur certains plans de mineurs travaillant dans la mine (notamment P55 et P56) ou encore sur des images tournées dans des espaces relativement exigus dans lesquels il est difficile de poser sa caméra sur un pied, notamment dans le local des mineurs rempli de monde (par exemple, P196).

Montage

Le montage du film, réalisé par Jean-Luc Brutsch et Daniel Bridler, s'effectue à Genève sur environ six mois. Comme *Henri Avanthay* et de nombreux films produits par SSTP à cette époque, les moyens modestes à la disposition des cinéastes forcent à réaliser un montage très serré : avec un rapport de terme de 1 à 2, il s'agit d'utiliser la moitié des images tournées pour le film fini (Jean-Luc Brutsch, 2009). On se rapproche du film « tourné-monté », ou du moins, la contrainte matérielle oblige à penser fortement au dé-

485 Le roulis, dans son premier sens, signifie le « mouvement alternatif d'un bord sur l'autre que prend un navire sous l'effet du vent ou de la houle » (Larousse). Plus largement, on entend par roulis « un mouvement de rotation d'un mobile autour de son axe longitudinal (axe de roulis) » (Wikipédia). Nous utilisons ici le terme pour définir les mouvements spécifiques qu'une caméra portée provoque. Ce mouvement peut aujourd'hui être effectué volontairement à l'aide de certains bras articulés ou avec l'ajout d'une tête « Dutch head » sur la première tête du trépied, mais à l'époque du film, ces techniques n'existaient pas encore.

coupage et au montage du film au moment du tournage. Le tournage ayant duré presque un mois, la quantité de rushes tournée n'est pas énorme – plus ou moins deux heures – et démontre que la mise en place du matériel, les observations, la sélection des scènes à filmer et diverses préparations ont occupé une grande partie du temps des cinéastes.

Le film se construit autour d'une journée des mineurs qui avance chronologiquement dans le temps, du matin au soir. Comme le souligne Jean-Luc Brutsch, le montage consiste finalement à créer l'illusion que l'on montre, en une cinquantaine de minutes, la synthèse d'une journée typique du mineur (Jean-Luc Brutsch, 2009). Les images sont donc montées en suivant, plus ou moins, ce fil conducteur. Le caractère répétitif du travail du mineur permet assez facilement de recréer une journée. Le film met l'accent sur certains points que les réalisateurs ont jugé plus intéressants à documenter. Par exemple, comme nous le verrons plus en détail dans le chapitre traitant de la réception du film, la scène du boisage (P60–P81) est relativement longue dans le film, d'autant plus que dans l'exemple montré, les mineurs peinent un peu à exécuter la tâche (Charles Stempert, 2012). Ce type de remarques des protagonistes illustre bien le fait que tout film est d'abord une sélection et une construction faite par les cinéastes. La journée typique n'est peut-être pas si typique que cela.

L'illusion de suivre une journée implique certains procédés de montage créant un effet de réel. Le plus basique de ces effets, bien maîtrisés par les cinéastes, consiste à créer une illusion de continuité avec les raccords dans les gestes et les mouvements entre les plans (par exemple, parmi bien d'autres, raccord entre P28 et P29; P128, P129, P130; P149–P151). Le film avance d'une manière générale en documentant progressivement un espace, puis un autre, une action, puis une autre. Sans forcément toujours comprendre la localisation d'un espace par rapport à un autre, le spectateur se déplace donc progressivement d'un espace à un autre, d'une manière plutôt fluide, impression découlant du travail de montage.

Parallèlement au montage des images, la bande sonore du film est aussi le fruit d'un montage. La plupart du temps, le son est capté en direct et correspond à l'image. Cependant, de nombreux plans sont montés avec, en son off, la voix du protagoniste interviewé, qui précède ou prolonge un plan d'interview. Les paroles des personnes filmées fonctionnent comme des commentaires accolés à des images lorsque des passages des interviews sont montés, en off, sur d'autres plans. Ce procédé de montage, du reste plutôt courant, permet de raccourcir les plans statiques des interviews, d'associer les propos entendus à certaines images et de créer un sentiment de continuité entre les différents plans. Les exemples de l'usage de cette technique sont fort nombreux dans le film, plus de cinquante plans du film sont montés avec les voix des interviewés en off.

Montage : durée des plans

La durée moyenne des plans s'élève à 14,42 secondes. Près de la moitié des plans est composée de plans courts de moins de 10 secondes (111 plans), environ 30 % de plans sont relativement courts, entre 10 et 19 secondes (67 plans), 12 % se situent entre 20 et 29 secondes (29 plans) et environ 8 % entre 30 et 39 secondes (18 plans).

L'œuvre compte onze plans plus longs : quatre plans se situent entre 40 et 49 secondes (P33, P129, P152 et P179), quatre entre 50 et 59 secondes (P30, P31, P43, P212), un plan dure une minute (P60), un plan 1 min 15 s (P75) et un plan 1 min 12 s (P142). La moitié des plans longs correspond à des plans mixtes (du point de vue de l'échelle de cadrage) et dans lesquels divers types de mouvements de caméra sont effectués.

Les plans longs permettent, dans certains cas, de suivre un déplacement complexe des figures – et souvent des wagonnets – dans l'espace (P31, P43, P60, P142). Par exemple, un plan – dans ce cas, un véritable plan-séquence qui suit une action de son début à sa fin – commence par l'arrivée de l'ascenseur au niveau de l'usine, puis deux ouvriers réceptionnent celui-ci et le déplacent sur une longue distance et sur divers rails. Le plan se termine par le déversement des cailloux contenus dans le wagonnet dans une cavité (P142). Dans d'autres cas, un plan d'une certaine durée donne la possibilité d'effectuer un arrêt sur une action complexe, par exemple la pose de boisage (P60, P75) ou encore les changements d'aiguillage et le déplacement de wagonnets (P129). Autrement, cinq des plans longs présents dans le film correspondent à des situations d'interviews (P30, P33, P152, P179 et P212). Dans ce cas, la durée permet au protagoniste interrogé de développer correctement son propos ou son explication.

Son et informations contenues dans le fascicule

Le son est capté en direct et enregistré simultanément à l'image grâce à un appareil Nagra connecté à la caméra. Le film se réalise dans l'époque-clé du développement des technologies du cinéma direct. Contrairement à Yves Yersin qui accepte, pour une grande partie de ses films produits par la SSTP, de travailler avec la contrainte du muet, Jean-Luc Brutsch attache une grande importance à l'enregistrement du son. Il estime que celui-ci participe dans une grande mesure à son objectif de « saisir la vie » sans effectuer de reconstitutions. Le son direct permet de « capter une espèce de pseudo-réalité », ou en tout cas de « se rapprocher de la réalité », but que vise un documentaire du son point de vue du cinéaste (Jean-Luc Brutsch, 2011).

> « Pour moi, un film qui n'est pas sonore, ça n'a pas de sens. […] C'était le début des technologies du cinéma direct où il y avait des caméras qui étaient blimpées, c'est-à-dire sonores. On pouvait enregistrer en parallèle, avec synchronisation en quartz ou en son pilote, il y a différents jargons. À partir de ce moment-là, le fait d'avoir le mouvement des gens qui parlent, d'avoir le son de leur voix ou le bruit d'un marteau ou des choses comme ça me semblait indissociable. Ce film en muet, je ne l'aurais jamais fait. C'était cet ensemble que je trouvais fascinant. » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

Le son direct permet de donner la parole aux gens, d'enregistrer directement les protagonistes et de laisser ceux-ci décrire par eux-mêmes ce qu'ils font, explique Jean-Luc Brutsch. Cette technique rend possible l'obtention d'une « véracité » qu'un commentaire ou une explication extérieurs n'amèneraient pas. Pour cette raison, le Groupe de Tannnen bannit toute forme de commentaire et s'enthousiasme à « saisir la vie » telle qu'elle est, à la manière des tenants du cinéma direct : « Notre démarche n'était pas de dire les choses, notre démarche était de montrer les choses » (Jean-Luc Brutsch, 2011).

« Montrer les choses » au lieu de les dire. Jean-Luc Brutsch exemplifie cette prémisse avec les risques du travail du mineur : le spectateur peut éprouver la dangerosité du travail en voyant les plans de boisages cassés et de galeries effondrées, ou encore les scènes de dynamitage. « L'impression de dangerosité » est évidente et l'ajout d'un commentaire exposant les risques n'amènerait rien. Pareillement, le spectateur peut tout à fait ressentir et percevoir la pénibilité du travail en voyant le film sans qu'un commentaire ne vienne la souligner. Selon le cinéaste, bien que l'interprétation des images et du film par le spectateur soit un élément difficilement contrôlable, « à vouloir tout expliquer, on commence à prendre les gens pour des imbéciles » (Jean-Luc Brutsch, 2011).

Le collectif refuse l'emploi d'un commentaire extérieur, mais use de la technique de l'interview sur une trentaine des plans du film. Les interviews permettent d'éviter un commentaire extérieur qui expliquerait le travail et les histoires des protagonistes à leur place. Outre de nombreuses interviews des mineurs réalisées dans la mine, l'entretien du sous-directeur – deux minutes trente, relativement long donc – est monté de cette manière : sur deux plans montrant le départ de la mine des mineurs, le directeur commence son discours en voix off (P203 et P204), puis le plan suivant prolonge l'exposé en présentant l'homme, parlant en direct, dans son bureau (P205). Ensuite, ses paroles sont montées sur plusieurs plans larges du village (P206–P208). Après un intermède présentant un mineur, le protagoniste reprend ses explications, filmé dans son bureau (P212 et P213), puis une succession de plans de l'environnement et de clichés photographiques illustre la suite et la fin de son discours (P214–P228). Cet entretien contraste fortement avec ceux des mineurs. Jean-Luc Brutsch et Jean-Pierre Jelmini s'accordent à critiquer les inexactitudes et « bêtises » du discours du sous-directeur.[486] Cependant, ils considèrent tous deux important d'avoir laissé ce passage qui est un « témoignage réel » montrant la perception que le personnage a des mineurs et illustrant la distance sociale existant entre un directeur et ses employés (Jean-Pierre Jelmini, 2009).

> « On sent que, par rapport à ces gens qui sont vraiment dans le concret, dans le solide, on a une espèce de directeur qui est complètement décalé. Et pour finir, ce qu'il raconte est inintéressant, mais, en fin de compte, de montrer ce décalage devient intéressant. » (Jean-Luc Brutsch, 2011)

Au-delà de l'enregistrement des paroles des protagonistes, le son direct permet de capter les sons et bruits de l'environnement filmé et d'en retranscrire l'ambiance. Lorsque les mineurs Raphaël Rey et Roger Nazzari regardent le film en notre compagnie, cette qualité sonore du film et son effet de réel les frappent tout de suite. « C'est les bruits réels ça », commente le second. Et le premier ajoute : « On les entend encore, comme si on y était. » (Raphaël Rey et Roger Nazzari, 2012).

De nombreuses bribes de discussions entre mineurs sont captées tout au long du film. Elles sont souvent peu compréhensibles pour diverses raisons : mauvaise qualité d'enregistrement par moment, accents très prononcés des mineurs d'origine étrangère, parler

486 Le directeur dit notamment, à propos des mineurs et de leurs activités après la sortie de la mine : « Ils vont cultiver leurs jardins, comme dirait Rousseau, jusqu'à la nuit tombante. » Il cite Rousseau, alors que la citation vient de Voltaire. « Quand je projetais ça dans des salles avec un certain QI moyen, on entendait rire ! Ailleurs, ça passait pour bon argent. » (Jean-Pierre Jelmini, 2009)

particulier des mineurs, expressions et termes techniques propres au milieu de la mine. On perçoit en l'occurrence ces interactions verbales entre mineurs davantage comme des sons d'ambiance que comme des paroles dont le contenu importe pour la compréhension du film. Cette incompréhension peut être néanmoins frustrante pour le spectateur. Le sous-titrage des paroles des protagonistes serait pourtant parfois nécessaire pour comprendre les subtilités des dialectes de certaines personnes. Dans le cinéma ethnographique, David MacDougall a été le premier à sous-titrer la parole des personnes filmées au lieu de la doubler. Cette évolution décisive a permis d'un coup d'entendre cette parole comme jamais auparavant.

Deux documents ont été publiés sur l'histoire de la mine : la plaquette historique réalisée en 1973 par Jean-Pierre Jelmini à l'occasion du centenaire de la mine et de son exploitation par la NACO et dont l'historien effectue une refonte en 1987[487], ainsi que le fascicule rédigé par Albert Spycher en 1994 pour la SSTP[488]. Ces deux fascicules informent sur l'historique ancien de la mine, les origines et usages de l'asphalte, éléments que le film n'aborde pratiquement pas. Nous apprenons ainsi que les mines d'asphalte de Travers ont été exploitées durant presque trois siècles, de 1712 à 1986. Une centaine de kilomètres de galeries y a été creusée et deux millions de tonnes d'asphalte y ont été extraites. Les premiers gisements du minerai d'asphalte du Val-de-Travers sont découverts en 1711 par Eirini d'Eyrinis, médecin grec et premier spécialiste de l'asphalte. Une première mine est exploitée à ciel ouvert (gisement de la Combe-Vaubayon), puis, vers 1830–1840, le gisement de La Presta commence à être exploité. Dès 1837, l'asphalte commence à s'exporter dans le monde entier.[489] Les concessions et exploitants se succèdent. Philippe Suchard reprend l'entreprise en 1841 et incite les grandes villes à asphalter leurs trottoirs. En 1873, le canton de Neuchâtel accorde la concession des mines à la NACO qui en devient la propriétaire et l'exploitante. Avec l'arrivée des explosifs après la Première Guerre mondiale, le rythme de travail se modifie : le site n'est plus exploité comme avant 24 heures sur 24 et dès lors, les mineurs descendent à 6 h et commencent à ramasser les gravats laissés par la dynamite actionnée la veille à 15 h au moment de la fin de la journée de travail. Le site connaît ses heures de gloire entre 1830 et 1914.[490] En 1968, deux mineurs décèdent, asphyxiés dans une galerie abandonnée. Il s'agit des deux uniques morts que l'histoire de la mine connaît.

487 Jean-Pierre Jelmini, L'asphalte naturel du Val-de-Travers. Histoire d'une industrie. Travers 1973. La brochure est aujourd'hui introuvable et était uniquement destinée aux responsables de la mine. La plaquette est mentionnée dans plusieurs articles de l'époque, notamment : Une plaquette historique à l'occasion de la « Neuchâtel Asphalte Co. Ltd ». In : L'express, 12 septembre 1973, p. 9. Une refonte de la plaquette de 1973 est réalisée en 1987 sous le titre : Jean-Pierre Jelmini, Les mines d'asphalte du Val-de-Travers. 1711–1986. Brève histoire d'une industrie neuchâteloise. Neuchâtel 1987 (Nouvelle Revue neuchâteloise). Le texte est illustré de photographies réalisées par les frères Brutsch lors du tournage du film.

488 Albert Spycher, Die Asphaltgrube im Val-de-Travers. Ein Kapitel schweizerischer Bergbaugeschichte. Basel 1994 (Altes Handwerk 61). Traduit en français sous le titre : Albert Spycher, Les mines d'asphalte de la Presta/Val-de-Travers. Bâle 1994 (Vieux métiers 61a). Jean-Pierre Jelmini regrette de ne pas avoir été consulté pour relire le texte de Spycher qui contiendrait certaines erreurs, par exemple, une photo de village annonce de façon erronée Travers alors qu'il s'agit de Couvet. (Jean-Pierre Jelmini, 2009) Notons encore deux sources d'informations sur l'histoire des mines : « Voyage au centre de la terre », petit livret du Musée de la Mine (consulté lors d'une visite au Musée des mines de Travers en décembre 2012) ; Naghero 2012, *op. cit.*, p. 3.

489 Les fontaines de Versailles sont notamment isolées avec l'asphalte du Val-de-Travers.

490 L'exploitation de la mine culmine en 1913 avec 53 000 tonnes d'asphalte brut extrait.

Évaluation générale

Les Mineurs de la Presta est d'une grande valeur pour différentes raisons. L'œuvre documente, dans la lignée de la collection *Vieux Métiers*, une activité aujourd'hui disparue. Le sujet n'est pas ici à proprement parler un artisanat, mais plutôt une activité industrielle rare en Suisse et ayant un mode de fonctionnement artisanal. Le film est centré sur une mine d'asphalte vétuste et plus particulièrement sur son ancienne zone d'exploitation dans laquelle les mineurs travaillent encore à la pelle, à la pioche, avec des wagonnets, des treuils et des chevaux. Ce système d'exploitation est pratiquement archaïque dans le paysage industriel de l'époque en pleine modernisation et mécanisation, et c'est un système qui est clairement en voie de disparition au début des années 1970. Le rapprochement du sujet avec celui de *Guber – Arbeit im Stein* de Hans-Ulrich Schlumpf (1979) est évident : industrie artisanale vivant ses derniers jours, travail pénible de la pierre, présence de travailleurs immigrés… Des analogies entre *Les Mineurs de la Presta* et *La Tannerie de La Sarraz* d'Yves Yersin se constatent également : même univers sombre et d'un autre temps, gestes répétitifs des travailleurs, scènes récurrentes de travailleurs poussant des wagonnets.

Le documentaire, sans être revendicatif ou engagé dans son propos, témoigne avec force des conditions de travail des mineurs. De nombreuses scènes mettent en évidence la dureté et la pénibilité du travail physique effectué par les travailleurs et évoquent la dangerosité et les risques de l'activité. Les protagonistes s'expriment ailleurs sur le système de paie qui se fait en fonction d'un quota de wagonnets à remplir ou encore sur leur rythme de travail journalier. Ils ne se plaignent pas forcément, mais le spectateur perçoit le mode de vie besogneux et travailleur de ces hommes. Les auteurs montrent et font entendre sans intervenir, ils n'ajoutent pas de commentaire qui soulignerait par exemple les injustices et les difficultés du travail : les images documentent par elles-mêmes les conditions de travail et le spectateur est tout à fait libre d'en déduire, ou peut-être pas, des conditions rudes et empreintes d'injustices.

À de nombreuses reprises, des travailleurs immigrés apparaissent dans le film. Certains racontent leur arrivée récente à la mine à une époque où des vagues successives de travailleurs italiens, espagnols et portugais s'observent et où les travailleurs suisses tendent à partir. Le film évoque les rapports entre les deux catégories d'ouvriers, parfois leur incompréhension mutuelle, leurs moqueries ou le lien paternel qu'entretiennent les anciens travailleurs suisses vis-à-vis de ces nouveaux arrivés. Ces scènes sont de valeur parce qu'elles témoignent concrètement des bouleversements que la politique économique d'immigration suivie par la Suisse d'alors provoque dans le monde du travail.

Le fascicule d'Albert Spycher associé au film est réalisé 20 ans après le film. Cette situation diffère du cas de la plupart des livrets associés aux films produits par la SSTP et révèle que le documentaire est ici totalement autonome : il ne nécessite pas de complément textuel pour être compris et chaque médium fournit d'autres types d'informations (→ chapitre Relation texte-image-son). L'objectif du film n'est pas d'expliquer dans les détails le mode de fonctionnement d'une mine d'asphalte ou l'historique de la mine, tâche que les fascicules associés au film remplissent. L'œuvre ne contient en effet pas

Les Mineurs de la Presta, Groupe de Tannen, 1974 (screenshot)

de données scientifiques expliquant, par exemple, les origines géologiques de l'asphalte. Bien qu'évoquant le passé à plusieurs reprises, le film ne s'attarde non plus pas sur l'histoire de la mine. *Les Mineurs de la Presta* capte avant tout l'ambiance si particulière du milieu et s'attache aux hommes, à leur quotidien, aux gestes, paroles et interactions, et c'est cela qui fait tout son intérêt.

Plusieurs situations et moments filmés retranscrivent, parfois par de petits détails, l'ambiance régnant dans la mine et peuvent frapper l'œil du spectateur d'aujourd'hui. Par exemple, les scènes montrant des mineurs travaillant cigarette à la bouche sont fort nombreuses et l'univers est particulièrement enfumé. En revoyant le film en 2012, les mineurs rencontrés sont d'ailleurs également surpris de constater à quel point ils fumaient à l'époque et ne pensaient pas à leur santé. La scène du repas au fond de la mine, très marquante et très belle du point de vue de la lumière de ses images, participe de manière exemplaire et significative à l'évocation de l'atmosphère du milieu. Ou encore, les séquences dans lesquels des protagonistes interagissent ou se charrient dans un langage propre aux mineurs témoignent avec force du climat particulier et de la camaraderie régnant au sein de cette microsociété, même si les paroles ne sont malheureusement pas toujours compréhensibles. L'ambiance s'exprime surtout durant les moments de pause dans l'activité, dans les temps faibles du film – opposés aux temps forts de l'action. Souvent mis en coulisses ou négligés, ces temps faibles sont intégrés avec justesse dans le film et contribuent à amener une dimension plus sensible à l'action. Ils sont porteurs d'informations importantes sur les attitudes des protagonistes (→ chapitre Espace, temps et montage).

Le film a une valeur ethnographique certaine dans sa démarche et le regard du Groupe de Tannen se rapproche finalement beaucoup de celui d'un ethnologue/ethnographe sur son terrain : longue durée de tournage, observation minutieuse, participation à la vie

des protagonistes, désir de s'intégrer au milieu des mineurs et de le comprendre de l'intérieur (→ chapitre Relation filmeurs-filmés). Le documentaire a pour qualité de mettre l'environnement en perspective et plusieurs éléments permettent d'amener une dimension plus large au film. Les nombreux plans intérieurs et extérieurs de la mine, du village et des environs situent géographiquement les espaces. Les photographies d'archives et les récits de certains travailleurs amènent une dimension historique au film. Le portrait des mineurs dans l'exécution de leurs activités annexes et certaines réflexions exprimées par les travailleurs interrogés situe l'activité de mineur dans son contexte socioéconomique. L'accent mis sur le contexte et le désir de ne pas se limiter à l'activité artisanale et à ses gestes précis incluent *Les Mineurs de la Presta* dans la nouvelle approche adoptée à la même époque par Claude Champion dans *Le Moulin Develey sis à la Quielle* ou Yves Yersin dans *Die letzten Heimposamenter*. Néanmoins, le réalisateur Jean-Luc Brutsch se veut modeste et il estime que l'environnement et le contexte sont « beaucoup plus riches dans le film de Yersin que dans *Les Mineurs de la Presta* » (Jean-Luc Brutsch, 2009).
Les objectifs suivis par le Groupe de Tannen – discrétion, désir de saisir la vie sans intervenir – peuvent se rapprocher, dans une certaine mesure, des postulats d'un cinéma direct, d'observation ou de captation. Le cinéma direct, qui désigne d'abord une technique d'enregistrement simultané de l'image et du son, se caractérise en effet par une méthode et une éthique de tournage spécifiques : le cinéaste, à la fois observateur et témoin, enregistre tout ce qui se présente à la caméra et il espère supprimer, tout du moins diminuer, les effets de l'observation sur ce qui est observé (→ chapitre Le cinéma documentaire et ethnographique international).[491] Cependant, en même temps, l'existence d'entretiens et la présence perceptible des cinéastes et de la situation de tournage dans le film relativisent ce rapprochement.

Diffusion et réception

Une première des *Mineurs de la Presta* est organisée pour les mineurs à l'Hôtel de l'Ours du village de Travers, lors de la Sainte-Barbe en décembre 1973.[492] Les conditions de la projection sont très bricolées : dans une salle du bistrot, des draps sont installés sur les fenêtres et les contrevents tirés (Jean-Pierre Jelmini, 2009). Les protagonistes découvrent le film lors de cette projection. À l'époque, il est en effet difficile, voire impossible de montrer les images filmées durant le tournage, contrainte de la pellicule oblige. Roger Nazzari confirme cette ignorance des protagonistes quant à la forme et au contenu du film : durant le tournage, l'équipe filme divers lieux et les mineurs par petits groupes. « On n'était pas au courant de tout ce qui se passait dans le film », remarque le mineur (Roger Nazzari, 2012).

Dans le souvenir de Jean-Luc Brutsch et de Jean-Pierre Jelmini, les mineurs reçoivent dans l'ensemble très positivement le film et ressentent une certaine fierté d'être au centre d'un film qui montre leur travail, le met en valeur et en laisse une trace.

491 Maxime Scheinfeigel, Moi, un Noir ou directement la fiction. In : Cinémas et réalités. Saint-Étienne 1984, pp. 97–108.
492 La Sainte-Barbe, patronne des mineurs, des artilleurs et des pompiers se célèbre le 4 décembre.

> « Ils ont eu l'impression que, maintenant, des gens pourront regarder ce film et comprendront ce qu'ils faisaient dans le trou. Parce que c'est vrai que c'est une abstraction. […] Ils descendent le matin dans le trou et ils ressortent l'après-midi, mais qu'est-ce qui se passe à l'intérieur ? De raconter, ce n'est pas toujours évident. […] La mine, c'est un univers particulier qui est un peu hermétique. » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

Le cinéaste se souvient de l'émotion des mineurs à voir sur l'écran un témoignage, non seulement de leur activité, mais aussi de l'ambiance relationnelle de la mine :

> « Dans la mine, il y a des scènes où ils sont en train de manger, ils sont tous ensemble, il y a un côté social. Des réactions [lors de la projection] étaient de dire : c'est sympa d'avoir gardé cette ambiance. Parce que, inévitablement, la mine a été fermée, ils sont chacun partis de leur côté. Il y a tout cet aspect qui, effectivement, n'existe plus. » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

La projection est animée. Durant le film, les commentaires et plaisanteries entre mineurs s'enchaînent :

> « Ils disaient : ouais Arthur [Arthur Jelmini], tu travailles quand il y a le machin [la caméra] et quand il n'y a pas le machin, on ne sait pas ce que tu fous ! Etc. Tout ça dans un langage de mineurs. » (Jean-Pierre Jelmini, 2009)

Bien que les mineurs soient satisfaits du film dans l'ensemble, certains passages provoquent des réactions plus critiques. Par exemple, la pose de boisages montrée dans le film est laborieuse et peu concluante, les mineurs doivent s'y reprendre à plusieurs fois afin d'arriver à leurs fins (vers P75). Durant la projection, les mineurs discutent des erreurs et de cette « jambe » (poutre de boisage) trop longue. Numa Duvanel, le mineur ratant la pose, désire que la séquence soit supprimée du film, ce que les cinéastes refusent : « Il me la resservait tout le temps parce que je l'ai beaucoup connu. […] Il disait : les boisages, les boisages…, j'en ai fait des milliers, mais le seul que j'ai raté, il est dans le film ! » (Jean-Pierre Jelmini, 2009) Charles Stempert estime également que le film s'attarde trop sur les ratés de l'action. Il se souvient que c'est un hasard si les cinéastes filment une pose de boisage juste au moment où celle-ci se déroule difficilement. De l'avis de l'employé, la scène est trop longue par rapport à l'opération qui, dans la réalité, ne prend que quelques minutes dans la plupart des cas. De son avis, cette séquence comme celle des galeries effondrées et éboulées aurait dû être raccourcie et d'autres passages auraient dû se prolonger (Charles Stempert, 2012). De son côté, Raphaël Rey se souvient encore de la réaction critique de sa femme :

> « Elle a dit : vous parlez des mineurs, mais pourquoi vous ne parlez jamais des femmes des mineurs ? Parce que ce sont elles qui attendent à la maison pour voir si le père rentrera ou ne rentrera pas. Je crois qu'elle avait raison. » (Raphaël Rey, 2012)

Les mineurs interviewés – dont certains n'ont d'ailleurs jamais revu le film depuis sa première et n'en ont jamais possédé de copie cassette – marquent un vif plaisir à revoir le film aujourd'hui.[493] Ils réceptionnent tous l'œuvre très positivement, apprécient son côté

493 Roger Leuba possédait une cassette du film qu'il a prêtée et jamais revue. Apparemment, les réalisateurs lui auraient donné une cassette et il en aurait acheté une autre. (Roger Leuba, 2012) Charles Stempert regrette pour sa part de n'avoir jamais eu de copie du film. (Charles Stempert, 2012) Raphaël Rey et

réaliste et reconnaissent le travail important réalisé par les cinéastes. Le film « reproduit vraiment le travail du mineur », selon Roger Nazzari. Raphaël Rey estime que le film montre « la réalité » et qu'il ne « brode » ou « ne maquille » rien. Roger Leuba comme Charles Stempert considèrent le « beau travail » réalisé par les cinéastes.[494]

« En Suisse, il n'y avait pas beaucoup de mines et il était peut-être un peu temps de faire quelque chose. Parce que quelques années après, ce n'était plus que ces petits bouts de mine de maintenant, plus modernes […], mais ils n'auraient pas eu l'occasion de filmer toutes ces [séquences]. » (Charles Stempert, 2012)

Très pris par le film, les mineurs Raphaël Rey et Roger Nazzari ont l'impression de se replonger dans la mine et de réentendre ses sons. Ils soulignent à plusieurs reprises, par leurs commentaires sur les scènes visionnées, cette impression de réalité que le film provoque. Ainsi lorsqu'ils commentent ensemble les images de boisages sur le point de s'effondrer :
– Rey : « Ça, c'est la réalité. »
– Nazzari : « Il y a de la pression. »
– Rey : « Je dis toujours, celui qui n'a jamais eu peur, il n'est jamais descendu dans une mine. »[495]

Suite à la première au village, le film est projeté dans divers lieux. Jean-Pierre Jelmini, très engagé, effectue un travail considérable de diffusion de l'œuvre.[496] Il montre le film plus de 70 fois dans le canton de Neuchâtel, dans de nombreux lieux, cinéclubs, écoles, paroisses, assemblées générales de diverses associations et sociétés.[497] Il considère avoir effectué un « travail de pionnier » pour « sensibiliser les gens ».

Roger Nazzari possèdent une cassette, mais ne sont plus sûrs de se souvenir par quel biais. Raphaël Rey l'aurait achetée lors d'une présentation et d'une projection du film organisée par Jean-Pierre Jelmini, et Roger Nazzari pense plutôt avoir obtenu une copie via la direction de la mine. Les mineurs ont en revanche reçu des tirages de photographies réalisées par l'équipe de tournage. (Raphaël Rey et Roger Nazzari, 2012)

494 Roger Nazzari, Raphaël Rey, Roger Leuba et Charles Stempert, 2012.

495 Raphaël Rey et Roger Nazzari, 2012.

496 Les cinéastes du Groupe de Tannen semble moins impliqués dans la diffusion du film et n'assistent que très rarement aux projections organisées par l'historien.

497 Jean-Pierre Jelmini, 2009. Jean-Pierre Jelmini se souvient avoir montré le film plusieurs fois au Val-de-Travers, à Couvet en tous cas deux fois, à la Maison du Peuple de la Chaux-de-Fonds, aux Brenets. Plusieurs archives consultées témoignent que le film est projeté, en présence de Jean-Pierre Jelmini, notamment pour le centenaire de la Société d'histoire à Boudry (7 septembre 1974), au Ciné-club du Val-de-Travers à Fleurier en « première publique » (5 février 1975), au Club 44, le Centre de culture, d'information et de rencontres de la Chaux-de-Fonds (2 décembre 1974). Et encore : à l'aula de l'Université de Neuchâtel (février 1975), au Centre culturel neuchâtelois (14 mai 1976), au Club de loisirs du Val-de-Travers (31 mars 1977), au Club des loisirs du Locle (4 mars 1982), sous la Bulle du Bois du Petit-Château à la Chaux-de-Fonds (29 avril 1983). L'action de Jean-Pierre Jelmini se prolonge bien après les années 1970 puisque, par exemple, il présente le film plusieurs fois à la Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds (22 avril 1985, 22 et 27 septembre 1993). Des projections sont encore organisées par le Département audio-visuel de la Bibliothèque de La Chaux-de-Fonds dans de nombreux lieux du canton de Neuchâtel au printemps 1985, au Festival de la Cité de Lausanne le 22 juin 1975, au Centre d'initiation au cinéma de Lausanne le 16 novembre 1975, à l'aula de l'école polytechnique fédérale de Lausanne le 21 février 1976. Le film est diffusé à la Télévision suisse alémanique le 12 décembre 1975 à 22h05. Archives en ligne des quotidiens neuchâtelois *L'express* et *L'Impartial*. URL : http://www.lexpressarchives.ch Consulté en juillet 2013 ; archives en ligne des quotidiens vaudois *Tribune de Lausanne – Le Matin*, *La Feuille d'Avis de Lausanne* et *24 heures*. URL : http://scriptorium.bcu-lausanne.ch Consulté en août 2013 ;

> « J'ai été partout avec ce film, sous tente, dans des paroisses, partout. Mais c'est à ce prix qu'on sensibilise les gens. […] C'était souvent lié à une assemblée générale des associations qui cherchaient une animation pour la fin de la journée. […] C'était très familier, les gens me donnaient 50 francs pour ma soirée et 50 francs pour donner à la caisse de la Société d'Histoire. […] Je l'ai tellement montré que s'il y a une panne de son, je peux vous dire toutes les paroles du début à la fin ! […] Je le connais par cœur. […] J'allais le promener avec un projecteur 16 mm, des bobines et tout ce que ça représente comme collages de trucs qui se cassent en pleine séance. » (Jean-Pierre Jelmini, 2009)

Pour certains mineurs interrogés, le film est d'ailleurs vu comme l'œuvre de l'historien et c'est à peine s'ils connaissent le nom du Groupe de Tannen ou de Jean-Luc Brutsch (Raphaël Rey et Roger Nazzari, 2012).

Jean-Pierre Jelmini se souvient d'avoir assisté à une seconde première du film organisée à Bâle avec Paul Hugger et en présence notamment de représentants du Fonds cantonal de la Loterie bâloise. Autrement, les deux producteurs se rendent ensemble à la projection du film dans le cadre des Journées cinématographiques de Soleure de 1975. Paul Hugger dit avoir été « très impressionné » par le film, un des films de la série dont il a été le plus marqué avec *Le Moulin Develey sis à la Quielle* et *La Tannerie de La Sarraz*. Il se souvient, peut-être encore plus que du film, de sa visite des mines avant le tournage et de sa peur à se promener dans des galeries menaçant de s'effondrer à tout instant (Paul Hugger, 2009).

Le film est projeté dans divers festivals : Festival international de Nyon en 1974, Festival du film de court-métrage et film documentaire de Grenoble en 1975 où il représente la Suisse avec plusieurs autres films[498], Festival mondial du documentaire à Montréal.[499] Il obtient une subvention fédérale sous forme d'une prime de qualité de 20 000 CHF en 1975.[500] Jean-Luc Brutsch se rappelle d'une réception plutôt mitigée du film, autant à Nyon qu'à Soleure. Il explique que le film « n'a pas fait d'étincelles » à Nyon parce que d'autres films internationaux projetés plus exotiques retiennent davantage l'attention que « quelque chose se passant à cent kilomètres d'ici ». À Soleure, le réalisateur se souvient que le film n'a pas trouvé un meilleur écho, tout comme *Henri Avanthay* précédemment :

Archives de la Cinémathèque suisse, Lausanne, Casino de Montbenon. Dossier : Groupe de Tannen. Les Mineurs de la Presta 1974. Consulté le 31 mai 2012.

498 Freddy Landry, Films à Grenoble. In : L'Impartial, 14 juin 1975, p. 2. Au début des années 1970, une association interprofessionnelle crée le Festival du film de court-métrage et du film documentaire qui se tiendra à Grenoble de 1972 à 1976, puis à Lille de 1977 à 1982. Philippe Pilard, Aux origines de Cinéma du réel. In : Images documentaires 16, 1994, pp. 11–16, ici p. 12.

499 Jean-Pierre Jelmini, 2009. D'après son souvenir, le film aurait été en premier sélectionné à Soleure. Cela ne semble pas correct, puisque le film est passé à Nyon déjà en 1974. La date et l'intitulé exact du festival de Montréal sont inconnus. Le film y aurait obtenu un diplôme.

500 Journal de Genève, 1er septembre 1975, p. 9 et L'express, 6 septembre 1975, p. 7. Jean-Luc Brutsch se souvient qu'il s'agit certainement d'une « prime de qualité » puisque le Groupe de Tannen a déjà reçu une « prime d'étude » pour son premier film, *Henri Avanthay*. Jean-Luc Brutsch, 2011. Un article va dans le sens de Brutsch : « Les experts fédéraux mandatés par le département de l'Intérieur pour sélectionner les films suisses méritant une prime de qualité ou d'étude, ont en effet retenu ce petit chef-d'œuvre à la fois plein de poésie et de réalisme. Il recevra bientôt une prime de qualité ». Une prime de qualité aux « Mineurs de la Presta ». In : L'express, 23 juillet 1975, p. 5.

> « En faisant des films documentaires, j'avais vraiment l'impression d'être complètement marginalisé. Quand on présentait un film à Soleure, il n'y avait rien, le film était beaucoup trop frais, trop d'actualité pour susciter un intérêt quelconque. » (Jean-Luc Brutsch, 2011)

Jean-Pierre Jelmini publie en 1975 un bref *Plaidoyer pour un cinéma du quotidien* dans lequel il prend *Les Mineurs de la Presta* comme film exemplaire et « œuvre pionnière en Suisse romande » pour le développement de « films-documents » et d'un cinéma « sans commentaire extérieur », en « son direct » et qui essaie « de rester dans ce côté un peu brut du document » (Jean-Pierre Jelmini, 2009) : « On s'approche du document parfait : une caméra comme dissimulée dans les profondeurs de la montagne, a su capter dans leur simplicité la plus élémentaire les gestes quotidiens des mineurs de la Presta ».[501] Dans ce texte, Jean-Pierre Jelmini marque le désir de poursuivre la production de tels films, avec l'appui de la Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel qui « fait œuvre de pionnier en Suisse romande » dans le domaine, en ayant appuyé le film du Groupe de Tannen, « marchant dans les voies exemplaires tracées par la Société suisse des arts et traditions populaires ». Le producteur défend un cinéma qui, « au service des historiens de demain », veut « sauver de la disparition la part la plus menacée des activités humaines, celle de la vie quotidienne » et qui se consacre aux techniques du travail quotidien : « Nous sommes anxieux à l'idée de voir disparaître à tout jamais, faute d'argent, des gestes et des manières d'être de l'homme avant d'avoir eu les moyens de les fixer par l'image et par le son dans un film-document. »[502] Du point de vue de l'historien, le « film-document » définit encore « un film qui ne se suffit pas à lui-même » et qui adopte par « choix délibéré une position de faiblesse », un film « aux ambitions modestes » qui « ne donne pas dans le sensationnel » :

> « En tant que document, il ne prend de valeur que confronté à d'autres documents, il n'a de sens que s'il est inscrit dans un contexte : en réalité, il pose beaucoup plus de questions qu'il n'en résout. Il s'offre à l'interprétation du spectateur, il fournit des images et des paroles – les moins falsifiées possible –, il n'impose jamais, il ne suggère même pas une conclusion. »[503]

Jean-Pierre Jelmini ajoute encore que « le film est centré sur l'homme », qu'il constitue avant tout un document qui apporte « la dimension humaine du geste, de l'attitude », une dimension que le médium du cinéma peut bien mieux faire voir qu'un livre. Le spectateur y fait « une découverte purement humaine », il n'y apprend rien sur la composition ou les utilisations de l'asphalte. Si le spectateur se pose d'autres questions, « interviendront alors d'autres documents, géologiques, historiques, économiques. »[504] De

501 Jelmini 1975, *op. cit.*, p. 17.
502 *Ibid.*, p. 18.
503 *Ibid.*, pp. 16–17.
504 *Ibid.*, pp. 17–18. Plusieurs journalistes, en présentant le film, mettent en avant les propos de Jean-Pierre Jelmini qui souvent introduisaient les projections. Par exemple : « Ce film n'est pas un documentaire ; il ne raconte pas l'histoire de la mine. C'est un document destiné à être, à chaque projection, encadré d'une introduction historique et d'un commentaire de circonstance. » Françoise Fahrny, La Presta, son passé et ses hommes… In : L'express, 10 février 1975, p. 2. Ou autre part : « Comme l'a relevé M. Jean-Pierre Jelmini, historien et producteur délégué du film, on a affaire non pas à un documentaire, mais à un document. C'est-à-dire à un témoignage pris sur le vif, sans scénario préconçu ni mise en scène artificielle, qui fixe sur la pellicule les faits et gestes quotidiens d'hommes aux prises avec le règne minéral. » C. R., En « première » cinématographique au Vallon. « Les mineurs de la Presta » présenté à Fleurier. In : L'express, 7 février 1975, p. 7.

la même manière que l'historien, Jean-Luc Brutsch explique clairement que le film veut surtout représenter l'ambiance du travail et les hommes et qu'il n'a pas pour dessein d'exposer des données scientifiques. Les fascicules publiés à la suite du film fournissent des informations scientifiques sur la mine, tels que données économiques, rapports d'activité, coupes géologiques et historique de la mine.

Pour sa part, le cinéaste et critique de cinéma Marcel Schüpbach parle d'une « chronique cordiale de la vie des mineurs du Val-de-Travers ».[505] Mais, d'autres critiques ayant découvert le film à Soleure sont plutôt positifs. Par exemple, un journaliste y voit « un travail ethnographique précis et de qualité, doublé d'une approche naturelle et chaleureuse de leur rapport avec la mine, qui devient beaucoup plus qu'un simple lieu de travail et se charge de souvenirs, tradition et symboles. »[506] Gérard Ruey, dans une analyse assez négative de l'édition 1974 du Festival international de Nyon, relève néanmoins que deux documentaires suisses « sont à remarquer » : *Les Mineurs de la Presta* et *Freut euch des Lebens* (*Que la vie est belle*) de Roman Hollenstein. Il voit dans le film du Groupe de Tannen un documentaire d'observation « à l'écoute » des mineurs et « un cinéma de retrait où les gens filmés ont la parole […] le groupe de Tannen ne se sert pas d'eux au nom d'une idéologie, mais se met à leur service. La réflexion sociale qui en émane n'en est que plus forte. »[507] Freddy Landry, le Monsieur Cinéma neuchâtelois, parle d'un « cinéma de témoignage ». Le film aborde la vie quotidienne des mineurs « sans porter de jugement sur les problèmes sociaux et économiques ». Le film « invite le spectateur à une réflexion libre ». « Montrer, faire réfléchir, c'est aussi une démarche ‹ politique › et le point de vue, le regard s'affirme dans le respect », conclut-il.[508] Dans une seconde critique réalisée quelques mois plus tard, Freddy Landry soulève encore les qualités du film, tout en regrettant la mauvaise qualité du son.[509]

D'autres critiques font l'éloge des qualités du film et soulignent l'authenticité captée, le « réalisme » de l'œuvre et « le naturel » des mineurs. Françoise Fahrny écrit :

> « Les cinéastes […] ont vécu avec les mineurs afin de s'intégrer complètement à leur travail et pour qu'ils soient parfaitement naturels devant les caméras. Ils ne tournent pas ; ils font simplement leur travail de tous les jours comme si on ne les filmait pas. Le résultat est saisissant et personne n'a pu rester insensible devant ce travail rude et pénible des mineurs de la Presta. […] Il était extrêmement important de conserver des images aussi belles et intéressantes sur un travail où l'authenticité des gestes, l'esprit d'équipe et la camaraderie de ces hommes ont frappé tous les spectateurs. »[510]

505 Marcel Schüpbach, Cinéma suisse à Soleure : est-ce la fin de l'euphorie ? In : Gazette de Lausanne, 8 février 1975, p. 11.

506 jpb, À propos de quelques courts-métrages. In : L'Impartial, 1er février 1975, p. 2.

507 Gérard Ruey, Le Festival de Nyon : il y a matière à réflexion. In : Journal de Genève, 29 octobre 1974, p. 10.

508 Freddy Landry, Quatre films suisses en concours à Nyon. In : L'Impartial, 2 novembre 1974, p. 2.

509 « La richesse de l'information visuelle sur les anciennes méthodes d'exploitation de la mine, l'amicale complicité née entre les mineurs et l'équipe, l'évocation de quelques problèmes délicats sont nettement supérieures à une bande sonore un peu trop négligée. » Freddy Landry, Les Mineurs de la Presta. In : L'Impartial, 30 novembre 1974, p. 2.

510 Fahrny 1975, *op. cit.*, p. 2.

Plusieurs articles élogieux paraissent dans la presse neuchâteloise en parallèle des nombreuses projections du film dans le canton. Par exemple :

> « Ce film est indiscutablement une réussite, tant sur le plan de ce qu'il livre que sur le plan de la manière dont il le livre. […] L'équipe de cinéastes qui a saisi les gestes de ces travailleurs particuliers réussit à passionner de bout en bout. […] Pas d'artifice dans la narration elle-même. Avec un parti pris de simplicité, la caméra suit les hommes dans l'ordre même de leur journée. […] Les réalisateurs ont d'abord pris la peine de comprendre ce monde et de vivre son tempo avant de manier caméra et micro. Il fallait sans doute cela pour que le miracle de l'intimité ne soit pas rompu, pour que les mineurs restent eux-mêmes. »[511]

Finalement, certains journalistes mettent surtout l'accent sur la valeur ethnographique et historique du film et sa vocation à garder en mémoire un mode de travail en voie de disparition.[512]

Après-film

> « Pour finir, il n'y avait plus que des camions, le trax, qui ont remplacé les chevaux et une vingtaine de personnes. Il est parti beaucoup de monde et après, moi, j'ai quitté parce que je tenais une exploitation agricole en dessus des mines d'asphalte. » (Roger Leuba, 2012)[513]

En 1973 est fêté le centenaire de la société concessionnaire de la mine d'alors, la NACO. Plusieurs articles annoncent la fin prochaine et planifiée de l'exploitation de la vieille mine. En septembre 1973, la fermeture imminente de l'ancienne mine est communiquée.[514] La locomotive électrique remplace petit à petit les chevaux. Le dernier cheval quitte la mine en 1973. La dernière décennie de la mine (1976–1986) est marquée par des difficultés croissantes et une diminution progressive de la production. Des ouvriers sont licenciés à la fin de l'année 1975 en raison de l'épuisement prochain d'un gisement d'asphalte et de la régression des commandes suite à la crise endurée par le secteur de la construction.[515] La même année, la direction introduit le chômage partiel, un jour par

511 C. G., Les mineurs de la Presta au Centre culturel. In : L'express, 17 mai 1976, p. 3.

512 Par exemple : « Il s'agissait de sauver par l'image un mode d'exploitation en passe d'être complètement modifié, en ce sens que la machine allait définitivement remplacer la main humaine. Et il fallait faire très vite, très vite même pour ne pas être dépassé par ce changement opéré au moment même où le tournage pouvait débuter. D'où certaines imperfections, largement compensées par la valeur ethnographique et historique de cette bande de 58 minutes qui relate une journée de travail ordinaire au fond de la mine, avec son rituel quasi immuable depuis le XVIIIe siècle, ses temps forts (pose des étais, forage, mise en place de charges explosives) et ses temps faibles (pause-cigarette, casse-croûte, passage au vestiaire), avec son alternance de sérieux et d'humour. Tout cela est restitué dans un bain sonore enregistré en direct qui renforce l'authenticité du document. Peut-être pourrait-on regretter que les séquences d'interviews et de commentaires ne soient pas plus audibles. Toujours est-il qu'en un temps très court (mars 1973), avec un matériel technique très restreint et un budget dérisoire, le groupe de Tannen a réalisé un film d'archives de premier ordre, à conserver précieusement pour la postérité et à montrer fréquemment à nos contemporains. » C. R., En « première » cinématographique au Vallon. « Les mineurs de la Presta » présenté à Fleurier. In : L'express, 7 février 1975, p. 7.

513 Roger Leuba décide de se consacrer à plein temps à son exploitation agricole au milieu des années 1970 (Roger Leuba, 2012).

514 « Avec la fermeture de l'ancienne mine, dans quelques trimestres, La Presta rompra avec l'exploitation ‹ romantique › à la pioche et au wagonnet pour concentrer tous ses efforts dans le creusage industriel. » Auteur inconnu, 100 ans de galeries creusées dans l'Histoire neuchâteloise. In : L'Impartial, 21 septembre 1973, p. 17.

515 Six ouvriers, dont cinq ressortissants étrangers, sont licenciés en 1975. L'express, 30 septembre 1975, p. 7.

semaine, puis le supprime une année plus tard.[516] En 1977, quand le mineur Raphaël Rey, licencié, quitte la mine, il reste une dizaine de mineurs qui sortent bien plus de pierres qu'auparavant grâce aux camions de mine, mais l'avenir semble sombre.[517] En 1981, la mine est entièrement mécanisée et en 1982, la mine compte 15 employés, usine et galeries comprises. On est loin des 250 employés de la période de haute conjoncture. La modernisation et la mécanisation de l'extraction n'apporteront en définitive jamais les résultats escomptés. Des tonnes de matériau sont retirées pour obtenir très peu d'asphalte. L'exploitation ne devient plus rentable, d'autant plus que la mine rencontre des problèmes géologiques : les galeries creusées sont inondées par l'eau de l'areuse et l'exploitation demande un pompage continu et coûteux.[518] En été 1986, les journaux annoncent que les filons s'épuisent et que l'extraction sera terminée dans cinq ans.[519] En novembre de cette même année sont communiquées officiellement la fermeture de la mine et la fin de l'extraction du minerai au 31 décembre 1986. L'asphalte sera désormais importé de l'île de Trinidad – dont le minerai contient une quantité nettement plus importante de bitume que celui de la Presta – et moulu à Travers. Le dernier directeur de la mine, Pierre Kimpfer produit encore des produits asphaltiques dans l'usine jusqu'en 1995, date à laquelle l'état décrète que le site n'est plus en zone industrielle.[520]

Déjà avant la fermeture de la mine, l'idée naît d'organiser un circuit touristique dans les galeries qui ne sont pas encore effondrées ou noyées. Sous l'impulsion de Pierre Kipfer, environ un kilomètre de galeries est sécurisé et aménagé afin d'y accueillir le circuit.[521] Un demi-million de francs est investi dans le projet par la compagnie Neuchâtel Asphalte, notamment pour rendre les galeries sûres, et on espère atteindre 20 000 visiteurs par an. On annonce que les guides seront d'anciens mineurs et les visiteurs pourront acheter divers souvenirs et, notamment, la cassette du film *Les Mineurs de la Presta*.[522] Le circuit est inauguré en mai 1988. Le mineur Roger Nazzari, employé jusqu'à la fermeture de la mine, commence ainsi à mener des visites du circuit dans la mine (Roger Nazzari, 2012). Plus tard, dans les années 1990, le circuit est repensé. Une nouvelle exposition permanente retraçant l'histoire de l'asphalte, réalisée au Musée des mines sous la di-

516 Le chômage partiel est instauré en novembre 1975. L'express, 29 octobre 1975, p. 7.

517 Les camions chargent 13 tonnes chacun contre à peine une tonne pour un wagonnet. (Raphaël Rey, 2012) Un article cite en longueur la conclusion d'un reportage réalisé sur les mines par le magazine *Construire* en 1976 : « Quand on parle d'avenir, les visages s'assombrissent à Travers. Il y a peu, des bruits avaient couru annonçant une cessation prochaine de l'exploitation. Celle-ci, c'est vrai, touche à sa fin dans les galeries souterraines de l'ancienne mine. D'autres canaux ont été creusés et de nouveaux gisements découverts. Mais ils ne sont pas très importants et la qualité de la roche n'est pas toujours en rapport avec les exigences du marché. […] On peut d'ores et déjà affirmer que la mine de Travers est arrivée au terme de son existence. » Auteur inconnu, Sombre avenir pour la mine d'asphalte de la Presta. In : L'express, 18 février 1976, p. 6.

518 10 à 15 mille m^3 d'eau étaient pompés pour permettre la progression dans la mine. Les pompes sont arrêtées en 1983 et l'eau envahit les galeries les plus profondes. Naghero 2012, *op. cit.,* p. 3.

519 JJC, Mine d'asphalte de La Presta près de Travers. Le filon n'est pas inépuisable. In : L'Impartial, 21 juillet 1986, p. 12.

520 Pierre Kipfer, dernier propriétaire de l'exploitation, commence à travailler à la mine en 1977 comme chef d'exploitation, il est nommé nouveau directeur de Neuchâtel Asphalte en 1982, puis il rachète le site en 1989. Il se rappelle que quand il commence en 1977, on lui dit qu'il y aura de l'asphalte pour encore 100 ans. Naghero 2012, *op. cit.,* p. 3.

521 JC, Presta: la fin des mineurs. In : L'Impartial, 29 novembre 1986.

522 JJC, Un voyage au centre de la terre. In : L'Impartial, 11 juillet 1987, p. 18.

rection de Jean-Pierre Jelmini et du directeur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Jacques Hainard, est inaugurée en avril 1997. Dans un second temps, en mai 2003, la visite des mines s'organise autour d'une nouvelle muséographie : plusieurs regards sur l'histoire et la vie des mines guident la visite.[523] Une nouvelle salle d'exposition est créée en parallèle, « L'asphalte, aujourd'hui et demain ». Le concept est encore une fois développé par Jacques Hainard et l'historien Jean-Pierre Jelmini, avec les étudiants Olivier Schinz, Dominique Schoeni et Sôomi Dean.[524] À côté du « Musée de la Mine » et de la visite des galeries, l'ancien dépôt de bois accueille le « Café des Mines » dans lequel l'on peut déguster « le fameux Jambon cuit dans l'asphalte », repas de fête traditionnel des mineurs. Le café « recrée l'ambiance et la lumière qui régnaient autrefois au fond des galeries ». Le côté kitsch accompagnant toute attraction touristique est aussi présent : des produits régionaux « Goût & Région » et des produits dérivés tels que les pains d'asphalte en chocolat sont vendus à la boutique du musée. L'arrêt de train « La Presta Mines d'asphalte » est remis en service.[525]

Le 300e anniversaire des mines est célébré en 2012. Le 4 décembre 2012, comme les années précédentes, est organisée au « Café des Mines » la traditionnelle fête de la Sainte-Barbe à laquelle nous avons pu participer. C'est l'occasion pour les anciens mineurs de se retrouver et certains se déplacent de loin pour assister à l'événement.

Des 27 protagonistes nommés dans le générique du film, peu sont encore en vie aujourd'hui. La plupart des travailleurs étrangers sont rentrés dans leur pays (notamment, les Espagnols Emilio et Jésus Lopez et J. Medina) et la majorité des figures importantes du film sont aujourd'hui décédées : Arthur et Gino Jelmini, Laurent Ruffieux, Francis Droël, Numa Duvanel ou G. Lambercier. Arthur Reinard, le directeur de Neuchâtel Asphalte Company de l'époque est décédé en 1982. Numa Duvanel a été employé communal à Couvet après la fermeture de la mine et aussi guide au Musée des mines comme plusieurs anciens mineurs tels que Roger Nazzari et G. Lambercier. Roger Leuba s'est tourné de son côté dès le milieu des années 1970 vers l'exploitation agricole. Raphaël

523 La muséographie conçoit la visite des galeries comme un voyage et réunit plusieurs regards sur la mine. L'itinéraire du visiteur s'organise autour de plusieurs postes successifs qui doivent souligner les propos du guide : 1) Galerie des mémoires sonores : extraits sonores de témoignages d'anciens mineurs, galerie des voix ; 2) Regard sur l'ancienne mine dans une galerie au boisage reconstitué : « Le visiteur est confronté à un regard sur l'ancienne mine. Des extraits d'un film tourné sur les lieux mêmes en 1973, y donnent une image authentique du travail quotidien du mineur. ». Lors de ma visite des mines, était projetée la séquence du repas dans la mine (2012) ; 3) Regard de l'esthète : l'aspect esthétique et plastique du lieu est révélé par un jeu d'éclairages sur les galeries qui amène à la contemplation ; 4) Regard sur la nouvelle mine : le regard du mineur de la nouvelle mine met en évidence les changements apportés par la mécanisation de l'exploitation durant ses dernières années ; 5) Regard de l'historien : des objets en vitrine et les éclairages des parois reconstituent l'ambiance d'un musée et illustrent les moyens à mettre en œuvre pour restituer l'histoire des mines ; 6) Regard du touriste : dans un moment de détente, le visiteur peut obtenir une photo souvenir avec casque et outils du mineur ; 7) Évocation des mythes de l'origine de l'homme autour d'une couche géologique vieille de 125 000 000 d'années et qui confronte le visiteur à ses propres origines ; 8) Réintégration du quotidien : à la sortie de la mine, une salle présente les usages contemporains de l'asphalte. Source : Voyage au centre de la terre, fascicule réalisé par le Musée de la Mine (consulté en décembre 2012) ; Mariano De Cristofano, Sept espaces pour sept regards. In : L'Impartial, 4 mai 2004, p. 7.

524 mdc, Les mines nouvelles. In : L'express, 5 mai 2003, p. 8.

525 « Voyage au centre de la terre », fascicule réalisé par le Musée de la Mine (consulté en décembre 2012). Le livret contient des photos réalisées durant le tournage des *Mineurs de la Presta*.

Rey, licencié de la mine en 1977, a réalisé une carrière sportive et est devenu champion de ski de fond.[526] En plus des travailleurs interrogés, un est encore en vie, Hans Mischler. Le chef d'exploitation Charles Stempert travaille quant à lui à la mine jusqu'en 1985.

De son côté, le Groupe de Tannen a une existence éphémère. Le collectif se dissout avec la fin de la communauté de Tannen et peu après le départ de Daniel Bridler pour le Tessin. Il réalise dans les années 1970 en tout quatre films : *Henri Avanthay* (1972), *Les Mineurs de la Presta* (1974), *Tante Céline* (1975), portrait de Céline Gex-Collet, qui habite la plus vieille maison de Champéry (Valais) et y fume des jambons et de la viande séchée. À la suite du départ de Daniel Bridler, Jean-Luc Brutsch réalise encore *L'extraction de la tourbe dans le Haut-Jura* (1977, 16 mm, couleur, sonore, 30 minutes) sous le nom du collectif. Ce film est produit par Jean-Pierre Jelmini au nom de la Société d'histoire et d'archéologie du Canton de Neuchâtel. Dans le générique de début du film, il est mentionné : « Ce film de la série *Vieux Métiers* a été tourné avec l'appui du Fonds national suisse de la recherche scientifique en collaboration étroite avec la Société suisse des arts et traditions populaires sous la direction de M. Paul Hugger ». Jean-Pierre Jelmini se rappelle que Paul Hugger propose et lance le projet d'un film sur la tourbe. Cependant, le film ne se trouve pas dans la collection des films produits par la SSTP.[527] Il semble que Paul Hugger, dans un premier temps, était coproducteur du film et qu'il se serait ensuite retiré du projet.[528]

526 Raphaël Rey travaillera à la mine de 1966 à 1977. Après 15 jours à l'usine, il « va au fond ». « J'ai commencé par poser des rails avec un vieux mineur. Et après, on m'a dit : tu viens au chantier. Alors j'ai touché la pelle, la pioche, la fourche, le casque, la lampe, et voilà, c'était parti. » (Raphaël Rey, 2012)

527 Lors du transfert des films de la SSTP à la Cinémathèque en 1997, le film est mentionné comme faisant partie de la série, mais il est introuvable. Hans-Ulrich Schlumpf explique que la SSTP n'a jamais reçu le film et c'est le Musée d'ethnographie de Neuchâtel qui le possède. Il ajoute : « Zu Zeiten Huggers wurden die Rechte nicht immer genau geregelt. Möglicherweise wurde der Film auch ohne direkte Mitarbeit Huggers gedreht ». Ces diverses raisons expliqueraient son absence de la collection et du catalogue de films réalisé par Hans-Ulrich Schlumpf en 1993. E-mail de Hans-Ulrich Schlumpf à Pierrine Saini, 30 juillet 2014.

528 Les archives de la SSTP contiennent des correspondances de Paul Hugger concernant le financement du film par le Fonds national suisse de la recherche scientifique – ce dernier octroie une subvention de 24 000 CHF au projet (Archives SSTP, Bâle, Ae 60 IV 2), NF 1971-77) – et une convention entre le Groupe de Tannen, représenté par Jean-Luc Brutsch, et la Société d'histoire du canton de Neuchâtel, représentée par Jean-Pierre Jelmini : le collectif « s'engage à terminer ce film avant le 30 septembre 1977 » et diverses directives exogeantes y sont énumérées concernant les « reconnaissances nécessaires à la préparation du film, ceci en compagnie, dans la mesure du possible de M. Jelmini », « les entretiens avec les futurs ‹ acteurs › du film », la préparation d'un « plan minutieux des séquences à tourner », l'engagement de Jean-Luc Brutsch à raccourcir son voyage en Extrême-Orient afin d'entreprendre la réalisation du film dès décembre 1976. Il y est encore stipulé que le film comportera « des séquences bien déterminées, Hiver, Printemps, Été », que les premières séquences montées « seront utilisées au fur et à mesure pour des dialogues avec les ‹ acteurs › […], que « la séquence du séchage de la tourbe » sera tournée en été 1977 et « le montage réalisé en septembre ». Il y est encore dit que « pour assurer un contact étroit avec les lieux et les gens, le groupe de Tannen vivra sur l'emplacement même du tournage d'avril à septembre 1977 ». Enfin, « le groupe de Tannen s'engage à réaliser un film d'une durée de trente minutes, sonore, en couleurs, pour une somme forfaitaire de 32 000 francs. » (document du 29 janvier 1976. Archives SSTP, Bâle, Ap24 classeur). Le Département fédéral de l'intérieur refuse d'accorder une prime au film : « il n'est pas convaincant sur le plan de la conception cinématographique ni sur celui de la présentation et de l'observation d'un métier qui est en train de disparaître. On regrette l'absence d'un regard plus intime sur la nature même du travail ainsi que le manque d'information plus détaillée sur l'utilisation de la tourbe dans le passé, le présent et le futur. La demande est rejetée à l'unanimité. » (Archives de la Cinémathèque suisse, Lausanne, Casino de Montbenon. Dossier : Groupe de Tannen. Divers. Consulté le 31 mai 2012) Paul Hugger est présent lors d'une des premières projections publiques du film à Neuchâtel en automne

Jean-Luc Brutsch voit trois raisons principales à la dissolution du collectif : la difficulté de trouver des producteurs, l'absence de nouveaux projets communs et une non-viabilité économique puisque les salaires touchés sont dérisoires au vu du travail fourni (Jean-Luc Brutsch, 2011). Suite à *Les Mineurs de la Presta*, Jean-Luc Brutsch, très attaché au Pays de Neuchâtel, vivra pendant 15 ans à Travers dans l'appartement loué à Jean-Pierre Jelmini durant le tournage. Après la dissolution du Groupe de Tannen, il réalise un film centré sur les gestes traditionnels et les outils manuels de la culture de la vigne, *La vigne. La culture en gobelets dans le Pays de Neuchâtel* (1982).

1977 et il est relaté dans un article qu'il félicite les réalisateurs et précise « que le canton de Neuchâtel a été le premier des cantons romands à prendre l'initiative de tels films ». L'article souligne le mérite du film à documenter une activité tendant à disparaître, mais souligne son manque d'exhaustivité, et, en reprenant les termes de Jean-Pierre Jelmini, le qualifie de « document » plutôt que de documentaire : « il est l'élément d'un dossier qui comporte d'autres éléments à caractère d'information ». Il est encore noté que le film est « destiné à être distribué dans les sociétés savantes et mis à disposition des écoles » et qu'il « n'atteint peut-être pas la perfection et l'intérêt » des Mineurs de la Presta. ». M. J., Pour que les traditions ne se perdent pas : un film sur l'extraction de la tourbe dans le Haut-Jura. In : L'express, 1er novembre 1977, p. 2. Film visionné au Département audiovisuel de la Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds (DAV), le 7 mars 2011 (VHS).

5. L'intermède André Jeanneret (1979–1980) / Das Zwischenspiel André Jeanneret (1979–1980)

En avril 1979, André Jeanneret succède à Paul Hugger qui s'engage dès lors davantage dans l'enseignement universitaire (professeur extraordinaire à Bâle en 1979 et *Ordinarius für Volkskunde* au Séminaire d'ethnologie européenne de l'université de Zurich dès 1982). Le successeur de Paul Hugger est à ce moment-là le directeur du Musée d'ethnographie de Genève (MEG).[529] D'après les souvenirs de son collègue Bernard Crettaz, André Jeanneret pratique une ethnologie très classique, tout en étant ouvert à accueillir au Musée des collaborateurs d'autres horizons. Le sociologue qualifie le directeur du MEG de cinéaste amateur tournant volontiers des films en Super 8 pendant ses vacances (Bernard Crettaz, 2012).

André Jeanneret réalise d'ailleurs quelques films « bricolés » au sein du MEG en collaboration avec Bernard Crettaz (Bernard Crettaz, 2012). Ceux-ci sont consacrés à des activités artisanales en voie de disparition : *On tue à domicile* (1978, Super 8 mm, 50 min), film documentaire sur l'abattage du cochon à Malval (Dardagny, Genève) avec un commentaire de Bernard Crettaz, et *Auguste Zoller, maréchal-ferrant à Dardagny* (1976, Super 8 mm, 60 min). Ce dernier film, très proche des films produits par la SSTP, est tourné en son direct. Il met l'accent sur la mutation des campagnes et des activités artisanales. Certaines reconstitutions d'activités passées sont réalisées pour le film[530], tout en développant un angle sociologique et historique sur l'artisanat.

> « On est allé rejoindre Auguste Zoller sur son terrain, dans sa forge, à son travail. De cette modeste étude, on espère une meilleure connaissance de la condition réelle de l'artisan. On aimerait faire aimer et admirer passionnément une profession de tradition et un homme qui l'exerce, tout en disant qu'il n'y a plus aucun refuge possible aujourd'hui dans une célébration nostalgique. Toute étude sérieuse de l'artisan traditionnel impose sa différence d'avec notre propre condition. Le but final est de rappeler une présence derrière l'outil : l'homme tient l'outil et travaille avec lui. Par l'outil qu'en est-il de la relation réelle de l'homme à la matière, à lui-même et à autrui. »[531]

En 1980, André Jeanneret décède subitement dans un accident d'aile delta advenu sur la montagne du Salève. Très occupé par son poste à Genève, il n'avait rien entrepris pour la Section film durant cette courte période (Paul Hugger, 2011). Bernard Crettaz ignore d'ailleurs qu'André Jeanneret était à la tête de la Section film de la SSTP. Hans-Ulrich Schlumpf reprendra la direction de la Section film à sa suite (→ chapitre Umbrüche : Die Ära Hans-Ulrich Schlumpf).

529 André Jeanneret est conservateur principal du Musée d'ethnographie de Genève (MEG) de 1964 à 1967, puis directeur de 1967 à 1980. Il suit des études en ethnologie à Neuchâtel. Sa thèse, réalisée en 1967 sous la direction de Jean Gabus, porte sur la pêche du lac de Neuchâtel.

530 Les commentaires les introduisent comme étant des « rappels du passé ».

531 Bernard Crettaz, Auguste Zoller, maréchal-ferrant à Dardagny. In : Bulletin annuel du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève 20, 1977, p. 10.

6. Umbrüche: Die Ära Hans-Ulrich Schlumpf (1980–2015) / Umbrüche: l'ère Hans-Ulrich Schlumpf (1980–2015)

„Die Ethnographie ist an sich eine Methode, mit welcher du eigentlich der Vergangenheit in der Gegenwart nachgehst. Ethnografische Filme sind nicht immer, aber sehr oft Filme, die gerade noch zum letzten Mal etwas zeigen, das nachher verschwindet. Sie sind eigentlich nur nach einem relativ langen Reflexionsprozess möglich. Weil du kommst nicht in etwas, das lebt, wo du drinsteckst, das für sich lebt, auf die Idee, das von aussen betrachten zu wollen." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2008)

Hans-Ulrich Schlumpf, geboren am 7. Dezember 1939, wuchs im Zürcher Seefeld auf, als dieses noch von Handwerkern und kleinen Manufakturen fast ländlich geprägt war. Sein Vater war Psychologe, seine Mutter Hausfrau, die sich nach der Scheidung ebenfalls als Psychologin ausbilden liess. Schlumpf besuchte in Schiers ein Internat, wo er seine Interessen für Literatur, Musik, Malerei und Fotografie vertiefen konnte. Nach der Matura arbeitete er 1961 als Fotograf in Paris und versuchte, im Film Fuss zu fassen. Zunächst blieb es aber bei einem längeren Telefonat mit einem seiner Idole, Alain Resnais, dessen *L'année dernière à Marienbad* (1961) ihn begeisterte. Ab 1962 studierte er Kunst- und Literaturgeschichte in Zürich und schrieb eine Dissertation über Paul Klee. Er war passionierter Kino- und Filmclubbesucher. Anlässlich des Baus der Autobahn von Sargans nach Chur und sensibilisiert durch einen Freund, der Biologe werden sollte, erwachte sein Interesse an ökologischen Fragen. 1966 realisierte er mit einer geborgten 16-mm-Kamera seinen ersten modernisierungskritischen Film, *Fortschritt. Nach uns die Wüste,* dem viele weitere Dokumentar- und zwei Spielfilme folgen sollten.

Schlumpf las viel, einen nachhaltigen Eindruck hinterliess Claude Lévi-Strauss' *Tristes Tropiques*. Er war Teil des sich ab Ende der sechziger Jahre formierenden „Neuen Schweizer Films". Neben seiner Filmpraxis engagierte er sich in Filmverbänden und in der Filmpolitik. Nach dem Abschluss seiner Dissertation 1969 war er von 1970 bis 1973 Geschäftsführer des Schweizerischen Filmzentrums, für das er von 1972 bis 1976 den Schweizer Filmkatalog redigierte und herausgab. Ausserdem schrieb er – auf Basis ausführlicher Recherchen, Umfragen und Interviews – den Filmteil eines Berichts, auf dessen Basis 1975 erstmals eine nationale Kulturpolitik betrieben wurde. Das konkreteste Ergebnis war das im selben Jahr geschaffene Bundesamt für Kultur.[532]

Schlumpf setzte sich seit seinen ersten Filmen mit sozialen, ökonomischen und ökologischen Entwicklungen in seiner nächsten Umgebung und wiederholt mit Menschen am Rande der Gesellschaft auseinander. In *Beton-Fluss* (1974) positionierte er sich dezidiert und originell gegen die geplante innerstädtische Autobahn-Verknüpfung (Y) in Zürich. In seinem ersten langen Film *Armand Schulthess – J'ai le téléphone* tauchte Schlumpf

532 Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz. Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik", Bern, August 1975. Vulgo Clottu-Bericht nach dem Präsidenten der Kommission, Gaston Clottu. Die biografischen Angaben stammen aus: Interview mit Thomas Schärer, 30.4.2007, Interview von Pierrine Saini und Thomas Schärer, 30.4. 2009.

1974 in die verschwindende Welt des Eremiten Armand Schulthess ein, der im Tessin einen Garten des menschlichen Wissens angelegt hatte. Skurril und genialisch schuf der ehemalige Bundesbeamte mit seinem wissenschaftlich-enzyklopädischen Wissens- und Ordnungsdrang ein Gesamtkunstwerk der Art brut.[533] Seit diesem auch formal ambitionierten Dokumentarfilm arbeitete Schlumpf als selbstständiger Filmautor und produzierte ab 1981 mit seiner heute noch bestehenden Firma Ariane-Film seine Werke selbst. Er engagierte sich auch nach seiner Zeit beim Filmzentrum in der Filmpolitik und war von 1977 bis 1987 Mitglied der Eidgenössischen Filmkommission.

Bei der Vorbereitung für seinen zweiten langen Dokumentarfilm über die Freizeitpassionen von Berufstätigen (*Kleine Freiheit,* 1978) stiess Hans-Ulrich Schlumpf auf einen Experten der städtischen Alltagsgeschichte, Paul Hugger. Er kontaktierte und besuchte ihn, in der Hoffnung, mehr über Schrebergärten zu erfahren. Dies war dann aber kaum Thema bei Kaffee und Kuchen, sondern unter anderem die bereits erwähnte volkskundliche Sendereihe *Wir und …*, in deren Redaktionsrat Hugger war. Ohne dass Hugger je einen Film von Schlumpf gesehen hatte, trug er ihm gegen Ende der Unterhaltung die Realisation eines Films über zwei Laientheatergruppen an. Aus dieser Idee entstand die Fernsehproduktion *Die Bühne im Dorf, das Dorf auf der Bühne* (1977) über zwei Theatergruppen in zwei benachbarten Aargauer Dörfern, das eine katholisch, das andere protestantisch. Schlumpf realisierte auch ein weiteres von Hugger angestossenes Filmprojekt für die SGV, *Guber – Arbeit im Stein* (1979), über das im gleichnamigen Kapitel mehr zu erfahren sein wird.

Kennzeichnend für Schlumpfs Arbeitsweise ist die Entstehungsgeschichte von *Kleine Freiheit*. Sein Thema, die Freizeit von Arbeitnehmenden, die neben ihrer Lohnarbeit in einer „zweiten Existenz"[534] kreativ werden, kreiste er allmählich ein. Er informierte sich über Freizeitphänomene, alternative Produktionskollektive, Kunst von Bergarbeitern, die Bewegung der Homemade Houses, las soziologische Studien, die besagten, dass nach dem Spazieren und Lesen die Gartenarbeit die beliebteste Freizeitbeschäftigung sei. Er sprach ausführlich mit über 50 Menschen, die in ihrer Freizeit eine Passion auslebten. Schliesslich wählte er folgende Protagonisten (-paare) aus: die Pensionäre Alfred und Marie Grogg, Schrebergärtner in der Zürcher Herdern, den Fabrikarbeiter Alex Bruggmann und seine Frau, die Serviceangestellte Trudi. Bruggmann schlägt aus Baumstämmen totemartige Skulpturen. Die Modellflieger Bruno und Emil Giezendanner betreiben ihr Hobby mit sportlichem Ehrgeiz, Letzterer teilweise professionell. Schliesslich Franz Sailer, ehemaliger Brunnenmeister der Stadt Uster, der aus Schrott hochkomplexe Modelldampflokomotiven konstruiert.

533 2011 publizierte Schlumpf im Patrick-Frey-Verlag das Buch *Armand Schulthess. Rekonstruktion eines Universums* basierend auf seinem ersten langen Film. Im Frühjahr 2014 zeigte das Centre Dürrenmatt in Neuenburg die Ausstellung Le Labyrinthe poétique d'Armand Schulthess. (30.3.–3.8.2014).

534 Martin Schaub, Zukunft von den Rändern her. In: Schweizerisches Filmzentrum (Hg.) Texte zum Schweizer Film. *Kleine Freiheit*, Zürich 1978, S. 84.

Hans-Ulrich Schlumpf bei den Dreharbeiten (Mitte) von *Kleine Freiheit*. Tonaufnahme Florian Eidenbenz (links), an der Kamera Pio Corradi. Foto: Balz Ratz

Umfassend dokumentiert und mit dem Ideal des *direct cinema* von Robert Leacock[535] vor Augen, suchten Schlumpf und Kameramann Pio Corradi ihren Protagonisten so offen wie möglich zu begegnen. Zentraler und bildstarker Schauplatz des Films wurde die Schrebergarten-Kolonie in Zürich-Herdern. Das Ehepaar Grogg muss seinen Flecken Erde – der ihnen alles bedeutet – samt Gartenhäuschen „bodeneben" abgeben. Auf dem Gelände soll der neue Engros-Markt entstehen. Schlumpf konfrontierte die zuständigen städtischen Beamten mit der Not der Schrebergärtner und kritisierte neben der Thematik der Freizeitkreativität in einer arbeitsteiligen, spezialisierten und tendenziell entfremdeten Gesellschaft die bürokratische Engstirnigkeit und Bürgerferne.

Schlumpfs Arbeitsweise gleicht durchaus jener eines Ethnografen, der aus seinen Beobachtungen Theoriebestandteile, also eine Ethnologie, gewinnt. Allerdings ist seine Enquête stark sozialwissenschaftlich und kulturkritisch[536] ausgerichtet, der Verlust des Freiraums, den die Schrebergärten boten, dominiert und drängt den Aspekt der lustvollen Vertiefung in ein Hobby an den Rand.

Hans-Ulrich Schlumpfs Neugierde, Menschen und ihr Verhalten zu verstehen, Kultur, Kreativität und Individualität abseits anerkannter Orte und Formen zu sehen, zeugen von einem genauen, ausdauernden und engagierten Blick auf die Welt, von einer Affinität zum Ethnografischen. So war es naheliegend, dass Paul Hugger in ihm einen möglichen Nachfolger sah.

535 Hans-Ulrich Schlumpf, Drehbuch. In: Schweizerisches Filmzentrum (Hg.) Texte zum Schweizer Film. *Kleine Freiheit*, Zürich 1978, S. 18.

536 Ebenda, S. 12.

Hugger trat am 1. April 1979 als Leiter der Abteilung Film zurück, sein Nachfolger André Jeanneret starb 1980 (→ Kapitel „L'intermède André Jeanneret").[537] Hugger besann sich auf Hans-Ulrich Schlumpf, den er bereits vorher im Auge hatte.[538] Schlumpf wurde im Dezember 1980 vom Vorstand „einstimmig gewählt" und trat seine Funktion als Leiter der Abteilung Film der SGV am 1. April 1981 mit einem 20-Prozent-Pensum an.

Als Abteilungsleiter der SGV hatte Schlumpf einen nicht ganz einfachen Start. Der promovierte Kunstwissenschaftler stiess auf – ihm gegenüber nie offen, aber in Vorstandssitzungen geäusserte – Kritik. In der seit 1977 bestehenden wissenschaftlichen Kommission wurde die volkskundliche Kompetenz des damals noch relativ neuen Leiters der Abteilung Film hinterfragt. Alfred Niederer äusserte, Schlumpf sei kein Volkskundler und könne nicht alleine, das heisst ohne fachliche Begleitung, handeln.[539]

Diese anfänglichen Bedenken scheinen sich aber schnell gelegt zu haben. Ab 1984 wirkte Schlumpf als Dozent an der Universität Zürich, wo er Blockseminare zur Filmpraxis anbot, die er ab 1995 in thematisch ausgebauter Form und mit wechselnden Partnern bis 2010 weiterführte (→ Kapitel „Ausblick: Die Abteilung Film der SGV nach 1990").

Daneben realisierte er eigene Filme, beispielsweise den sehr erfolgreichen *Kongress der Pinguine* (1993)[540] und den Spielfilm *TransAtlantique* (1983), in dem er sich grundsätzlich mit den Möglichkeiten, Problematiken und Aporien ethnografischer Arbeit auseinandersetzte und Fiktion mit dokumentarischen Mitteln erzeugte. Die fiktionale Rahmenhandlung: Der Ethnologe Roger Wiedmer, Assistent am Ethnologischen Seminar Zürich, will seinen Traum verwirklichen und auf den Spuren von Lévi-Strauss' *Tropiques tristes* den Indianern im Amazonas begegnen. Auf der Schiffspassage von Genua nach Rio de Janeiro verliebt er sich in die Brasilianerin Zaira. Erfüllt von starken Emotionen und in ständigem Austausch mit ihr und den realen Bordgästen, die er auf ihre Anregung hin befragt, verliert er viele seiner Illusionen. Schliesslich kehrt er zurück, ohne in Rio von Bord gegangen zu sein. Nicht nur äusserlich ist der von Roger Jendly gespielte Ethnologe auch ein alter Ego Schlumpfs:

> „Der Indianer [ist] das Bild eines ganzen Menschen, der ich auch sein möchte. Tatsächlich hat sich dieses Bild, das mich jetzt über Jahre beschäftigt, insofern sehr stark verändert, als ich mich früher mit diesem Bild identifizierte, unterdessen aber durch persönliche Begegnungen mit den Indios in den Anden gesehen habe, dass diese ‚heile Welt' alles andere als

537 Jahresbericht 1979 Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Nr. 70, 1980, S. 28 und Jahresbericht 1980Schweizer Volkskunde, Nr. 71, 1981, S. 24f.

538 SGV-Archiv, SGV-Vorstandsprotokolle 1978–1981 d 41–44, 6.9.1980. Jeanneret habe gesundheitliche Probleme, Hugger bringt Schlumpf ins Spiel.

539 In einem Vortrag von Schlumpf in Solothurn konnte Alfred Niederer „keine volkskundliche Fragestellung" entdecken und Hans Trümpy war „über die Zuweisung der Filmprojekte nicht glücklich". Protokoll 19. Sitzung der Wissenschaftlichen Komission, 10.12.1983, SGV-Archiv. Mehr zum Thema im Kapitel „Wissenschaft und Film".

540 Der Film lief 26 Wochen in den Kinos und erzielte laut Hans-Ulrich Schlumpf allein in der ersten Verleihphase über 80'000 Eintritte. Bernhard Giger schreibt von über 75'000 Zuschauenden. (Schweizer Monatshefte 75/1995, Heft 11, Im Schatten von „Waterworld": zur Situation des Schweizer Films Mitte der neunziger Jahre, S. 22) http://retro.seals.ch/cntmng?pid=smh-002:1995:75::825, Zugriff 2.8.2014. Hans-Ulrich Schlumpfs wichtigste Filme sind: *Kap der digitalen Hoffnung* (mit Rainer Trinkler, 1989), *Die Welt der Sophia Velasquez* (1990), *Die Schwalben des Goldrausches* (2000) sowie der Spielfilm *Ultima Thule* (2005).

> heil ist. Das hat dazu geführt, dass ich mich heute mehr mit diesem Bild beschäftige und mit mir selbst, meiner eigenen Kultur."[541]

Die Schwierigkeiten des Verstehens von (fremden) Kulturen, die Verlockungen von Projektionen und Idealisierung lotete Schlumpf nicht nur in seinem ersten Spielfilm aus, sondern in Texten, in denen er auch regelmässig seine filmische Praxis reflektierte. Dies wird vor allem das Kapitel zu seinem Film *Guber – Arbeit im Stein* (1979) zeigen.

Hans-Ulrich Schlumpf verfügt auch über ein ausgeprägtes historisches Bewusstsein. Nach seiner Übernahme der Abteilung Film wandte er sich dem Archiv der SGV zu. Das Originalmaterial, das bis 1991 beim heute nicht mehr existierenden Basler Filmlabor Eoscop eingelagert war, befand sich teilweise in schlechtem Zustand, was von 1994 bis 1996 zu einem Konservierungsprojekt führte (→ Kapitel „Ausblick: Die Abteilung Film der SGV nach 1990").

Bei der Inventarisierung der Filme anlässlich des Umzugs der Verleihkopien vom Archiv der Dienststelle für technische Unterrichtsmittel des Kantons Basel-Stadt im Sommer 1983 zur Schweizerischen Gemeinschaft für den Lehr- und Forschungsfilm (SGLF), die wie zuvor die Dienststelle den Verleih der SGV-Filme übernahm[542], entstand die Idee, einen Katalog mit allen SGV-Filmen herauszugeben. Er sollte durch ausführliche Angaben zu Filmdaten und beteiligten Personen ein „wissenschaftliches Arbeitsinstrument" werden. Schlumpf budgetierte für die Visionierung aller Filme und den Vergleich aller Kopien einen Arbeitsaufwand von 280 Stunden plus Miete eines Schneidetisches. Für diese Arbeiten wurde zuerst Ricabeth Steiger und danach Silvia Conzett engagiert; beide waren Volkskundlerinnen. Die für den Druck des Katalogs budgetierten Druckkosten von 3000 Franken bezeichnet Schlumpf aufgrund seiner Erfahrung als „Katalogbearbeiter" der Stiftung Schweizerisches Filmzentrum als ungenügend.[543] Es sollte ganze zehn Jahre dauern, bis der Katalog 1993 erscheinen konnte. Damit war der Filmbestand der SGV erstmals in leicht zugänglicher Form beschrieben und die Entwicklung der Produktion in zehn Phasen in knappen Zügen dargestellt.

Schlumpf intensivierte den Ankauf von Filmen, die nicht durch die SGV produziert wurden, eine Praxis, die bereits Paul Hugger praktiziert hatte, aber ausschliesslich mit fertigen Filmen wie *Le panier* à *viande* (1965) von Yves Yersin und Jacqueline Veuve. Schlumpf konnte dabei auf eine jährlich von der Schweizer Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften ausgerichtete Summe von 19'000 Franken zurückgreifen, von der aber auch der grösste Teil des Lohnes des Abteilungsleiters beglichen wurde.[544] Bei diesen Ankäufen verfolgte er nicht nur die Idee eines kontinuierlichen Ausbaus der SGV-Filmsammlung, sondern vor allem die Vernetzung mit Filmschaffenden:

541 Hans-Ulrich Schlumpf, interviewt durch Martin Schaub. In: Hans-Ulrich Schlumpf: TransAtlantique, Zürich 1983 (Texte zum Schweizer Film 7), S. 184. "Aber natürlich (…) hat er [der Schauspieler Roger Jendly] sich auch orientiert an mir, weil er natürlich gemerkt hat, dass das bis zu einem gewissen Grad auch eine Figur ist, die ich selber bin." Interview des Autors mit Hans-Ulrich Schlumpf, 30.4.2007.

542 Pressemeldung, Umzug des volkskundlichen Filmarchivs, Hans-Ulrich Schlumpf, 15.11.1983, SGV-Archiv, Ap 24 a.

543 Projekt Filmkatalog SGV-Filme, Hans-Ulrich Schlumpf, Zürich, 29.9.1983, SGV-Archiv, Ap 27.

544 Typoskript, Abteilung Film 1980ff., SGV-Archiv, Ap 24b.

„Es ging natürlich vor allem darum, dass mir völlig klar war, dass die Gesellschaft nicht isoliert in der Schweizer Filmlandschaft dastand. Sondern dass andere Filmemacher wie [Erich] Langjahr oder Fredi M. Murer Filme drehten, die durchaus zur Gesellschaft passten und zu ihr gehörten. Leider habe ich das zu wenig systematisch gemacht. Ich habe es ein bisschen auf Anfrage hin gemacht. Wenn neue Filme entstanden sind, schrieben mich die Leute an, ob wir eine Kopie ankaufen wollten. Je nach dem fragten sie auch um Investitionen in ihre Filme. Und wenn wir selber gerade kein Projekt hatten, fand ich: ‚Geben wir das Geld lieber in einen Film, der interessant ist, als es zu horten oder an die Gesellschaft zu verleihen'. Das Problem war dann, dass der erste Film, dem wir einen grösseren Beitrag gaben, leider ein Flop war. Das war *Die verborgenen Tänze* (1983) von Peter Schweiger. Es war nicht nur, dass der Film nicht richtig ankam. Das wäre noch gegangen. Aber er war alles andere als ethnografisch. So wie ich das Buch gelesen hatte, dachte ich mir, dieser Film wäre eine schöne Ergänzung, weil er sich mit Mythen und Erzählungen aus dem Alpenraum befasste (…). Da wurde ich auch heftig kritisiert. Speziell wegen diesem Film. Ich bin dann sehr viel vorsichtiger geworden." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 23, 02:02:05, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

6.1 Technisiertes Handwerk im Zeitalter der Automatisation

1983 wandte sich Hans-Ulrich Schlumpf der Zukunft der Abteilung Film zu. Zur Lancierung der geplanten Produktionen verfasste er das Grundsatzpapier „Technische Handwerke"[545]. Schlumpf argumentierte:

„So wie es 1962 der richtige Augenblick war, ‚altes Handwerk' mit Filmen und Text zu konservieren, so ist es heute dringend notwendig, diese ‚technischen Handwerke', die bereits wieder am Verschwinden sind, aufzuzeichnen und als Zeugnisse menschlicher Tätigkeiten und Fähigkeiten in ihrem ethnologischen, sozialen und ökonomischen Gesamtzusammenhang wenigstens im Film zu erhalten."[546]

Ähnlich wie Hugger zuvor verwies Schlumpf mit dem schnellen Verschwinden herkömmlicher Produktionsmethoden auf die Dringlichkeit des Vorhabens. Die elektronische Revolution habe das „Gesicht ganzer Berufszweige innerhalb weniger Jahre"[547] so grundlegend verändert, dass Kinder in vielen Fällen nicht mehr wüssten, „wie es früher war". Computer würden „Denk- und Handarbeit von Menschen" übernehmen und die technologische Entwicklung forme technische Handwerke des beginnenden 20. Jahrhunderts völlig um oder bringe sie zum Verschwinden.

Schlumpf machte für eine „lose Folge von Dokumentarfilmen"[548] drei thematische Vorschläge, von denen bis 1987 zwei („Der Dorfphotograph", „Der Setzer") realisiert werden konnten. Das dritte vorgeschlagene Thema, „Der Industrie-Facharbeiter", kam

545 Im Verzeichnis „Technisiertes Handwerk im Zeitalter der Automatisation" genannt, auf der SGV-Homepage als Programm „Technisiertes Handwerk im Sog der Automation" bezeichnet, Zugriff 2010, nicht mehr aktiv, auch in: Eine Zukunft für unsere alltägliche Vergangenheit, Entwurf, Hans-Ulrich Schlumpf, Juni 1990, unpaginiert, SGV-Archiv Ap 35.

546 Hans-Ulrich Schlumpf, Technische Handwerke, März/April 1983, S. 2f., SGV-Archiv Ap 28.

547 Technische Handwerke, S. 2.

548 Ebenda, S. 3.

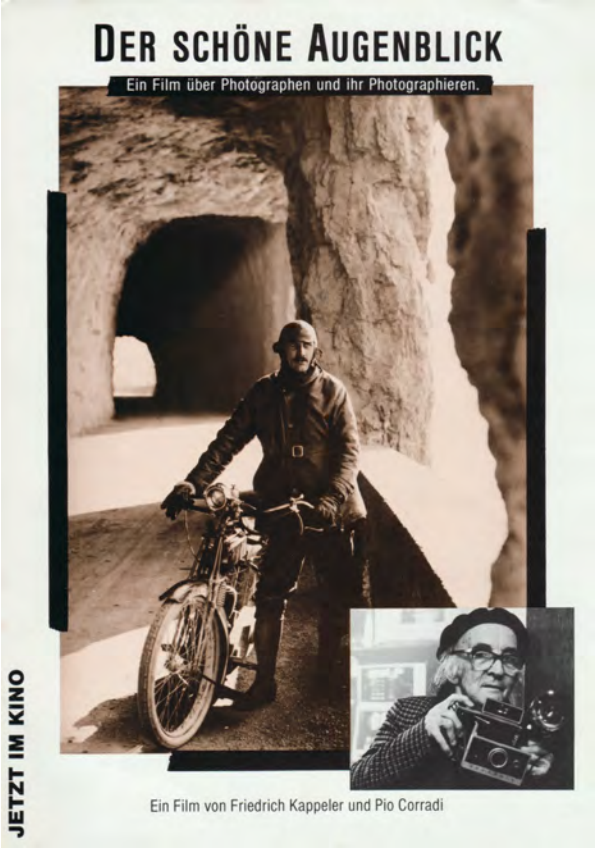
über das Projektstadium nicht hinaus. Schlumpf wollte mit der Dokumentarfilmserie bewusst an die „grossen Dokumentarfilme" der SGV anknüpfen und schlug einen Projektwettbewerb vor, „um zu einem möglichst breiten Stoffangebot zu kommen und auch unbekanntere oder jüngere Filmschaffende"[549] für das Vorhaben zu gewinnen. Ein Produktionsplan für „grössere, koproduzierte Filme" sah eine gleichberechtigte Partnerschaft zwischen SGV und „aussenstehenden Filmschaffenden" vor, bei der Finanzierung und Auswertung gemeinschaftlich geregelt waren, das Originalmaterial aber Eigentum der SGV blieb.[550] Es blieb aber bei der Idee, das Echo war schwach. Immerhin gelang es Schlumpf, bereits etablierte Autoren wie Friedrich Kappeler, mit dem er 1977 der Nemo-Filmproduktionsgruppe beitrat, den Kameramann Pio Corradi, die Cutter Georg Janett und Rainer Trinkler oder die Tonmänner Hans Künzi und Florian Eidenbenz für die Zusammenarbeit mit der Abteilung Film zu gewinnen.

Mit Autorinnen oder Autoren, die in ihren Interessen und ihrer Arbeit sehr nahe an der Abteilung waren wie der Innerschweizer Dokumentarist Erich Langjahr, Fredi M. Murer, der mit seinem 1974 realisierten Film über die Urner Bergbauern ein vielschichtiges und formal innovatives Werk schuf, oder Jacqueline Veuve, die mit dem Westschweizer Fernsehen zahlreiche ethnografische Filme drehte, ergab sich keine Zusammenarbeit. Hingegen kaufte Schlumpf zahlreiche Filme von Jacqueline Veuve für das SGV-Archiv an.[551]

Im Mittelpunkt sollte in Schlumpfs neuer Ausrichtung der Abteilung „wie in den bisherigen Filmen der arbeitende Mensch und seine kreativen Fähigkeiten und traditionellen Fertigkeiten"[552] stehen. Sein Produktionsplan sah standardisierte Produktionsabläufe und Koproduktionen mit dem Schweizer Fernsehen und weiteren Partnern vor. Der Anteil der SGV an den Produktionskosten sollte sich in der Regel auf Recherchen und die Themenentwicklung zu einer Drehvorlage mit Budget und Finanzierungsplan beschränken.[553] Geplant war die Zusammenarbeit mit Filmautoren, die ihre eigenen Projekte mithilfe der SGV verwirklichen wollten, keine Auftragserteilung. Diese „Autorenfilme über unsere Zeit"[554] sollten ein grösseres Publikum ansprechen und sie sollten auf den „wissenschaftlichen Möglichkeiten"[555] der SGV aufbauen.

Das Konzept wie auch nachfolgende schriftliche Äusserungen sind stark vom Bewusstsein des Wandels, des Verschwindens und des Neuaufkommenden geprägt. 1984 schrieb Schlumpf, die „elektronische Revolution" sei ausgebrochen, „und wir reiben uns verdutzt die Augen, dass Tätigkeiten, welche wir eben noch als ‚modern', ‚industriell', ‚heutig' angesehen haben, über Nacht verschwinden." Die klassischen Arbeiter hätten sich in

549 Technische Handwerke, S. 4.
550 Hans-Ulrich Schlumpf, Produktionsmodell für grössere, koproduzierte Film der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde Basel, Typoskript, SGV-Archiv, Ap 1c.
551 Siehe die Kapitel „Choix thématiques" und „Die SGV und Schweizer Film".
552 Technische Handwerke, S. 3.
553 Ebenda, S. 4.
554 Produktionsheft *Schwarz war die Kunst*, ohne Jahres- und Seitenzahlangabe, Archiv Hans-Ulrich Schlumpf.
555 Ebenda.



Der Schöne Augenblick von Friedrich Kappeler und Pio Corradi. Foto: Pio Corradi, Plakatgestaltung: Orlando Duó

> „Programmüberwacher oder Programmierer im hellblauen Nylon-Dress verwandelt. Und wann werden auch sie durch Roboter ersetzt? (…) Neue Techniken sind entstanden, die eine grundlegende Umformung unserer Sprache, unserer Lebensweise und unseres Alltags zur Folge haben. Unser ethnologischer Blick mit der Kamera muss sich vermehrt diesen Realitäten zuwenden."[556]

Das historische Bewusstsein, das sich in Schlumpfs Texten, aber auch in seinen Handlungen – der Inventarisierung, Katalogisierung, Restaurierung und Archivierung– äussert, steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem wachen und antizipierenden Beobachten zeitgenössischer Entwicklungen. Diese waren auch innerhalb der Disziplin Volkskunde zu beobachten, bedeuteten für Schlumpf aber keineswegs einen Paradigmenwechsel.[557] Er tat das, was er als Filmautor auch schon getan hatte: mit dem Bewusstsein für das Verschwindende und einer fortschrittskritischen Haltung Neugierde für das Kommende zu zeigen. Anschaulich zeigt dies sein Vorgehen bei seinem Filmprojekt *Umbruch:* Das Exposé dazu schrieb er – durchaus mit einer starken Affinität zur Nostalgie für den verschwindenden Bleisatz – bereits 1985 auf einem Computer.

556 Hans-Ulrich Schlumpf, Der ethnologische Dokumentarfilm, Typoskript 1984, SGV-Archiv, Ap 24 b.
557 Siehe Kapitel Kontinuität und Wandel.

Schlumpf konnte mit dem Film über fotografische Kleinmeister, *Der Schöne Augenblick* von Friedrich Kappeler und Pio Corradi (1986), und vor allem in seinem eigenen Film über Setzer (*Umbruch*, 1987) einen schönen Teil seiner historisch informierten Neugierde auf die Zukunft einbringen, wie wir in den Kapiteln zu den einzelnen Filmen darlegen. Seine engagierte Auseinandersetzung mit positivistischen Filmkonzeptionen wie jene des Institutes für den Wissenschaftlichen Film werden wir im Kapitel über den Film *Guber – Arbeit am Stein* beleuchten.[558] Für Schlumpfs Tätigkeit als Leiter der Abteilung Film der SGV nach 1990 sei auf das Kapitel „Ausblick: Die Abteilung Film der SGV nach 1990" verwiesen.

558 Es folgt auf dieses Kapitel, was chronologisch nicht korrekt ist. Der 1979 gedrehte *Guber – Arbeit am Stein* entspricht jedoch weitgehend Schlumpfs Programm des technisierten Handwerks.

6.1.1 Auslöser einer grundsätzlichen Debatte: *Guber – Arbeit im Stein* (Hans-Ulrich Schlumpf, 1979) und das Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF)

Hans-Ulrich Schlumpf war mitten in den Vorbereitungen zu seinem ersten Spielfilm, der später *TransAtlantique* (1983) heissen sollte, als ihn Hugger im Frühsommer 1978[559] anfragte, ob er Lust hätte, einen Film über einen Steinbruch in Obwalden zu realisieren: „Ich war damals gerade von Rio zurückgekommen und hatte die grosse Welt zum ersten Mal so richtig mitbekommen." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009) Die Hauptperson in *TransAtlantique* sollte ein Zürcher Ethnologe auf der Passage über den Atlantik Richtung Amazonas werden. (→ Kapitel „Umbrüche, die Ära Hans-Ulrich Schlumpf")

Schlumpf überwand den ersten Abwehrreflex und fuhr mit Hugger nach Alpnach auf den Guber: „Ich verliebte mich sofort in diesen Steinbruch. Das war wirklich so archaisch wie in einer Mine in Bolivien. Es war eine andere Welt." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009)

Diese Welt war bis dahin von den Abbaumethoden von Hand geprägt, welche seit Beginn der Ausbeutung weitgehend unverändert praktiziert wurden. Auf dem Guber wird seit 1903 Flyschsandstein[560] abgebaut, von 1932 bis 1986 durch die Aktiengesellschaft Guber, eine Tochterfirma der Bauunternehmung Stuag. Seit 1987 verwertet die Guber Natursteine AG mit moderner Technik das grösste abbaubare Flyschsandsteinvorkommen des ganzen Alpenraums.[561]

Recherchen

Beim ersten Besuch fotografierte Schlumpf den Steinbruch ausführlich und beschloss auf der Stelle, das Projekt anzugehen, mit der Bedingung allerdings, dass Hugger ihm bei der Finanzierung des Films helfe, was auch geschah. Hugger hatte scheinbar eine „Notfilmung" im Sinn, also einen Dreh von nur zwei bis drei Tagen, damit diese Arbeit einmal festgehalten sei (Pio Corradi, 2010). Aber Schlumpf wollte einen „richtigen" Film drehen. Das Budget von 80'000 Franken kam schliesslich durch Beiträge des Schweizer Fernsehens, der Lotteriefonds Basel und Obwalden, der Kantonalbank Obwalden und der Steinbruch Guber AG zusammen. Paul Hugger schrieb in einem zweiseitigen Papier zum Film, wohl im Frühjahr 1978, er solle „Einblick in das Leben dieser Minderheit geben, in ihr Arbeiten, ihre Freizeit, ihr Sehnen und Hoffen. Es wird der Frage nachzugehen sein, wie sich diese Fremden mit der einheimischen Bevölkerung vertragen,

559 Guber, Arbeit im Stein, Informationsblatt, Filmpool. Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich (CSZ). Wir behandeln den Film, den noch Paul Hugger als Abteilungsleiter initiierte, unter der Ära Hans-Ulrich Schlumpf, weil er in wesentlichen Teilen der Konzeption des technischen Handwerks entspricht, aber vor allem, weil die Debatten um den Film in Schlumpfs Zeit als Abteilungsleiter fallen.

560 Der Ausdruck ‚Flysch' entstammt dem Dialekt im Schweizer Simmental und bezeichnet schiefriges, leicht spaltbares, zu Plättchen verwitterndes Felsmaterial. http://de.wikipedia.org/wiki/Flysch. Zugriff 8.8.2014.

561 Stein_Zeit, 100 Jahre Steinbruch Guber. http://www.guber.ch/cms/hp/images/stories/docs/steinzeit/100_Jahre_Guber_Steinzeit_4_2004_low.pdf, Zugriff 18.11.2013, und Paul Hugger, Guber oder die Arbeit des Steinrichters, SGV Heft 46, Altes Handwerk Sammelband V, Basel 1979, S. 19.

wie sich die gegenseitigen Beziehungen gestalten."[562] Hans-Ulrich Schlumpf beendete im Spätsommer 1978 ein ausführliches, bebildertes Exposé mit einem Budget, das auch der Geldsuche diente. Nach dem Aussterben des Handwerks solle dies „mit dem Film erneut erlernt werden können". Dies sei der volkskundliche Zweck des Films, durch den eine Bezugsperson, „zum Beispiel der Vorarbeiter", führen solle.[563]

Als Kameramann gewann Schlumpf Pio Corradi, mit dem er schon bei *Kleine Freiheit* und dem Dorftheater-Film gearbeitet hatte. Die beiden besuchten den Steinbruch nach einer zweiten Fotorecherche am 22. August 1978 vor den Dreharbeiten im September 1978 erneut und sprachen ausführlicher mit den Leuten – soweit dies möglich war, denn die meisten Arbeiter waren Portugiesen.[564] Die ursprünglich dominierenden Italiener waren alle in Führungspositionen und nur noch einer – Gildo Colett – spaltete noch Steine. Schlumpf fotografierte wiederum, darunter eine Serie, wie ein grosser Stein in immer kleinere Stücke – am Schluss pflastersteingross – gespalten wird (Interview Schlumpf 2009). Am 10. Oktober unterzeichneten die beiden Koproduzenten, Hans-Ulrich Schlumpf, vertreten durch die Zürcher Filmproduktionsgruppe Nemo, der er Schlumpf damals gerade anschloss, und die SGV einen Produktionsvertrag.

Nach *Mineurs de la Presta* und *Heimposamenterei* war *Guber –Arbeit im Stein* der dritte Film der SGV, der sich nicht mehr mit handwerklichen, sondern mit (proto)industriellen Arbeitsweisen befasste. Ähnlich wie beim Film über die Asphaltmine existierten Befürchtungen der jeweiligen Leitungen, dass die dargestellten Arbeitsmethoden und die Sicherheitsnormen nicht auf der Höhe der Zeit seien.

Das Unternehmen Stuag, das den Steinbruch betrieb, befürchtete zunächst, durch die Darstellung der altertümlichen Arbeitsmethoden in ein negatives Licht zu geraten. Doch Paul Hugger und Hans-Ulrich Schlumpf konnten vor allem dem Betriebsleiter Markus Villiger klarmachen, dass die Darstellung der Handarbeit auch eine Wertschätzung dem Produkt gegenüber bedeute. Die anfänglichen Befürchtungen schlugen um, und die Firma lud gegen Ende der Dreharbeiten zu einer Presseorientierung im Restaurant Guber ein.[565]

> „Wir konnten nicht warten, bis Geld kam. Von unserer Seite haben wir das vorläufig natürlich ohne Gage gemacht. Hans Künzi war der Tonmann. Die Schwarzfilm in Bern, der alte Edgar Schwarz also sagte, er würde das Material umsonst entwickeln, ohne eine Kopie zu ziehen. Und wir könnten es bezahlen, wenn im nächsten Jahr der Film finanziert würde. Somit beschlossen wir, im Oktober hinaufzugehen. Die Reko [Rekognoszieren] war ungefähr Mitte September. (…) Interessant an diesem Projekt war, dass der Film erst im folgenden Jahr finanziert wurde. Bevor wir überhaupt Arbeitskopien machen konnten, wussten wir für neun Monate überhaupt nicht, was auf dem Film war!" (Pio Corradi, 2010)

562 Hans-Ulrich Schlumpf, Kurzes Exposé zu einem Filmprojekt Die Männer vom Steinbruch, undatiert, SGV-Archiv Ae 60 VII o.

563 ‚Guber' Die Männer vom Stein, Filmexposé und Budget, Paul Hugger und Hans-Ulrich Schlumpf, September 1978, S. 8, SGV-Archiv Ae 60 VII o.

564 Brief von Schlumpf an Paul Hugger, 29.9.1978, CSZ.

565 Presseorientierung „sehr geehrte Redaktoren" auf den 7.11.1978, Brief des Geschäftsführers M. Villiger, 31.10.1978, CSZ.

Dreharbeiten

Aufgrund der Befürchtung, der Steinbruch würde wegen der grassierenden Rezession aufgegeben oder die Produktionsmethoden könnten rationalisiert werden, startete die Equipe auf Zusage von Edgar Schwarz vom gleichnamigen Labor in Ostermundigen unverzüglich mit den Dreharbeiten. Die Filmequipe verzichtete vorläufig auf ihr Honorar[566], eine im Schweizer Film damals (wie heute) übliche Praxis. Von Fredi M. Murer liehen sich Pio Corradi und Hans-Ulrich Schlumpf eine schwere geräuschgedämpften, eine sogenannt geblimpte Eclair-Kamera.[567]

Schlumpf, Corradi und der Tonmeister Hans Künzi verbrachten im Herbst 1978 im Oktober und November drei Wochen[568] auf dem Steinbruch, der auf 900 bis 1000 Metern eine abgeschiedene, eigene Siedlung bildet. Wie die Arbeiter standen sie um 5 Uhr morgens auf, kämpften mit teilweise sehr schlechtem Wetter. Da niemand in der Equipe Portugiesisch konnte, entstanden Spannungen mit den Arbeitern, die glaubten, es entstehe ein Werbefilm für die Guber AG (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009) oder gar einer, der gebraucht werde, um Arbeitsabläufe zu rationalisieren: „Sie meinten, wir würden ihre Arbeit quasi von oben herab filmen. Dann habe ich George Reinhardt für einen Tag hinaufgeholt, der Portugiesisch konnte. Er hat dann mit den Leuten und mit uns gesprochen. Und dann war das Eis gebrochen." Die Gespräche mit der Übersetzung des Industriellen und späteren Filmproduzenten George Reinhart (1942–1997) bildeten die Grundlage für das Vertrauen, das für das Gelingen von Dreharbeiten unabdingbar ist.

> „Tschöntsch [George Reinhart] kam hinauf, und für einen Tag lang haben wir die Arbeiter an ihren Arbeitsplätzen besucht, waren mit ihnen beim Mittagessen. Die Szene, wo ich das Mittagessen filme, war zusammen mit Tschöntsch. Das hat sehr gut getan. Nachher war das Eis gebrochen und sie verstanden auch, dass wir eigentlich eine Hommage an ihre Arbeit und ihre Situation machen wollten. Die Szene, wo ein Arbeiter einen sehr schönen Brief vorliest in seinem ärmlichen Kabäuschen, wäre unmöglich gewesen ohne die Intervention von George Reinhardt." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 11, 00:56:33, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

> „Wir haben ja dort gewohnt (…). Wir waren also praktisch innerhalb von zwei Tagen Kumpels (…). Es war so, wie wenn man in den Bergen in einer Hütte übernachtet, am Morgen früh aufsteht und dann bis 17.00 oder 18.00 Uhr arbeitet. Um 18.00 Uhr wird es langsam dunkel. Danach haben wir noch ein bisschen in der Beiz gesessen zusammen mit den Arbeitern. Und dann waren wir meistens um 21.00 Uhr schon im Bett. (…) Drei Wochen für einen solchen Film ist doch eine relativ lange Drehzeit. Und wir haben uns einfach Zeit genommen. Wir haben beobachtet, zugeschaut." (Pio Corradi, 2010)

Viele Interviews wurden nur auf Tonband aufgezeichnet, das Filmmaterial war zu teuer, um alles mit der Kamera mitzudrehen. Die Gespräche waren eine wichtige Informationsgrundlage für die Kurzporträts im fertigen Film. Das Drehverhältnis, also das ge-

566 Vereinbarung zwischen der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde und Hans-Ulrich Schlumpf, vertreten durch die Nemo Film AG, Zürich, 10.10.1978, Privatarchiv Schlumpf.

567 Durch synchrone Impulse liefernde Quarzsteine konnte die ursprünglich nötige Kabelverbindung zwischen Kamera und Nagra-Tonaufnahmegerät entfallen.

568 Informationsblatt des Filmverleihs Filmpool.

drehte Material im Verhältnis zu dem im Film tatsächlich verwendeten, betrug schliesslich knapp 8 zu 1, ein für damalige Verhältnisse geringer Wert.[569]

Aufgrund der Fotografien war Schlumpf klar, welche Sequenzen er realisieren wollte, zum Beispiel das Spalten eines Felsblocks bis zum Pflasterstein. Viele andere Bild- und Strukturideen entwickelten sich während der Dreharbeiten – etwa die Fahrt entlang der Steinspalterhütten und das Spiel des Nebels im Laufe des Tages.

Filmstruktur

Guber – Arbeit im Stein spielt mit zwei Ausnahmen, dem Verlegen von Pflastersteinen in Zürich und dem Abflug der Saisonarbeiter nach Portugal, immer im weitverzweigten Steinbruch oberhalb von Alpnach. Der Film porträtiert knapp ein Dutzend im Steinbruch Beschäftigte, verfügt über keine eigentliche Hauptfigur, auch wenn er dem erfahrenen Steinhauer Gildo Collet mehr Zeit widmet als anderen. Der chronologisch gezeigte Arbeitsvorgang von der Sprengung von grossen Brocken und deren Zerkleinerung zuerst mit Presslufthämmern, dann händisch bis zum Produkt, den Pflastersteinen, und deren Abtransport mit einer Seilbahn ist in drei virtuellen Tagesabläufen strukturiert. Gebührend Raum widmet der Film den Wohnverhältnissen, dem Essen, der Abend- und Freizeitgestaltung der Arbeiter.

Eine einführende Helikopter-Kamerafahrt vom Talboden hoch zum Steinbruch (3) und weitere Luftaufnahmen (4–6) schaffen einen Überblick über die Lage des Steinbruchs und der zugehörigen Siedlung. Auf die zerklüftete Felswand, die einmal im Jahr gesprengt wird, um das Ausgangsmaterial zu erhalten (7–10), folgt ein Bagger, der einen grossen Gesteinsbrocken zu einem Unterstand eines Steinrichters transportiert (12–14). Der Steinspalter Primo de Riz vermisst und markiert (15, 16) und bohrt in regelmässigen Abständen quer durch den Stein Löcher (17–20), in die er Eisenkeile schlägt (21–23), unter deren Druck der Brocken auseinanderbricht (24).

Die Dampfpfeife (26) kündet die Mittagspause an, die ein Arbeiter zu Hause in der Siedlung beim Polentaessen mit seiner Frau verbringt (28–35), während seine Kollegen in der Kantine (36–39) oder in ihren Unterkünften selbst kochen (40–48) und sich dabei in die Kamera sprechend vorstellen.

Nach der Pause stellt einer die Kompressoren für die Presslufthämmer und deren Absaugvorrichtung an (49), ein Arbeiter sammelt die Eisenkeile ein (50), die er nach dem Steinspalten seines Kollegen (51–55) in der betriebseigenen Schmiede neu härtet (56–62). Nach einem Schwenk über den Steinbruch (63) und einer Totalen auf die Plachen, unter denen die grossen Blöcke zerkleinert werden (64), zeigt eine schnell geschnittene Sequenz das Bereitstellen eines Blocks (65–66), das Einschlagen der Keile und die Spaltungen (67–74). Die Blöcke werden in von Hand geschobene kleine Wagen, in sogenannte Loren, verladen (75–78) und zu den Hütten der Steinrichter geschoben (79).

569 Brief von Schlumpf an Roland Cosandey, 20.5.1981, Materialien Hans-Ulrich Schlumpf, CSZ. Dieses Verhältnis wurde in den frühen Filmen von Claude Champion und der Groupe de Tannen für die SGV, wo das Verhältnis oft 1 zu 3 betrug, noch unterboten.

Die ersten 24 Einstellungen des Films *Guber – Arbeit am Stein*. Die Screenshots aller Einstellungen des Film finden sich im Anhang. Online-Zugang: archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574885.

Abendlicher Nebel (80) leitet den Feierabend (81–94) ein, den die meisten in der Kantine sitzend verbringen. Porträts von Arbeitern (83–86, 89–92) wechseln sich ab mit dem Einträufeln von Augentropfen (89), dem Kauen an geschundenen Fingernägeln (89), dem Lesen einer kommunistischen Zeitung (93, 94). Begleitet wird dies vom spanischen Sänger Pablo Escobar aus der Jukebox im Hintergrund (94). Impressionen aus dem nächtlichen Steinbruch beschliessen die Sequenz (95–99).

Beim sonntäglichen Bocciaspiel geniessen einige die Sonne (100–103). Der Arbeiter Johannes Bracher erklärt, wer wo wohnt (105–110). Olga Budel erzählt von ihrem verstorbenen Mann und ihren Söhnen, die sich alle im Steinbruch eine Staublunge geholt haben (111–116). Eine abendliche (117) und eine frühmorgendliche (118) Panoramaaufnahme vom Guber – getrennt durch eine Ab- und Aufblende über Schwarz – signalisieren den nächsten Tag.

Der Steinrichter Gildo Collet schlägt in einem kleinen Bretterverschlag – wie seine Kollegen auch – die grösseren Stücke zu Pflastersteinen (120). Dies vor eindrücklicher Bergkulisse und über wallendem Nebelmeer (121, 122, 124). Umrahmt vom Steinrichten wird das Härten der Richthämmer, die jeden zweiten Tag neu scharfkantig geschmiedet werden müssen (126–129). Gildo Collet arbeitet wie alle Steinrichter im Akkord und misst seine Produktion mit einem Strich pro Schubkarre an der Wand seiner Bude (136).

Halbtotale Einstellungen stellen die Häuschen der Steinrichter in ihren geografischen Zusammenhang (127–139) und zeigen das altertümliche Transportsystem (140). Arbeiter verladen die fertigen Pflastersteine und schieben sie auf Loren in Richtung Seilbahnverladestation (141–150).

Wiederum ist ein Tag vergangen, in der Dämmerung sind der Pilatus (151) und die erleuchtete Arbeiterbaracke (152) zu sehen. In seinem Zimmer sitzend liest Manuel da Silva einen Brief seiner kranken Frau vor (154), ein Schwenk über seine wenigen Habseligkeiten verdeutlicht sein karges Dasein (155).

Nach einer abtrennenden Schwarzblende wird der Maschinist gezeigt, der die die drei Steinbruchebenen verbindende Standbahn bedient (155, 156). Auf diesen Schrägaufzug werden die Loren verladen und zur Seilbahnverladestation geschoben (157–163), wo die Steinbehälter von den Wagen getrennt und per Seilbahn nach Alpnach hinunter transportiert werden (164–173). Die nächste Sequenz zeigt einen ehemaligen Guber-Arbeiter, Michele Rizzo, der Schweizer Innenstädte, hier Zürich, mit Steinen pflästert (174–176).

Die zwei Arbeiter Ricardo Fallini und Inigio Budel erläutern in der Schmiede (177) und auf der Standbahn (178) ihre verschiedenen Arbeitsstationen innerhalb des Steinbruchs. Nach der Aufnahme eines kleinen Wohnhauses (179) erzählt die Büroangestellte Johanna Larentis, die die Löhne auszahlt, von ihren Vätern und Grossvätern, die schon im Steinbruch arbeiteten (180). Zu den Bildern eines schwarz-weissen Stummfilms, der anlässlich des 50-Jahre-Jubiläums des Steinbruchs 1953 realisiert wurde, erläutert der Kommentar die Geschichte des Steinbruchs, der von billigen Importen aus Niedriglohnländern bedroht ist (181–205).

Die Zahlmeisterin begleitend, welche die Arbeiter im Steinbruch aufsucht und Lohnkuverts überreicht, porträtiert die Kamera nochmals verschiedene „Männer im Stein" (207–217).

Eine Schwarzblende verdeutlicht den Zeitsprung zu den nächsten zwei Einstellungen (218, 219), welche die Männer in Zürich-Kloten beim Besteigen des Flugzeugs zeigt, das sie nach Lissabon in ihre Heimat bringt. Laut Kommentar konnte jeder der Arbeiter in der Saison 10'000 bis 12'000 Franken sparen. Mit der Einstellung des startenden Flugzeugs, über den die Endtitel laufen, schliesst der Film (220).

Mise en scène

> „[Die] Philosophie war praktisch, dem Stein entlang zu filmen. Dass man von den grossen runden Brocken, die gebrochen werden, immer weiter geht, bis am Schluss diese Pflastersteine entstehen. Das heisst, die Chronologie war eigentlich das Drehbuch (…). Es gab kleine Abstecher mit Wetter. Es hat ja sehr schöne Stimmungen gegeben. Das Mittelland lag immer im Nebel und genau der Guber lag darüber. (…) Wir haben immer diskutiert, auch am Abend. Wie machen wir das? Wir mussten auch sparen (…). Das heisst, man musste immer planen: Was ist wichtig für uns? Und wie lange soll es dauern? Wie kann man das verkürzen?" (Pio Corradi, 2010)

Nach den vorgängigen Besuchen im Steinbruch entschieden Hans-Ulrich Schlumpf und Pio Corradi, die Arbeit und damit den Weg der Steine chronologisch zu verfolgen, vom grossen Felsblock, der per Trax aus der Abbruchwand, dem sogenannten Anriss, geholt wird, über die Steinbrecher, die die grossen Blöcke unter Zeltplanen zerkleinern, bis zu den Steinrichtern, die in ihren kleinen Holzhäuschen schliesslich die Pflastersteine schlagen. Je kleiner die Gesteinsstücke, desto serieller die Abläufe, umso besser liessen sich Aufnahmen planen bzw. wiederholen, ohne wesentlich einzugreifen. Die Anlieferung des grossen Blocks zu Beginn (12–14), die während den Dreharbeiten nur einmal geschah (Pio Corradi, 2010), wurde in dem Sinne inszeniert, als zuerst die optimale Cadrage, die den angelieferten Stein fast bildfüllend zeigt, gefunden werden musste und der Trax auf Kommando loszufahren hatte: „Für den richtigen Winkel musste er drei Mal kommen. Mit dem Weitwinkel wollten wir, dass der Block zuerst so aussah, als wäre er ganz klein, und dann ins Bild käme, bis er es fast schliesst (…). Das dauerte vielleicht eine halbe Stunde, und dann war es im Kasten." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009)

Die immer wiederkehrenden Handgriffe bei kleineren Steinstücken oder in der Schmiede waren – wie alle seriellen Aktionen – gut zu beobachten und in einzelne Einstellungsabfolgen so aufzulösen, dass sie eine informative, stringente und zugleich visuell attraktive Sequenz ergaben. Wenn sich beim Anschauen des gedrehten Materials zeigte, dass gewisse Übergänge oder Perspektiven auf die aufgenommene Aktion fehlten, waren diese leicht nachzudrehen. Das war aber bei *Guber – Arbeit im Stein* nicht nötig, alle Beteiligten waren bereits routiniert und die Drehzeit mit fast drei Wochen ausreichend.

Besonders die lange Einstellung, die Gildo Collet beim Behauen von Pflastersteinen zeigt (125), und die nachfolgende Sequenz (140–136) machen deutlich, welchen Grad an An-

schaulichkeit und Nähe eine beobachtende Kamera bei Routinearbeiten erreichen kann, ohne dass die Protagonisten wesentlich gestört oder abgelenkt werden.

> „Inszenierte Kamera bedeutet für mich, dass du die Leute sowieso machen lässt, was sie gerade tun. Und du überlegst dir, wie du das am besten darstellen möchtest. Und da kommen dann natürlich alle Gesetze, die auch der Spielfilm kennt, zur Anwendung. Grossaufnahme, Nahaufnahme, Totale und der ganze Aufbau, wie man eine Sequenz strukturiert. Das ist ähnlich. Du inszenierst einfach nicht die Leute, sie inszenieren sich selber." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 17, 01:26:10, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Allerdings waren auch in dieser Sequenz Vorbereitungen, kleine Eingriffe nötig, in diesem Fall das Aufstellen von schattenaufhellenden Lampen, um Handfertigkeit und Arbeitsrhythmus möglichst realitätsnah zeigen zu können. Auch das Aufstellen eines Travellings, von Schienen, welche die Kamerafahrt ermöglichen, bedingt vorfilmische Eingriffe.

Auf den spürbaren Willen, die Arbeit und das Leben auf dem Guber chronologisch und umfassend zu zeigen, verweisen verbindende Einstellungen, die über das Kolorit hinaus eine dramaturgische Funktion haben. Der Film arbeitet stark mit Tag-Nacht- und Arbeit-Erholungszeit-Kontrasten, welche die Arbeit strukturieren, emotionale Befindlichkeiten aufzeigen und eine gewisse Spannungskurve aufbauen.

Die erste Mittagspause (26–48) illustriert die Lebenssituation der Arbeiter. Einige stellen sich mit eigenen Worten vor. Die erste Nacht (80–99) verdeutlicht mit Porträts müder Gesichter die Schwere der Arbeit, das Heimweh und auch die Einsamkeit (94). Bei den nächtlichen Impressionen, begleitet von melancholischer Musik aus der Jukebox, handelt es sich insofern um Inszenierungen, als sie bei Tage aufgenommen wurden. Schwierige Lichtverhältnisse waren es auch, die das Team manchmal zu kleinen räumlichen Eingriffen – minime Verschiebungen des Arbeitsplatzes beispielsweise – in das Aufzunehmende zwangen (siehe Untertitel Licht).

Die folgende Nacht markiert eine Totale des Gubers in Abenddämmerung und im Morgengrauen (117, 118), und die dritte Nacht zeigt nach dem Pilatus in der Dämmerung einen Arbeiter, der in seinem Zimmer sitzt und den Brief seiner kranken Frau aus Portugal vorliest (151–155). Ursprünglich wollte Hans-Ulrich Schlumpf die Verbindung mit der Heimat, das Heimweh, die Sehnsucht durch die tägliche Verteilung der Post aufzeigen. Er entschied sich dafür, einen Arbeiter zu fragen, ob er für die Kamera einen erhaltenen Brief vorlesen würde, was emotional ungleich stärker wirkt – vor allem in Verbindung mit dem folgenden Schwenk über seine wenigen Habseligkeiten (155). Dieses Pars-pro-toto-Vorgehen ist inszeniert, offenbart aber wesentlich mehr Informationen und Emotionen, als es die ursprünglich geplante beobachtende Sequenz vermutlich hätte leisten können.

Die sich vorstellenden Arbeiter (46–48) reagieren ebenso auf einen Wunsch bzw. eine Frage der Regie wie interviewte Personen (105–109, 111–116, 177, 178, 180). Sehr eloquent und ausführlich erzählt allerdings kaum jemand, für Regisseur Hans-Ulrich Schlumpf auch ein Grund, biografische Informationen vor allem im Kommentar zu liefern.

Mise en scène: Lichtgestaltung

Guber ist weitgehend mit vorhandenem Licht (available light) auf normal empfindlichem Negativfilm (Kodak-Eastman 100 ASA) gedreht worden (Pio Corradi, 2010). In Innenräumen (Schmiede, Steinrichterhütte, Restaurant) musste mit künstlichem Licht nachgeholfen werden, meist mit einem Führungslicht und einem oder zwei Aufhellungslichtern.[570] Die meisten Aufnahmen sind ausgeleuchtet und ohne Schatten. Ausnahmen bilden Einstellungen in der Schmiede, die durch die starken Hell-Dunkel-Kontraste von glühenden Eisenstücken und stiebenden Funken der Esse und dunkler Umgebung einen eigenen Reiz erhalten (57–62). Auch die Porträts in der ersten Nacht (83–92) sind von dem in der Dunkelheit verschwindenden Hintergrund abgehoben und erscheinen so intimer. Corradi setzt zuweilen das Gegenlicht sehr gekonnt als Stilmittel ein, etwa in der ersten Einstellung, die den Steinrichter Gildo Collet als Silhouette in seinem Holzhäuschen mit dem Nebelmeer im Hintergrund zeigt (120). Diese seitliche Aufnahme könnte auch aus einem avantgardistisch-absurden Schattentheater stammen, die primitiven Holzhütten scheinen ein Teil eines Bühnenbildes oder einer künstlerischen Installation à la Ilja Kabakov zu sein.

Die vielen Aufnahmen der Abenddämmerung und des Morgengrauens verleihen wie die ständige Veränderung von Licht- und Nebelverhältnissen in der voralpinen „Wetterküche" dem Film eine suggestive Dimension. Diese evozieren auch die „falschen" Nachtaufnahmen, die bei Tag gedreht wurden, ein Verfahren, das in Frankreich „La nuit américaine" und im englischen Sprachraum „Day for night" genannt wird. Schlumpf waren neben der visuellen Attraktivität auch die vor allem in der Nacht gut hörbaren Geräusche – das ständige Rieseln von Wasser, Sand und kleinen Steinen – wichtig.

> „Wir haben eine ganze Sequenz bei sehr starkem Sonnenlicht mit sogenanntem Day-for-Night gemacht. Das war ein Blaufilter, ein ganz starker Blaufilter. Und wenn du das richtige flache Sonnenlicht, welches grosse Schatten wirft, zusammen mit dem Filter nimmst, hast du das Gefühl, es sei Nacht. Das ist Nuit américaine. Von den Aufnahmen her ist es eine sehr künstliche Sequenz. Die Idee für das Day-for-Night hatte Pio." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 12, 01:04:21, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Mise en scène: Cadrage

Die Einstellungsgrössen variieren stark von Panorama- (4, 5, 6, 117, 118, 121, 122, 151) zu Detailaufnahmen (30, 60, 61, 88, 135). Numerisch dominieren amerikanische Einstellungen. Der Kameramann Pio Corradi ging aber sehr oft nahe an die Menschen und cadrierte Portraits in Grossaufnahme (18, 52, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 127, 154), die oft sehr eindringlich wirken, emotional noch verstärkt durch die Musik (83–92). Viele Einstellungsgrössen verändern sich, sei es, dass Menschen sich in einer statischen Einstellung entfernen oder nähern, sei es – dies überwiegt –, dass sich die Kamera bewegt. Die Kamera ist sehr dynamisch, zeigt viele Arbeitsgänge in elaborierten Plansequenzen.

570 „Tageslicht HMI: Küche, Baracke, Familie von Primo de … beim Polentaessen, Schmiede etc, Kunstlicht-Lampen (Multibeam): Restaurant, Duschen, Manuel da Silva (Brief)." Brief an Roland Cosandey, 20.5.1981, CSZ.

Die Steinrichter-Hütten, Recherche-Aufnahme von Hans-Ulrich Schlumpf

Bereits die erste Einstellung nach dem Vorspann (3) ist eine lange Kamerafahrt, gefilmt aus einem Helikopter, den Weg vom Alpnacher Talboden auf den Guber nachzeichnend. Eine laterale Fahrt zeigt die entlang der Geleise angeordneten Hütten. Im Takt ihrer Hämmer rücken nacheinander vier arbeitende Steinrichter ins Bild (123). Die Gleichzeitigkeit und das Serielle unterstreichen den Anachronismus dieser manuellen Arbeitsweise. Die sichtbare „Kameraarbeit" durchbricht bis zu einem gewissen Grad die Diegese, indem sie auf die Entstehung des Films und der Filmerzählung hinweist.[571] Viele andere Arbeitsabläufe wurden automatisiert, doch beim Steinerichten versagen die Maschinen. Es brauche jahrelange Erfahrung, die Steine „zu lesen", gibt der Kommentar Aussagen der Arbeiter wieder. Diese Fahrt wurde mit dem Travelling, das sich Fredi M. Murer für seinen Bergler-Film anfertigen liess, gedreht (Pio Corradi, 2010). Diese technisch relativ aufwendige Fahrt bildet eine Ausnahme. Praktisch sämtliche übrigen Kamerabewegungen führte Corradi aus der Hand, ein filmisches Handwerk, das Corradi in seiner Anfangszeit bewusst übte und in jahrelanger Praxis perfektionierte.

Viele seiner Handkamerafahrten und -schwenks verfolgen Bewegungen auf dem Netz der Lorenbahn. Die per Hand verschobenen Wagen verbildlichen physische Anstrengungen anschaulich. Eine Einstellung (157) zeigt eine Fahrt mit der Standbahn den Berg

571 Hans Beller (Hg.), Handbuch der Filmmontage, München 2002 (4. Auflage): „Der Eingriff eines Erzählers, in Form eines erklärenden oder interpretierenden Zwischentitels, einer Kamerahandlung oder auch eines gesprochenen Kommentars, verursacht eine Trennung zwischen dem Akt des Erzählens und der erzählten Geschichte", S. 41.

hinauf, das Verriegeln des Transportwagens und das Wegschieben der geladenen Loren auf eine Ebene des Steinbruchs als ununterbrochenen Vorgang. Sie stellt so nicht nur räumliche Zusammenhänge klar, sondern macht Arbeitszyklen und -rhythmen deutlich. Die Kamera nimmt zuweilen auch „unmögliche" Standpunkte ein, befindet sich etwa am Boden des Standbahnwagens, zeigt den Entriegelungsvorgang und das Wegschieben der Loren. In der folgenden Einstellung schwenkt sie auf einem Stativ entlang der mit einem Holzstock primitiv gebremsten Wagen (162). In zwei Einstellungen schwenkt sie lange einem älteren Arbeiter nach, der mit grosser Kraftanstrengung mehrere Wagen eine Steigung hinaufschiebt (215, 216), als wäre er ein Bruder von Sisyphos. Sequenzen wie diese offenbaren neben einem didaktischen Anliegen vor allem eine durch diese altertümlichen Vorrichtungen und Arbeitstechniken angeregte Schau- und Hörlust.

Montage

Guber – Arbeit im Stein ist konsequent nach dem Muster der klassischen Kontinuitäts-Montage geschnitten. Hans-Ulrich Schlumpf zog hierzu die freie Cutterin Fee Liechti bei, die bis dahin vor allem Spielfilme geschnitten hatte.[572] Meist führt eine Totale oder Halbtotale Schauplätze und Personen ein, und nähere Einstellungen zeigen die nachfolgende Handlung. Oft wird in Bewegungen geschnitten, Achsensprünge werden vermieden und es wird Wert auf stimmige Anschlüsse gelegt. So fällt die räumliche Orientierung leicht. Der damit ermöglichte stringente Fluss der Erzählung schafft eine starke raumzeitliche Filmwirklichkeit (Diegese), die durch den Musikeinsatz verstärkt wird. Die mediale Vermittlung des Gezeigten wird durch den Kommentar und die Interviews deutlich. Serielle Sequenzen, beispielsweise Aufnahmen in weitgehend identischen Einstellungsgrössen, die Felspartien des Abrisses (7–10) oder das Einschlagen von Eisenkeilen der Steinspalter zeigen (67–74), betonen die Varianz des scheinbar Identischen (des Steins) bzw. der immer wiederkehrenden Handgriffe, die durch schnelle Schnitte dynamisiert werden. Gleichzeitige Aktivitäten werden eingeführt und in Sequenzen parallel, das heisst abwechselnd, montiert: so beispielsweise das Einsammeln der zu härtenden Eisenkeile (50) nach einer Sequenz, die das Spalten der Steine zeigt (51–55). Nach dem Glühen und Härten in der Schmiede (56–62) wird wiederum das Spalten gezeigt (64–74). Zu Erklärungen eines Arbeiters zur Siedlung auf dem Guber (105, 109) montiert Schlumpf auf seine zeigende Hand hin verschiedene Häuser (106–108, 110), eine Montageform, die fünf Jahre zuvor auch Fredi M. Murer in seinem Film *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* (1974) anwandte. Dort zeigen verschiedene Bauern für die Kamera die an den Hängen verstreuten Höfe ihrer Nachbarn. Eine ähnliche Technik ist beim Verteilen der Lohntüten zu beobachten; die Büroangestellte führt auf ihrem Weg durch den Steinbruch mittels Montage zu verschiedenen Lohnempfängern (207–217).

572 Fee Liechti, geboren 1947, stand 1979 am Anfang ihrer Karriere. Sie schnitt beispielsweise 1978 den Fernsehspielfilm *Trilogie 1848 – Der Galgensteiger* von Xavier Koller, 1981 *Das Boot ist voll* von Markus Imhoof, 1979 Hans-Ulrich Schlumpfs *Kleine Freiheit* und seinen ersten Spielfilm *TransAtlantique* sowie 1993 seinen Dokumentarfilm *Der Kongress der Pinguine*.

Die bereits angesprochene leichte Dramatisierung Schlumpfs, die einem Spielfilm nicht unähnliche erzählende Haltung ist natürlich mindestens so sehr eine Strategie der Montage wie eine der Mise en scène. Dazu gehören dramaturgische Markierungen wie das Ziehen der Dampfpfeife durch einen Arbeiter, das den Beginn der Mittagspause signalisiert (26). Das Ende der Mittagspause verdeutlicht derselbe Arbeiter, indem er das Pressluftaggregat anwirft (49).

Ebenfalls aus dem Repertoire des Spielfilms stammt die elliptische Montage, die in wenigen, mindestens zwei aufeinanderfolgenden Einstellungen das Vergehen von Zeit anzeigt – so eine Panoramaaufnahme der Alpen am Abend (117) und am Morgen (118), in der eine Schwarzblende das Vergehen einer Nacht verdeutlicht oder das Überblenden einzelner Wetterstimmungen, das heisst verschiedener Positionen des wallenden Nebels unterhalb des Steinbruchs in einer Einstellung (124). Den Sprung vom Guber zum Flughafen (217/218) markiert eine weitere Schwarzblende.

Montage: Einstellungsdauer

Der 52 Minuten 25 Sekunden dauernde Film weist 220 Einstellungen auf, was eine durchschnittliche Einstellungslänge von 14,4 Sekunden ergibt. Die Einstellungslängen variieren von einer Sekunde (74) bis zu 184 Sekunden (125). In dieser längsten Einstellung beobachtet Corradis Kamera den Steinrichter Collet, wie er zuerst am Boden grosse Brocken „der Ader" entlang zerkleinert. Während die Gesteinsbrocken immer kleiner werden und Collet sie nicht mehr am Boden, sondern auf einem Holzbock bearbeitet (133), nähert sich auch die Kamera, bis nur noch Collets flinke Hände in Grossaufnahme zu sehen sind (135).

Vier Einstellungen (3, 125, 133, 220) sind über eine Minute lang, zwei über 50 Sekunden (157, 177). Diese erwähnten langen Einstellungen sind ausnahmslos alle mit sich bewegender Kamera aufgenommen. Montagesequenzen wie das Einschlagen von Eisenkeilen in einen grossen Stein rhythmisieren serielle Tätigkeiten in eine bis drei Sekunden dauernden Einstellungen (67–74) in Bild und Ton.

Der in den Film integrierte historische Stummfilm weist – für die damaligen Industrieauftragsfilme nicht untypisch – ausgesprochen kurze Einstellungen zwischen einer und sechs Sekunden auf (181–205). Die Anfangs- (3) und die Schlusseinstellung (220) des Films sind mit 80 bzw. 69 Sekunden beide besonders lang, erfüllen die dramaturgische Funktion des Einführens und des Ausklingens.

> „Zu meiner Zeit war ja immer noch die Plansequenz eine wichtige Art, sich auszudrücken. Das heisst, es beginnt irgendwo und geht dann irgendwo hin. Man kann eine Figur auch verlassen und die Kamera macht praktisch wie eine zusätzliche Runde. So tat ich das, währenddem er [der Arbeiter] las. Es passt auch zum Off-Text sehr gut. Man sieht etwas anderes. Solche Dinge kann man, glaube ich, nicht immer planen. Man muss auch etwas riskieren (…). Ich mache noch immer ab und zu lange Plansequenzen. Aber wenn ich mir dann den Schnitt [in den fertigen Filmen] anschaue, kann ich keine mehr finden." (Pio Corradi, 2010)

Ton/Information

Guber – Arbeit im Stein verfügt über eine relativ komplexe Tongestaltung (Sounddesign). Die vier Tonebenen des Films werden schon in der ersten Einstellung nach den Credits (3) in folgender Reihenfolge hörbar: der diegetische Direktton (Helikoptergeräusch) und – als die drei extradiegetischen Ebenen – Musik (bolivianische Panflöten), Kommentar und nichtsynchrone Töne, nämlich die Geräusche der Steinspalter und -fräser, die beim Anflug auf den Steinbruch das Helikoptergeräusch ersetzen. Diese Töne gehören zwar zum Steinbruch, wären aber aus 100 Metern über Grund im Helikopter nicht hörbar, darum sind sie ausserhalb des raumzeitlichen Kontinuums, der Diegese des Films.

Der Tonmann Hans Künzi nahm mit einer geblimpten (geräuschreduzierten) und Quarz-synchronisierten Eclair-Kamera und mit seinem Nagra-Tonbandgerät die meisten Töne bildsynchron auf. Um teures Filmmaterial zu sparen, hielt Künzi vor allem Gespräche auch nur auf Tonband fest. Die reiche Tonvielfalt im Steinbruch und der Schmiede, das (poly)rhythmische Hämmern, Bohren, Schlagen, die Dampfpfeife, das Rieseln von Wasser, die Rollgeräusche der Loren, der Standbahn, Gehgeräusche auf sumpfigem Boden, das Zischen der glühenden Richteisen im Wasser und vieles andere bilden eine attraktive Tonumgebung, die wesentlich zur Anschaulichkeit des Films beiträgt.

Schlumpfs Kommentar taucht den ganzen Film über immer wieder auf, insbesondere am Anfang eines neuen Schauplatzes oder Arbeitsschrittes liefert er knappe Informationen. Gesprochen von Regine Bébié, erläutert der Kommentar vor allem historische und ökonomische Zusammenhänge, Arbeitsschritte und Biografien einzelner Arbeiter. Schlumpf wollte vermutlich das Autoritäre vermeiden, das viele, vor allem sonore, Männerstimmen ausstrahlen. Weibliche Kommentarstimmen werden weniger oft mit endgültigen und universalistischen, sondern vielmehr mit offenen, fragenden, vielleicht sogar hinterfragenden Aussagehaltungen in Verbindung gebracht, konstatiert Stella Bruzzi.[573]

Oft ersetzt der Kommentar auch direkte Interviews, die mit sieben kurzen Sequenzen im ganzen Film nicht so zahlreich sind, wie sich das Hans-Ulrich Schlumpf zu Beginn vorgestellt hatte. Dies hat mit der lauten Geräuschkulisse im Steinbruch, aber auch mit der Artikulation der Arbeiter zu tun, die Schlumpf als offensichtlich ungenügend einschätzte. Diese Sicht wurde anscheinend in Einzelfällen geteilt. Der deutsche Vorarbeiter Walter Herrmann, der die Seilbahn bediente, war mit seinem Interview so unzufrieden, dass er Schlumpf bat, es für den Film nicht zu verwenden.[574]

Zweimal sind die Fragen Schlumpfs zu hören, einmal antwortet ein Arbeiter auf die Frage, wie er in den Steinbruch gekommen sei, „mit dem Zug", worauf das Gespräch erstirbt, die Fahrt aber weitergeht (178). Damit zeigt Schlumpf, dass die Kommunikation nicht immer einfach war, dass es Missverständnisse gab, die nicht nur von den

573 Stella Bruzzi, New Documentary: a critical introduction, London, New York 2000, S. 57.

574 „Nochmals herzlichen Dank für die rücksichtsvolle und freundliche Arbeitsweise während ihrer Tätigkeit im Steinbruch Guber (…). Rückblickend ist mir klar geworden, dass ich einem unvorbereiteten Interview nicht hätte zustimmen dürfen. Die ungewohnten spontanen Äusserungen und meine Nervosität müssen ein Bild gezeichnet haben, dessen Veröffentlichung mir mehr als peinlich ist." Brief von Walter Herrmann an die Nemo-Filmgesellschaft AG, 5.2.1979, CSZ.

Sprachschwierigkeiten, sondern auch von den unterschiedlichen sozialen Hintergründen herrührten. Schlumpf zielte mit seiner hörbaren Frage „Wie bisch da härä choo [in den Steinbruch]“ (Wie bist du hierher gekommen) auf den Entschluss des Arbeiters ab, Italien zu verlassen und im Steinbruch zu arbeiten, während dieser sie wörtlich nahm.

Der einzige Arbeiter, der seine Arbeit zeigt und selbst erläutert, ist der erfahrene Steinrichter Gildo Collet, der in die Kamera zum Filmteam gewendet erklärt: „Da sieht man den Gang gut, sehen Sie.“ Collet siezt das Filmteam, während Schlumpf einen anderen Arbeiter hörbar duzt (178). Der Arbeiter Manuel da Silva, der für die Kamera auf Portugiesisch einen Brief vorliest, ist trotz darüber gesprochenem, sensibel moduliertem Kommentar von grosser Eindringlichkeit.

> „Wir haben mit den Arbeitern relativ viele Interviews gemacht. Spontan, während der Arbeit oder so. Es waren nicht viele Synchroninterviews, aber viele Interviews nebenbei. Florian [Schlumpf meint den Tonmann Hans Künzi, verwechselt ihn aber in der Erinnerung mit dem Tonmann Florian Eidenbenz] und ich sind viel mit den Leuten reden gegangen, und gleichzeitig nahm er auf. Einerseits hattest du ständig die Geräusche des Steinhauens. Andererseits drückten sich die Leute sprunghaft und nicht zusammenhängend aus. Und so habe ich irgendwann beschlossen: „So geht es nicht. Ich kann diese Interviews nicht als Direktton unterlegen. Sondern ich muss quasi Zusammenfassungen machen.“ Ich entschied dann, kleine Kurzportraits jeder Person zu machen, worauf die wichtigsten Aussagen, die sie gemacht haben oder von denen ich erfahren habe, zusammengefasst sind. Und das hat zur Form geführt, dass die Personen mit einem kleinen Portrait vorgestellt werden. Der Rest des Kommentars ist mehr Sachkommentar. Mit Ausnahme vielleicht des Vorlesens des Briefes, was für mich der stärkste Moment des Films ist. Er ist auch emotional sehr stark mit dem wunderbaren Schwenker, den Pio über die paar Habseligkeiten dieses Arbeiters gedreht hat.“ (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 15, 01:12:15, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

> „Bei den Gesprächen konnte man auch nicht sagen: ‚Wir nehmen einmal eine halbe Stunde oder eine Stunde lang auf.‘ Man musste es entweder in fünf Minuten haben oder nicht. Die grösste Schwierigkeit mit dem teuren Film damals war es effektiv, gute Gespräche herzustellen, die nicht abgesprochen waren. (…) Der Tonmann hat das Tonband laufen lassen. Wenn der Kameramann fand: ‚Jetzt wird es interessant‘, musste er selbst einschalten.“ (Pio Corradi, 2010)

War in *Die letzten Heimposamenter* von Yves Yersin eine kurze Szene mit zurückhaltender Ländlermusik unterlegt, so setzt *Guber – Arbeit im Stein* erstmals in der SGV-Filmproduktion Musik prominent ein. Das mehrmals wiederauftauchende musikalische Leitmotiv bilden bolivianische Panflöten, die mit ihrer basalen Schlichtheit die Einfachheit und die Härte des Lebens auf dem Guber betonen.[575] Nach einer längeren Sequenz am Filmanfang (3–10), die auch die einführenden Filmtitel begleitet, taucht dieses Motiv am Ende des Arbeitstages wieder auf (77–80) und führt die Nacht im Werksrestaurant ein.

> „Die Musik kommt von meinem Ethnologenfreund, mit dem ich in Paris Claude Lévi-Strauss gehört habe (…). Mein Freund hat sein Leben lang zusammen mit seiner Frau über die Aymara-Indianer gearbeitet. Mit ihm habe ich auch einen kleinen Film über Sophia Ve-

575 Das Lied heisst *Zamponas*, aufgenommen von Hans Büchler, einem befreundeten Ethnologen, den Schlumpf 1975 in Bolivien besuchte (Brief an Roland Cosandey, 20.5.1981, CSZ.)

> lasquez gemacht, der in diesem Milieu, in dem er arbeitet, spielt. Er hat mir während dieser Zeit Musikbeispiele von den Aymaras mitgebracht und ich sagte: ‚Das ist die Musik, mit diesem Pauken. Das passt so gut dazu.' Es passt dazu, weil es in Obwalden aussieht wie in einer bolivianischen Mine. Es hat alle Ähnlichkeiten. Und für mich war es auch ein internationalistisches Element. Die Arbeitsbedingungen von Leuten, die solche Arbeiten verrichten, sind auf der ganzen Welt dieselben. Ob sie in Bolivien arbeiten, ob sie in Indien Steine tragen, ob sie in China Steine tragen oder hier Steine spalten. Überall sind diese Bedingungen extrem schwierig und körperlich extrem anstrengend. Diese Musik hat das für mich ausgedrückt." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 13, 01:06:06, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Im Restaurant wird zu Grossaufnahmen einzelner Gesichter der spanische Sänger Manolo Escobar mit der traurigen Ballade *La Campanella* hörbar, ein Lied, das laut Schlumpf sehr oft in der Wurlitzer-Jukebox in diesem Aufenthaltsraum lief. Die an sich schon ausdruckstarken Gesichter erhalten durch diese Ballade einen heroisch-leidenden Anstrich, besonders in den Bildern, wo Augentropfen verabreicht (87) oder verkrampfte Hände gestreckt werden (88, 89). Das Lied erstreckt sich von der ersten Grossaufnahme eines Arbeiters (83) bis zu den „falschen" Nachtaufnahmen des Steinbruchs (95–99), wobei zum Wechsel vom Innenraum nach draussen die Tonlautstärke entsprechend zurückgeht, das Lied nur noch aus der Ferne zu hören ist. Beide Stücke von Escobar hatte Schlumpf der im Film sichtbaren Jukebox entnommen, da offenbar die Stücke nur sehr schwierig erhältlich waren.[576]

> „In diesem Wurlitzerkasten, in diesem Restaurant, gab es deutsche Schlager, alles deutsche Schlager. Eine einzige Platte war diese spanische Platte, die im Film vorkommt. Alles andere war deutsch. Und die lief deshalb pausenlos. Das habe ich heute noch im Ohr. Da habe ich gesagt: ‚Wir machen eine Musiksequenz aus dieser Musik.' Sie haben das auch immer beim Zeitunglesen und so gehört." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 12, 01:03:30, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Am Ende des nächsten Tages, während die behauenen Pflastersteine auf Loren abtransportiert werden, erklingt wiederum das bolivianische Leitmotiv (148–150), das bei der Verladung der Lorenmulden auf die Seilbahn erneut aufgenommen wird (165–173), diesmal teilweise überlagert von Kommentar (170–172).

So verfährt der Film auch mit den stummen historischen Aufnahmen von 1953, die in der gesamten Länge vom italienischen Volkslied *La Montanara* unterlegt und vom Kommentar begleitet sind (181–205).[577] In der letzten Einstellung, in der das Flugzeug nach Portugal abhebt, erklingt zu den Abspannangaben das beschwingte Stück *Lerele*, wiederum von Manolo Escobar.

576 „Ich hatte übrigens die grössten Schwierigkeiten, die Platte zu bekommen. Ich musste sie mir aus dem Wurlitzer holen, weil es sie sonst nirgends gab. Diese Musik hat einen doppelten Charakter: sie ist einerseits dokumentarisch, in der Verwendung als Montagemusik gleichzeitig fiktiv." Brief an Roland Cosandey, 20.5.1981, CSZ.

577 „Jemand liess einfach ein Tonband laufen. Ich hab daraus auch einige Zeilen der Geschichte des Gubers rekonstruiert, da endlos Reden gehalten wurden." Brief von Schlumpf an Roland Cosandey, 20.5.1981, CSZ.

Das reich illustrierte Begleitheft zum Film[578] beleuchtet zunächst die Geschichte der Steinbrüche in der Schweiz und die verschiedenen Abbautechniken. Der Beschreibung der geografischen Lage und der Organisation des Guber-Steinbruchs folgen Angaben zur Belegschaft, zumeist aus Portugal und Italien, und eine exemplarische Biografie des Steinrichters Gildo Collet. Abschliessend beschreibt Hugger die Spalttechnik und die Zukunft des Steinbruchs Guber. Auch dieses Heft wirkt komplementär zum Film, ist aber vor allem in der historischen Vorgeschichte und in der Biographie Collets detaillierter.

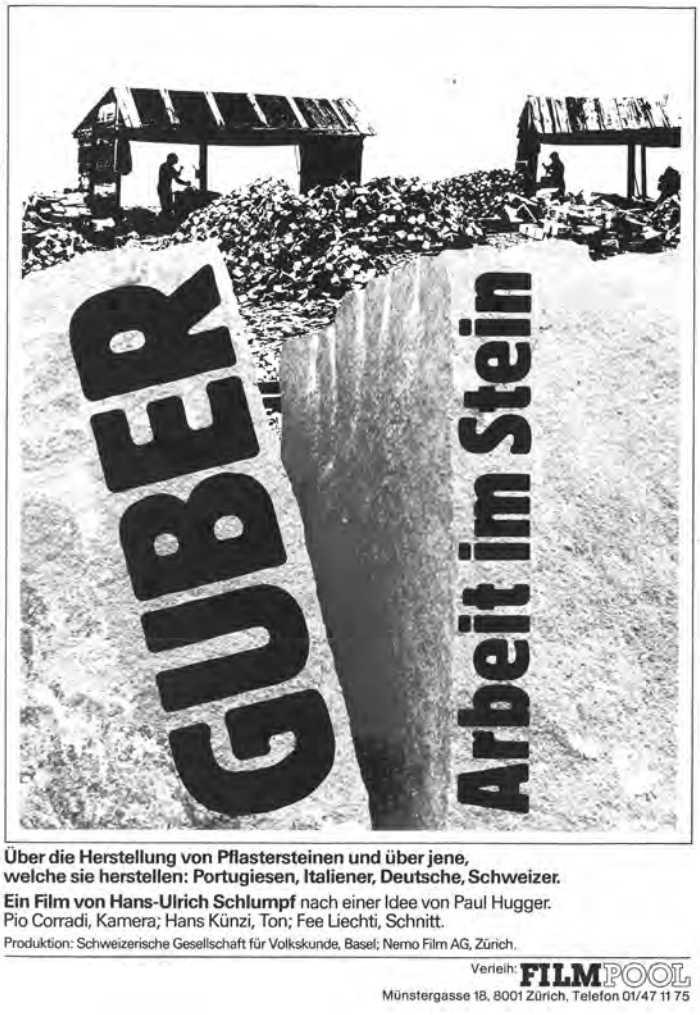
Gesamtbetrachtung

Guber – Arbeit im Stein ist eine umfassende Dokumentation des Mikrokosmos Guber, ein facettenreicher und sorgfältig gestalteter Film in der sich im Laufe der siebziger Jahre ausdifferenzierenden Tradition des (Deutsch-)Schweizer sozialkritischen Autoren-Dokumentarfilms. Seine nicht unbedingt kinokompatible Länge von 53 Minuten wie auch der Kommentareinsatz verweisen aber auch auf die Tradition des Lehrfilms oder auf die ab 1970 von verschiedenen jüngeren Filmschaffenden und Fotografen gedrehten monothematischen Kurzfilme für die Schweizerische Filmwochenschau.

Hans-Ulrich Schlumpf nimmt mit dem Einsatz von Musik und der damit einhergehenden Emotionalisierung, in der behutsamen und formbewussten Kameraführung Pio Corradis und der nach dramaturgisch-narrativen Gesichtspunkten erfolgten Montage einen dezidiert subjektiven Standpunkt ein. Der durch (mitunter fiktive) Tagesfolgen klar strukturierte Film ist stringent erzählt und gewichtet Atmosphärisches, Stimmungen und Empathie mit den Protagonisten fast genauso wie die präzise Darstellung von Arbeiten und Abläufen. Zum ethnografischen Ziel, eine kleine, fast autark funktionierende Arbeits- und Lebensgemeinschaft zu dokumentieren, gesellt sich ein formaler, cineastischer Anspruch. Beide Ansprüche verschränkt der Film elegant und löst sie ein. Zahlreiche Plansequenzen und Fahrten vermitteln räumliche und arbeitsorganisatorische Zusammenhänge sowie Rhythmus, Handfertigkeit in der Arbeit sowie deren repetitiven Charakter, der sich aber von der Monotonie von Fliessbandarbeit wesentlich unterscheidet: Das „Lesen" von Steinen und ihren potenziellen Bruchlinien sowie ihre Bearbeitung mit jeweils wenigen Schlägen bedingt eine jahrelange Erfahrung, ein haptisches und körperliches Wissen vor allem der Hände, welches in Plansequenzen physisch erfahrbar wird.

Die relativ lange Drehzeit erlaubte ein umfassendes Beobachten der Arbeitsvorgänge und des Lebens auf dem Guber. Die visuell attraktive Arbeit gewichtet der Film geringfügig stärker als die Porträts der Arbeiter, die im Falle von Manuel da Silva, der den Brief seiner Frau aus Portugal vorliest, in komprimierter und poetischer Form gelingen. Nicht nur hier beim Schicksal des Saisonnierarbeiters verweist der Film örtlich und thematisch auf grössere Zusammenhänge. Er zeigt den Einsatz des Produktes, der Pflastersteine, die in der Altstadt von Zürich verlegt werden; über den Kommentar ist viel über die Familiengeschichte der jeweiligen Arbeiter zu erfahren. Er zeigt auch, dass

578 Paul Hugger, Guber oder die Arbeit des Steinrichters, SGV Heft 46, Altes Handwerk, Sammelband V, Basel 1979.



Verleihplaket: Film-Pool. Plakatgestaltung: Orlando Duó

jeder Arbeiter bis zum Zeitpunkt der Heimreise eine stattliche Summe ersparen konnte, und lässt erahnen, dass viele Familien von diesen Einkünften existenziell abhängig sind. Die tragische Kehrseite der Arbeit, die Trennung von der Familie, der Staub in der Lunge, der viele krank machte und zur Aufgabe ihrer Arbeit zwang oder den frühen Tod brachte, zeigt der Film einfühlsam, aber ohne Anklage. Seit 1967, so ist zu erfahren, wird der Staub mit einer Absaugvorrichtung bekämpft. Veränderungen wie diese werden in einer historischen Dimension gut vermittelt, der Film ist informativ, didaktisch in einem positiven Sinne. Diese didaktische Wirkung wird stark durch den Kommentar hervorgerufen – 1979 ein neues Stilmittel in der Filmproduktion der SGV.

Rezeption

Der Film erlebte seine Premiere am 12. Oktober 1979 in Zürich an einer für die Presse anberaumten Aufführung über Mittag (Movie 1) und einer nachmittäglichen Vorführung für die Guber-Arbeiter, denen der Film gewidmet ist, im Singsaal in Alpnach Dorf am folgenden Samstag.[579]

Die Vorführung in Alpnach war gut besucht, der Film scheint gut aufgenommen worden zu sein.[580] Auf die Filmpremiere hin veröffentlichte Paul Hugger ein dem Film gewidmetes Heft in der Reihe *Sterbendes Handwerk*.[581] Das Schweizer Fernsehen, das als Koproduktionspartner mit 35'000 Franken fast die Hälfte der Produktionskosten übernahm, sendete den Film am Ostermontag, 7. April 1980 um 14 Uhr nachmittags. Begleitend dazu sendete Radio DRS 1 die Sendung „Man muss schlauer sein als der Stein".[582] *Guber Arbeit im Stein* wurde vom Film-Pool, dem Verleih des Schweizer Filmzentrums, verliehen und auch beworben. Im Verleihzettel schrieb Schlumpf: „In unserem überindustrialisierten und überorganisierten Lande hat sich auf dem Guber eine Wirtschaftseinheit erhalten, in der beispielhaft die direkte Beziehung zwischen Rohstoff, Arbeit, Infrastruktur und hergestelltem Produkt noch ganzheitlich überblickt werden kann."[583]

Auch das Schweizer Filminstitut (ehemals Schul- und Volkskino) und die Schweizerische Arbeiterbildungszentrale boten den Film im Parallelverleih an. Letztere Organisation verlieh den Film von April bis Juli 1980 viermal.[584]

Er wurde an der internationalen Filmwoche Mannheim im Herbst 1980 vorgeführt und in der Folge auf verschiedenen von der Pro Helvetia organisierten Filmwochen in verschiedenen Städten in Indien, in Lissabon und in London gezeigt.

Guber Les tailleurs de pavé kursierte ab 1980 auch als französisch gesprochene Version unter anderem am Festival international des films ethnographiques et sociologiques in Paris.[585]

Die meisten Kritiken waren sehr positiv, betonten die Genauigkeit und Behutsamkeit der Beobachtung und gaben sich fast einhellig fasziniert vom Schauplatz und der Arbeit an sich, so stellvertretend Hans M. Eichenlaub: „Fast ungläubig staunend sieht der Zuschauer, mit welcher Präzision da gearbeitet wird. Er spürt, dass hinter diesen Handgriffen und Hammerschlägen jahrzehntelange Erfahrung steckt."[586]

---

579 Luzerner Tagblatt/Zuger Tagblatt, 15.10.1979.

580 „Nach der Vorführung in Alpnach reichten Guber-Arbeiter spontan Hans-Ulrich Schlumpf die Hand, als das Licht wieder anging." Luzerner Neuste Nachrichten, 15.10.1979.

581 Paul Hugger, Guber oder die Arbeit des Steinrichters, SGV Heft 46, Altes Handwerk, Sammelband V, Basel 1979.

582 Sendung vom 11.4.1980, 19.30 Uhr, von Hans M. Eichenlaub, angekündigt in Der Obwaldner, 3.4.1980. Laut Vorankündigung im Vaterland vom 15.10.1979 sollte der Film bereits im November 1979 ausgestrahlt werden.

583 Filmpool-Flyer, dasselbe ist wortwörtlich auch abgedruckt im Begleitheft von Paul Hugger, Guber oder die Arbeit des Steinrichters 1979, Heft 46, Altes Handwerk, Sammelband V, S. 39.

584 Briefe SABZ (Heidi Schaller) an Schlumpf, 24.3. und 1.7.1980, Materialien Hans-Ulrich Schlumpf, CSZ.

585 Gesprochen von Jacqueline Moret nach der Übersetzung von Roland Cosandey, Bulletin d'Inscription, Festival international de films ethnographiques et sociologiques in Paris (4.–12.4.1981), CSZ.

586 Steinhauer – ein aussterbender Beruf, Hans M. Eichenlaub, Oltener Tagblatt, 1.2.1980.

Viele Rezensenten hoben die sorgfältige formale Gestaltung hervor, keiner aber so differenziert wie Christoph Egger, der „Takt und Anteilnahme" des Films seinen Protagonisten gegenüber schätzte:

> „Schlumpf hat wiederum mit Pio Corradi zusammengearbeitet, der seine ungewöhnlichen, mitunter spektakulären Aufnahmen mit ruhiger Selbstverständlichkeit gestaltet, die ihn im derzeitigen Schweizer Filmschaffen wohl einzig dastehen lässt. Es ist eine Lust, den verschiedenen Arbeitsgängen zu folgen, man lernt und begreift deshalb leicht in diesem Film. (…) In einer eleganten, tänzerisch inspirierten Schnittfolge (Schnitt: Fee Liechti) erscheint die Mühsal der Arbeit in jenem Moment aufgehoben, im dem der harte Stein weich aufbricht."[587]

Der Rezensent der *Tribune de Genève* lobte in seinem Bericht über die Solothurner Filmtage 1980, dass Schlumpfs Werk einer der wenigen in Solothurn gezeigten Filme sei, der nicht drastischer Schnitte bedürfe, um vorzeigbar zu werden, und bezeichnete Schlumpf als „notre documentariste le plus doué".[588] Auch sein Kollege aus La Chaux-de-Fonds lobte die formale Qualität des Films: „(…) enfin le documentaire utilise le cinéma en art visuel et en canal d'information pur dans une symbiose réussie."[589]

Kritik übten nur zwei Rezensenten, die sich beide eine genauere Zeichnung der Protagonisten wünschten: „Bei der kurzen Drehzeit des Films ist Hans-Ulrich Schlumpf mit den ‚Guber'-Leuten nicht wirklich vertraut geworden; er verschleiert dies nicht, er bleibt sozusagen ausserhalb, in der Position des Beobachters. Dadurch erfährt man wenig von den Arbeitern (und ihren Frauen), aber doch einiges über sie."[590] Jörg Huber würdigte den präzisen Blick des Films und den Versuch, den Menschen zu begegnen, formulierte aber auch Kritik:

> „Schlumpfs Film ist – auch dank der sensiblen Kameraarbeit von Pio Corradi – sowohl eine Reportage, die zu Überlegungen über ganzheitliche und entfremdete Formen von Arbeit anregt, wie auch ein Gedicht über den Stolz, die leise Trauer und den verhaltenen Zorn der Menschen im ‚Guber'. In der Art und Weise jedoch, wie das Beobachten und Fragen ausschliesslich von der Filmequipe ausgeht, wird ebenso die Schwierigkeit deutlich, in diesem Film über Arbeit und Arbeiter diesen Menschen wirklich näherzukommen, das heisst effektiv von ihnen auszugehen: Vielleicht hätte da mehr Zeit für den Film und im Film und weniger dokumentiertes volkskundliches Interesse noch mehr gebracht."[591]

Für Franz Ulrich war es gerade die menschliche Seite, die aus seiner Sicht den Film auszeichnete. Der Film erweise durch seine sorgfältige handwerkliche Gestaltung „dem Handwerk, das er porträtiert, auf seine Weise Referenz". Er sei „geprägt von einer nüchternen Zärtlichkeit, in der nicht zuletzt eine Solidarität des Filmhandwerkers mit den dargestellten Steinhandwerkern zum Ausdruck kommt".[592]

587 NZZ, vor 7.4.1980, keine Datumsangabe, SGV-Archiv.
588 Etienne Dumont, Tribune de Genève, 29.1.1980.
589 J.P. Brossard, L'impartial, 3.2.1980.
590 Basler Zeitung, 15.2.1980.
591 Jürg Huber, Tages-Anzeiger, 5.4.1980.
592 Franz Ulrich, Zoom, 4/1980.

Hans-Ulrich Schlumpf und Pio Corradi erhielten für *Guber – Arbeit im Stein* eine Qualitätsprämie des Bundes (30'000 für den Regisseur, 5000 für den Kameramann[593]), für die sich Schlumpf beim Vorsteher des Eidgenössischen Departements des Inneren, Hans Hürlimann, persönlich bedankte. Gleichzeitig wies er auf die „alarmierende Situation" im Schweizer Film hin:

> „Wenn die Filmlabor-Betriebe seit drei Jahren kontinuierlich sinkende Umsatzzahlen haben, dann geht das ans Mark der Filmherstellung (Infrastruktur und Know-how). Dann ist der Tag nicht mehr fern, da die Pro Helvetia das notwendige Geld für die Durchführung von ‚Schweizer Filmwochen' zwar hat, aber keine Filme. Ich bitte Sie, sehr geehrter Herr Bundesrat, meine eindringlichen Worte als Ausdruck meiner Sorge um eine Kunst zu verstehen, die der Schweiz Ansehen gebracht hat."[594]

Nach dem Film 1: Der Steinbruch Guber

Schien der Betrieb im Steinbruch Guber bei den Dreharbeiten im Herbst 1978 kurz vor dem Ende zu stehen, so wurde er in herkömmlicher Form von der Stuag AG noch bis 1986 weiterbetrieben. Bei meinem Besuch des Steinbruchs 1986 als technikbegeisterter Jugendlicher fand ich ihn genauso vor, wie ich ihn später in Hans-Ulrich Schlumpfs Film erleben sollte. Ab 1987 betrieb die Natursteine Guber AG den Steinbruch und trennte sich vollständig von der alten Transport-Infrastruktur, die sie 1988 abriss.[595] Die Konzession für die 1926 erbaute Seilbahn nach Alpnach war abgelaufen und der Schienentransport unwirtschaftlich geworden. Heute bewältigen dies ausschliesslich Lastwagen. Die Gebäude stehen mit Ausnahme der Wohngebäude nicht mehr. Die Pflastersteinproduktion geschieht teilweise immer noch manuell, wenn auch heute viel mehr Steine gefräst und mit Pressen bearbeitet werden. 2010 arbeiteten 50 Personen auf dem Guber, davon 43 Portugiesen, wobei nur noch wenige auf dem Guber selbst wohnten.[596] Damit waren zumindest 2010 mehr Arbeiter beschäftigt als 1978. Damals war laut Filmkommentar mit 30 Angestellten ein Tiefpunkt erreicht.

Ehemalige Arbeiter und Bewohner treffen sich in grossen Abständen auf dem Guber. Im Jahr 2000 gab es ein Treffen und ein erneutes 2010, an dem 200 „Amici vom Guber" teilnahmen.[597]

Erstaunlich ist die lange Kontinuität der Produktionsmethoden. Die Fotografien, die Theo Frey 1937 auf dem Guber aufnahm[598], unterscheiden sich kaum von den Filmbildern, die 1953 zum 50-Jahr-Jubiläum des Steinbruchs[599] entstanden, und diese wiederum kaum von den Filmbildern von 1978. Was sich zwischen 1953 und 1978 geändert hatte,

593 Pio Corradi erhielt ausserdem den Filmpreis von Stadt und Kanton Zürich.
594 Brief von Schlumpf an den Vorsteher des EDI, 8.7.1980, Cinémathèque suisse, Zürich.
595 http://www.guber.ch/104002/Uploaded/guber_kundenzeitschrift4-04.pdf, Zugriff 15.6.2012.
596 Obwalden und Nidwalden Zeitung (nicht mehr existierend), 21.10.2010 http://www.onz.ch/artikel/100845/ Zugriff 13.6.2012.
597 Obwalden und Nidwalden Zeitung (nicht mehr existierend), 6.7.2010 http://www.onz.ch/artikel/100844/autoplay/ Zugriff 16.6.2012.
598 http://www.guber.ch/104002/Uploaded/guber_kundenzeitschrift4-04.pdf Zugriff 15.6.2012.
599 Gedreht von Carl Abächerli, Inhaber des Fotohauses Abächerli in Sarnen, Brief von Schlumpf, 20.6.1980, H-U Schlumpf, CSZ.

war der Transport der grossen Steinblöcke. Geschah dies 1953 per Flachloren, so wurde hierfür 1978 ein Trax eingesetzt. Noch heute machen die Pflastersteine den Grossteil der Steinproduktion auf dem Guber aus, obwohl der Geschäftsführer Kurt Herrmann 2009 anlässlich einer Führung sagte, es käme billiger, die Gesteinsbrocken in Containern nach China zu schicken, sie dort bearbeiten zu lassen und wieder in die Schweiz zu transportieren.[600]

Nach dem Film 2: Guber – Arbeit im Stein und das Institut für den Wissenschaftlichen Film

Die Reaktionen auf den Film im wissenschaftlichen Umfeld zeigen sich mit erheblicher Verspätung. Eine – wahrscheinlich die folgenreichste – sei exemplarisch herausgegriffen. Sie beinhaltet unserer Ansicht nach zentrale Aspekte des Diskurses über ethnografische und wissenschaftliche Filmarbeit, deshalb referieren und kommentieren wir sie nachfolgend ausführlich.

Das Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen unterhielt seit Anfang der fünfziger Jahre die bereits erwähnte Editionsreihe für wissenschaftliche Filme, die Encyclopaedia Cinematographica (EC). Diese Filmreihe, die durch einen Herausgeber (Editor) mit einem wissenschaftlichen Beirat herausgegeben und mit Hilfe von Zweigarchiven weltweit verliehen wurde[601], basierte auf der enzyklopädischen Grundidee der „thematisch kleinsten Einheit". Grundsätzlich ging es um die „Erfassung und Fixierung von Grundbewegungsvorgängen und Verhaltungsweisen bei Tieren, Pflanzen, Mikro-Organismen, Stoffen und schliesslich auch beim Menschen".[602] Diese „Bewegungspräparate" sollten gesammelt werden und der Wissenschaft zur vergleichenden Auswertung zur Verfügung gestellt werden. Diese Konzeption rührte offensichtlich von einem naturwissenschaftlichen Verständnis her, was beim massgeblichen Mitbegründer der Reihe, dem Verhaltensforscher und Nobelpreisträger Konrad Lorenz, nicht weiter erstaunlich war. Die Konzeption der thematisch kleinsten Einheit führte in der Ethnologie, einem von Beginn weg auch quantitativ wichtigen Bereich der EC-Filme, immer wieder zu grundsätzlichen Diskussionen innerhalb des IFW und der EC. Wie ist eine solche thematisch kleinste Einheit zu definieren? Wie sind die angestrebte wissenschaftliche Objektivität und der „hohe Wirklichkeitsgehalt" zu erreichen? In der Selbstdarstellung des IWF und der EC beantwortete der Mitbegründer der EC, Gotthard Wolf, 1975 diese Fragen so:

> „Man kann in der Ethnologie keinen Film herstellen, der etwa ‚Das Leben der Schammar-Beduinen' zum Inhalt hat. Das wäre viel zu komplex und umfangreich und damit zwangsläufig unwissenschaftlich und falsch. Man kann aber kurze, jedoch thematisch hinreichend vollständige Einheiten über die materielle Kultur, z. B. die verschiedenen Handwerke der Schammar, und über die immaterielle Kultur, wie ihre Feste, Tänze, Riten, Opfer und andere Kult-Handlungen, herstellen. Wir können diese Enzyklopädie-Filme wieder, wie in der Bio-

600 http://www.zugerprivileg.ch/anlass.php?ID=108&J=2009, Zugriff 22.8.2018.

601 In der Schweiz wurden EC-Filme von der Schweizerischen Gesellschaft für den Lehr- und Forschungsfilm (SGLF) und vom Schweizer Schul- und Volkskino in Bern verliehen.

602 Gotthard Wolf, Der wissenschaftliche Film in der Bundesrepublik Deutschland, Bonn-Bad Godesberg 1975, S. 9.

> logie, mit anderen Enzyklopädie-Filmen vergleichen und auf diese Weise forschungsmässige Erkenntnisse gewinnen. Die Grundlagen dieser ethnologischen Dokumentation wurden im Institut für den Wissenschaftlichen Film entwickelt. Zahlreiche Ethnologen wurden inzwischen in der wissenschaftlichen Filmaufnahmetechnik ausgebildet und in den Grundlagen der Dokumentation unterwiesen."[603]

Diese Konzeption schloss nicht nur einen Grossteil der ausserhalb des IWF gedrehten Filme aus, es entfernte die Sektion Ethnologie des IWF auch immer weiter vom nationalen und internationalen Fachdiskurs und von der filmischen Praxis in der Ethnologie und Volkskunde. Dies wurde im Laufe der achtziger Jahre teilweise als Problem erkannt und auch – zaghaft – benannt, so 1981 in einer Selbstdarstellungsbroschüre des IWF. Die meisten Filmdokumente in der Ethnologie seien nach den Kriterien der EC entstanden, hiess es da, es seien

> „monografische Einheiten, die versuchen, materielle und immaterielle Vorgänge in Kulturen möglichst objektiv, das heisst losgelöst von der Kultur des Kameramannes aufzuzeichnen. Daneben werden verstärkt auch ganzheitliche Darstellungen von kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhängen aufgezeichnet und ediert. Inzwischen sind Teile der internationalen Ethnologie auf dem Weg der sogenannten „action anthropology". Hier wird der Film u. a. als ein Medium der Kommunikation gesehen, das auch verändernd wirken und an Entwicklungen beteiligt sein kann. Tendenzen dieser Art wirken sich auf Machart und Inhalt ethnologischer Filme aus und wollen berücksichtigt sein."[604]

Die Auseinandersetzungen um Hans-Ulrich Schlumpfs *Guber – Arbeit im Stein* drei Jahre später zeigen, dass diese zaghaft angedeutete Öffnung zur „action anthropology", zu einem verstärkten begegnenden Zugang zwischen Ethnografierenden und Ethnografierten, offensichtlich beeinflusst von einem Aufsatz von Karl Schlesier[605], noch nicht sehr weit gediehen war.

Um den Diskurs zu verstehen, sind einige Informationen zum Umfeld und zur Vorgeschichte angebracht: Nach ersten Kontakten mit Vertretern des IWF und der EC 1963 und einem Besuch von Paul Hugger beim IWF 1968 fand zwischen der SGV und dem IWF ein nur spärlicher Austausch statt. Das EC-Redaktionsmitglied, der Volkskundler Rolf Wilhelm Brednich, unternahm 1984 einen erneuten Anlauf, die Beziehungen zu konsolidieren. Er und sein Assistent Edmund Ballhaus kannten die Filme der SGV seit den siebziger Jahren und setzten sie im Unterricht regelmässig ein. Wissenschaftliche Kontakte insbesondere mit Paul Hugger ergaben sich vor allem über das Volksliedarchiv, das Brednich seit 1963 (bis 1980) an der Universität in Freiburg im Breisgau betreute und auch um Schweizer Bestände aus der SGV ergänzte, und über Brednichs Eigenschaft als Herausgeber der *Volkskundlichen Bibliographie* seit 1972. Brednich publizierte auch wiederholt in der Zeitschrift *Schweizer Archiv für Volkskunde*.

Brednich, der ab 1981 den Lehrstuhl für Volkskunde an der Georg-August-Universität in Göttingen innehatte, kannte den Guber-Film durch eine Videokassetten-Veröffent-

603 Ebenda, S. 10.
604 Wissenschaftlicher Film in Deutschland IWF, Göttingen 1981, S. 49f.
605 Karl H. Schlesier: *Zum Weltbild einer neuen Kulturanthropologie. Erkenntnis und Praxis. Die Rolle der Action Anthropology. Vier Beispiele*. In: *Zeitschrift für Ethnologie*, Band 105, Heft 1, 1980, S. 32–66.

lichung und durch die Begleitpublikation von Paul Hugger. Dieser und andere Filme und Begleithefte waren Bestandteil der Bibliothek des Göttinger Institutes (Rolf Wilhelm Brednich, 2010)

Brednich schätzte die Arbeit der SGV und hätte einige ihrer Filme gerne in die EC aufgenommen gesehen. Auf sein Betreiben hin lud das Institut für den Wissenschaftlichen Film im Frühjahr 1984 Hans-Ulrich Schlumpf und Paul Hugger zu einem Treffen mit Vertretern des IWF und der EC in Göttingen ein. An der Besprechung nahmen neben Hans-Ulrich Schlumpf der Direktor des IWF und Editor der EC-Reihe, Karl Galle, Rolf Wilhelm Brednich als Vertreter des EC-Redaktionsausschusses, die Fachreferentin für Ethnologie und Volkskunde, Frau Kleindienst, und teilweise der Produktionsleiter Rudolf teil. Es standen vor allem eine allfällige Übernahme von SGV-Filmen durch die EC sowie Ankäufe von SGV-Filmen durch das IWF und eine mögliche Zusammenarbeit in der Produktion zur Diskussion. Schlumpf führte in Göttingen folgende Filme vor: *Buuchi. Grosse Wäsche am Hinterrhein, Waldarbeiten im Prättigau – Flössen, Les cloches de vaches, Heimposamenterei* und *Guber – Arbeit im Stein.*[606]

Bei diesem Treffen wurden Hans-Ulrich Schlumpf und Paul Hugger an die jährliche EC-Tagung in Göttingen eingeladen. Herzstück dieser Tagungen waren jeweils „Abnahmekonferenzen" für neue Filme, die in die EC übernommen werden sollten. Für *Guber – Arbeit im Stein* füllte Schlumpf am 1. Oktober 1984 einen „Antrag zu Übernahme in die Encyclopaedia Cinematographica" aus, in dem er festhielt, dass der Film durch die EC nicht verändert werden dürfe.[607] Während der Vorführung an der EC-Tagung, die vom 7. bis 10. Oktober 1984 dauerte und bei der auch die anderen oben genannten SGV-Filme gezeigt wurden, kam es zu grundsätzlichen Diskussionen. In der Erinnerung von Hans-Ulrich Schlumpf gerieten vor allem der Verhaltensforscher (Ethologe) Irenäus Eibl-Eibesfeldt und sein Mitarbeiter Wulf Schievenhöfel in Aufregung und kritisierten *Guber – Arbeit im Stein* nach der Vorführung scharf. Sie warfen ihm „mangelnde Wissenschaftlichkeit" vor.[608]

Rolf Wilhelm Brednich sah die mangelnde Offenheit der IWF in der Diskussion um den Guber-Film rückblickend als Beginn einer krisenhaften Entwicklung – die zunehmende Isolation in der internationalen Wissenschaftsgemeinde – des ganzen IWF. Leider waren bei unseren Recherchen im Frühjahr 2010 und 2011 nach der offiziellen Schliessung der Institution keine detaillierten Protokolle dieser Abnahmesitzung auffindbar. So müssen wir unsere folgende Argumentation auf Erinnerungen der Redaktionsausschussmitglie-

606 „Bericht des Abteilungsleiters über den Besuch beim Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, und der Encyclopädia Cinematografica (IWF/EC) vom 9. bis 10. Mai 1984, gemeinsame Reise mit Prof. Dr L. Jenni von der SGLF Basel", SGV-Archiv, Ap 17. Tatsächlich in die EC übernommen wurden dann: *Die Buuchi, La Tannerie de La Sarraz, Migola, l'artisan de la pierre ollaire, Les cloches de vaches,* Antragsformulare, Ordner EC-Sitzungen 1983–1986 und Zusammenstellung „EC-Abnahmen 8. u. 9. Oktober 1984 – Ethnologie", Typoskript, IWF-Archiv.

607 Aufnahmeformular Guber, Arbeit im Stein, IWF-Archiv.

608 „Vom 9.–10. Mai 1984 weilte der Abteilungsleiter auf Einladung von Herrn Prof. Brednich und dem IWF zum ersten Mal in Göttingen und führte Beispiele aus unserer Sammlung vor. Ein zweites Mal nahm er an der EC-Tagung vom 7.–10. Oktober 1984 teil, bei der fünf Filme unseres Archivs mit grossem Erfolg vorgeführt wurden. Vier davon sollen ins EC-Archiv aufgenommen werden, den fünften will das IWF für sein Sonderarchiv ankaufen. Verhandlungen über die weitere Zusammenarbeit sind im Gange." Jahresbericht 1984 der SGV/SSTP, Schweizer Volkskunde, 75. Jahrgang, Basel 1985, Abteilung Film, S. 41f.

der Rolf Wilhelm Brednich und Peter Fuchs, aber auch auf jene des IFW-Kameramannes Manfred Krüger und natürlich auf jene von Hans-Ulrich Schlumpf abstützen.

> „Die EC-Tagungen begannen in der Frühphase immer mit einem Bericht über die einzelnen EC-Archive. Dänemark, England, bis nach Amerika reichten diese für eine gewisse Zeit. Einen Film in die EC hereinzubringen, bedeutete also auch weltweite Distribution. Das muss man im Auge behalten. Das war für Filmemacher auch der Eintritt in eine grössere Öffentlichkeit. Das wollten wir mit Schlumpf auch machen. Sein Film hat aber in der Abnahme eine grosse Kontroverse ausgelöst. (…) Schon während der Filmvorführung machte sich bei den Konservativen ein Murren breit. Und danach gingen die Daumen mehrheitlich nach unten. Ich erinnere mich nicht mehr genau an die einzelnen Argumente, aber ein erster Stein des Anstosses war die Musik. Auch die Tatsache, dass dieser Film sich engagierte und auch subjektiv oft Emotionen hervorrief, dass man mit den Gefilmten, mit den portugiesischen Gastarbeitern in den Baracken Mitleid empfand. Sie waren den ganzen Sommer über von ihren Familien getrennt und sparten, um das Geld nach Hause zu nehmen. Sie kamen zu Wort [im Film]. Man hat sie nicht nur bei der Arbeit, sondern auch allein, in Männergesellschaften, in der Freizeit und in den Arbeitsunterkünften erlebt. Das hat Schlumpf alles dokumentiert. Er hat quasi mit denen gelebt. Das war von daher gesehen nicht ein Film, der die Richtlinien erfüllte (…). Der Seidenvorhang, oder wie auch immer man das nennen will, [fehlte]. Das war engagiertes Filmen (…). Zu anderen Abnahmen ist es daraufhin gar nicht mehr gekommen.“ (Rolf Wilhelm Brednich, 2011)

„Obwohl es schon sehr lange zurückliegt, erinnere ich mich noch an das Angebot von Herrn Hans-Ulrich Schlumpf, seinen Film ‚Guber – Arbeit im Stein‘ in der Encyclopaedia Cinematographica zu veröffentlichen. Dem üblichen Verfahren der EC entsprechend, wurde der Film bei der nächsten Sitzung des Redaktionsausschusses vorgeführt. Die ausgezeichnete filmische Qualität des Films wurde von den Mitgliedern des Redaktionsausschusses in der nachfolgenden Diskussion voll anerkannt. Das Problem war, dass der Ansatz und das Ziel des Films und die Ansätze, Methoden und Ziele der EC nicht kompatibel waren. Der damalige Editor der EC, Herr Dr. Galle, hat daher in Übereinstimmung mit dem Votum des Redaktionsausschusses entschieden, den Film für die EC nicht zu übernehmen. Als Direktor des IWF hatte Dr. Galle jedoch die Absicht, den Film für die Sparte ‚Hochschulunterrichtsfilme‘ für das IWF anzukaufen.“ (Peter Fuchs, 2011)[609]

> „Franz Simon und ich haben das nicht verstanden, dass man diesen Film (Guber) ablehnte. Das war ein konsequenter Gang hin zum Menschen. Das wollten wir auch (…). Die Kritik damals an Guber, platt ausgedrückt: die Menschlichkeit, die Arbeiter, die Briefe von Zuhause kriegen, das wurde kritisiert. Ich will keine Namen nennen.“[610] (Manfred Krüger, 2011)

> „Die bolivianische Musik hat in Göttingen weniger zu reden gegeben als die Montanara, die zu diesen schwarz-weiss-Bildern gesungen wird. Man sieht ja die Italiener sitzen und dann aufstehen. Dazu tönt die Montanara. Offenbar sagte ein Spezialist der Musikethnologie, es sei völlig unmöglich, dass diese Arbeiter die Montanara singen. Das sei unmöglich. Dann musste ich sagen: ‚Ich habe ein Tonband von dieser Zeit und diesem Anlass. Es ist zwar nicht ein Synchrontonband zu den Filmaufnahmen. Aber es ist am selben Tag aufgenommen worden, als man diese Arbeiter die Montanara singen hörte.‘ Die Diskussion handelte von dieser

609 Peter Fuchs in einem Mail an Thomas Schärer vom 23.5.2011.
610 Manfred Krüger, Telefoninterview mit Thomas Schärer, 12.10.2011.

> Montanara. Und für mich war es ein grossartiges Beispiel, dass diese sture Sicht auf die Dinge die Leute völlig unbeweglich werden lässt, und sie das Gefühl haben, da sei getrickst worden.“ (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 14, 01:07:38, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Die verschiedenen Aussagen belegen, dass neben der Verwendung der Musik offensichtlich der menschliche, subjektive Zugang von Hans-Ulrich Schlumpf zu seinem Thema im Redaktionsausschuss zur Kritik und schliesslich zur Ablehnung der Aufnahme in die EC-Reihe führte. Schlumpfs Film passte mit seiner umfassenden, facettenreichen Perspektive nicht in das Konzept der „thematisch kleinsten Einheit“, die allerdings laut der oben zitierten IWF-Selbstdarstellung von 1981 nicht mehr länger das Mass aller Dinge war. Das Sprengen dieser Konvention war offensichtlich nicht der alleinige Grund für die Ablehnung. Vermutlich ausschlaggebend war das Überschreiten der Maximen der „Nichtinszenierung“ und des höchstmöglichen „Wirklichkeitsgehalts“[611], das Verwischen der grundlegenden positivistischen Kategorien Datenerhebung und Auswertung, der Einbezug von Emotionen und das Zeigen von Empathie.

Brednich spricht von einer Übermacht der „Konservativen“ im EC-Redaktionsausschuss. Vor allem die älteren Mitglieder wie der 1928 geborene Wiener Ethnologe Hans Manndorff, Direktor des Wiener Völkerkundemuseums, hätten die erwähnten Leitsätze für den völkerkundlichen Film „internalisiert“. Nach Brednichs Interpretation hatten die EC, aber auch das IWF als Institution mit diesem Entscheid verpasst, ins Zeitalter der „neuen Medien“ einzutreten. Brednichs ehemaliger Assistent, Edmund Ballhaus, der ab Mitte der achtziger Jahre selbst Filme realisierte (*Saline Luisenhall* 1986), versuchte von 1986 bis 1989 als wissenschaftlicher Referent beim IWF den Spielraum mit seinen Filmen auszureizen, danach produzierte er seine Filme ausserhalb des IWF:

> „Filme wie *Guber – Arbeit im Stein* von Hans-Ulrich Schlumpf wurden während meiner Arbeitszeit im IWF geradezu angefeindet. Vor diesem Hintergrund wird es vielleicht verständlich, dass ich als zeitweiliger IWF-Mitarbeiter ‚eine Schere im Kopf‘ hatte; also versuchte ich es mit kleineren Neuerungen und Kompromissen, die aber dennoch zu erheblichen Reibungsverlusten führten. Tatsächlich gab es vor allem mit der Abnahme des Films *Saline Luisenhall* ganz erhebliche Probleme.“[612]

Diese Probleme resultierten vor allem aus der direkten Kommunikation von Ballhaus mit seinen Interviewpartnern, Interviews hatte es bis dahin in IWF-Filmen nicht gegeben.[613] Ballhaus, der kurz zuvor das IWF verlassen hatte, formulierte aufgrund seiner

611 Wolf 1975, S. 7.

612 Edmund Ballhaus 1997. In: Peter Gürge, Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus. Inauguraldissertation zur Erlangung des Akademischen Grades eines Dr. phil. vorgelegt dem Fachbereich 13 der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Mainz 2000, S. 424.

613 Der langjährige Kameramann des Referats Ethnologie beim Institut für den Wissenschaftlichen Film, Manfred Krüger, erlebte bei Edmund Ballhaus’ Film *Saline Luisenhall* (Produktion 1986, Publikation 1988), wie Ballhaus bei der IWF-internen Abnahme des Films gerügt wurde, weil aus seinen teilweise hörbaren Fragen klar wurde, dass er seine Protagonisten duzte – wie viele andere Anthropologen auch mit dem kleinen, aber entscheidenden Unterschied, dass diese Tatsache in der schriftlichen Darstellung ihres Wissens keinen Niederschlag fand. Diese Nähe war offensichtlich nicht opportun. Krüger erklärt sich das so: „Ich bin nie das Gefühl losgeworden, dass die Rolle, die Anthropologen im Krieg spielten, dazu führte, dass sie Angst vor den Menschen hatten nach dem Krieg und sich immer ans ‚Objektive’ hielten. Ich habe mich einmal getraut, Aufnahmen aus dem Bauch heraus zu machen, das habe ich

Erfahrungen in dieser Institution 1987 differenzierte grundsätzliche Überlegungen zum volkskundlichen Film, die er 1987 in zwölf Thesen zuspitzte.[614]

Guber – Arbeit im Stein hatte seine Wirkung, für die einen als Vor,- für die anderen als Negativbild. Der unmittelbare Einfluss sollte jedoch nicht überschätzt werden. Der Film galt zwar als hervorragendes Beispiel eines Autorendokumentarfilms, für die filmische Arbeit aus der Disziplin Volkskunde heraus schien diese Referenz nicht zuletzt aus materiellen Gründen aber als unerreichbar. Edmund Ballhaus empfand ihn damals als „galaktisches Raumschiff".[615]

Guber – Arbeit im Stein wurde 1985 an einer vom Arbeitskreis für Internationale Wissenskommunikation (AIW) ausgerichteten Tagung organisiert unter anderen von Rolf Husmann, der ab 1987 für das IFW arbeitete, und von der Schweizer Ethnologin Barbara Lüem zum Thema „Visuelle Anthropologie im interdisziplinären Kontext" vorgeführt und „ausserordentlich gut aufgenommen".[616] Dies weckte offensichtlich Hoffnungen, wie Schlumpfs Brief an den ebenfalls teilnehmenden Rolf Wilhelm Brednich zeigt: „Es hat mich natürlich sehr gefreut, dass der Guberfilm beim AIW-Symposium gut angekommen ist, und ich hoffe, dass dies auch dazu beitragen kann, dass das IWF für die Übernahme einer Kopie zu gewinnen ist."[617] Der Bericht über die Tagung erinnerte nochmals an die Ereignisse im Vorjahr:

> „Im Seminar für Volkskunde wurde am dritten Tag ein Film vorgeführt, der in Göttingen unter Beteiligten schon einmal für Kontroversen geführt hatte, als R.W. Brednich ihn vergeblich für die hochangesehene „Encyclopaedia Cinematographica" zum Ankauf vorschlug: Hans-Ulrich Schlumpfs Arbeit ‚Guber – Die Leute im Stein' zeigt italienische und portugiesische Steinarbeiter, ihre Arbeit, ihre berufliche Laufbahn, ihr ergologisches Verhalten u. a. m., ohne dass es zu einem Verlust an Spannung oder Schönheit kommt. Gefühle werden weder in der Bildersprache (z. B. Nebel) noch in der Handlung vermieden."[618]

Schlumpfs Teilnahme an dieser Tagung und an der Folgetagung der AIW in Göttingen, wo er Ivo Strecker, Rolf Wilhelm Brednich, Edmund Ballhaus und Barbara Keifenheim traf, führte auf Anregung von Rolf Husmann zu seinem fulminanten Aufsatz *Warum mich das Graspfeilspiel der Eipo langweilt*.[619]

Schlumpf reagierte darin auf pointierte Art auf die Kritik, die sein Guber-Film in Göttingen erfahren hatte, insbesondere auf den Vorwurf mangelnder Wissenschaftlichkeit. Diese Kritik wurde unter anderem vom Verhaltensforscher Irenäus Eibl-Eibesfeldt geä-

---

nachher nicht mehr gemacht. Es ist schwer genug, die eigene Subjektivität im Film klar zu machen." Gespräch von Thomas Schärer mit Manfred Krüger, 12.10.2011.

614 Edmund Ballhaus, Der volkskundliche Film. Ein Beitrag zur Theorie- und Methodendiskussion. In: Hessische Blätter für volkskundliche Forschung 21 (1987), S. 108–130.

615 Telefongespräch von Thomas Schärer mit Edmund Ballhaus, 3.5.2013.

616 Jahresbericht 1985 der SGV/SSTP, Abteilung Film, in Schweizer Volkskunde, 76. Jahrgang, Basel 1986, S. 34–44, hier, S. 41.

617 Brief von Schlumpf an Brednich, 18.6.1985, SGV-Archiv, Ap 17.

618 Andreas Kuntz-Stahl, Tagung der „Visuellen Anthropologie" in Göttingen vom 14.–17. Juni 1985. In: Zeitschrift für Volkskunde 82 (1986), S. 104.

619 Die Tagung fand vom 19. bis 21. Juni 1987 statt. Der Aufsatz wurde zunächst publiziert in: Rolf Husmann, Mit der Kamera in fremde Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde. Emsdetten 1987, danach in überarbeiteter Form in: Ethnologica Helvetica 15 (1991), S. 205–220.

ussert, der für seine Datenerhebung sehr oft die Kamera einsetzte und diese „Dokumente der Wirklichkeit", wie er sie nannte, in grosser Zahl in der Encyclopaedia Cinematographica veröffentlichte. Die Debatte ist leider nur auf der Seite des Kritisierten, Hans-Ulrich Schlumpf, schriftlich dokumentiert. Wir haben deshalb ehemalige Beteiligte wie Eibl-Eibesfeldt selbst und seinen Mitarbeiter Wulf Schiefenhövel befragt – leider waren sie nicht sehr auskunftsfreudig. Die zentralen Diskussionspunkte, die über den Einzelfall des Guber-Films hinaus relevant sind, hoffen wir dennoch rekonstruieren zu können.

Ein wesentlicher Ausgangspunkt in dieser Debatte war die Etikettierung, die Einordnung des Materials entweder als (objektive) Dokumente oder als (gestaltete) Filme. Eibl-Eibesfeldt verstand und versteht sein ab 1969 gedrehtes Material als „systematische Dokumentation" für vergleichende Studien menschlicher Verhaltensweisen. Die Aufnahmen lagern in der ehemaligen *Forschungsstelle für Humanethologie der Max-Planck-Gesellschaft*, „mit der strikten Auflage, das Original ungeschnitten zu erhalten".[620] So soll es nachfolgenden Forschergenerationen für weitere Untersuchungen zur Verfügung stehen, integral und ungeschnitten – im Verständnis von Eibl-Eibesfeldt der zentrale Punkt, der eine möglichst hohe Objektivität garantieren sollte. Es gebe zwar, so ist auf der Homepage des Humanethologischen Filmarchivs zu lesen, „viele völkerkundliche Filme, die jedoch meist auf vorgeführten Tätigkeiten basieren. Dagegen ist grundsätzlich nichts einzuwenden – typischerweise sind diese Filme jedoch durch die Schnitttechnik didaktisch aufbereitet und damit manipuliert. Darüber hinaus wurde die Dokumentation ungestellten Alltagsverhaltens in ethnologischen Filmen bisher vernachlässigt."[621] Diese Haltung teilt weitgehend auch Eibl-Eibesfeldts ehemaliger Mitarbeiter Wulf Schiefenhövel:

> „Es besteht natürlich ein grosser Unterschied zwischen der Dokumentation ungestellten Sozialverhaltens (z. B. die humanethologischen Filme von Herrn Eibl-Eibesfeldt) (…) , in dem etwa die Chronologie komplett erhalten bleibt und eben keine dramaturgischen Eingriffe vorgenommen werden [und einem gestalteten Film]. Das war auch (aus meiner Sicht vollkommen berechtigt) das Credo der Encyclopaedia Cinematographica des IWF, das ja leider, leider seine Tätigkeit eingestellt hat und an die Privatwirtschaft veräussert wurde. Andere Institutionen sind für die künstlerisch gestalteten Filme zuständig."[622]

Die vor allem unter Naturwissenschaftlern und auch beim IWF geteilte Auffassung Eibl-Eibesfeldts, dass ungeschnittene Aufnahmen „ungestellt" und nicht manipuliert seien, griff Schlumpf in seinem Aufsatz grundsätzlich an und wählte als Argumentationshilfe zwei Filmbeispiele, Eibl-Eibesfeldts mehrteilige Dokumentation *Graspfeilspiel der Eipo*[623] und seinen eigenen Film *Guber – Arbeit im Stein*. Schlumpf verbindet die Frage nach der

620 http://erl.orn.mpg.de/~fshuman/de/Archiv.html, Zugriff 21.6.2012.
621 Ebenda.
622 Mail an Thomas Schärer, 25.5.2011.
623 Schlumpf spricht von vier Filmen, die als EC-Film veröffentlicht wurden. Gefunden haben wir drei, nämlich: E 2872 (West-Neuguinea, Zentrales Hochland, 1975), *Kampfspiel der Buben mit Graspfeilen* Eibl-Eibesfeldt, Farbe, stumm, E 3079, 1975, *Kampfspiel der Buben mit Graspfeilen (Zeitdehnung)*, s/w, stumm, E 3081, 1979, *Graspfeile werfende Buben: Ausdrucksstudien,* Farbe, Ton. Diese Filme – gesehen haben wir E 3079 – zeigen das Graspfeilspiel in langen Einstellungen, verfügen aber auch über Schnitte. Räumliche und soziale Beziehungen sind kaum lesbar.

Wissenschaftlichkeit mit jener nach der Form eines Films, zwei Bereiche, die Eibl-Eibesfeldt und andere Autoren von „wissenschaftlichen Filmen" separieren: „Bei der Frage nach der Wissenschaftlichkeit von Filmen kommt man um Fragen der *Form* nicht herum. Filme sind nicht an sich wissenschaftlich, sondern können – dank ihrer Form, also Gestaltung – wissenschaftlichen Ansprüchen genügen oder nicht genügen. Oder sie sind wissenschaftliches Rohdatenmaterial wie anderes Grundlagen- oder Quellenmaterial."[624]

Schlumpf anerkennt zunächst, dass das Medium Film als Aufzeichnungstechnik für ablaufende Vorgänge und die spätere Analyse des Aufgezeichneten in der langen Tradition seit den frühen Bewegungsanalysen der Fotografen Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge seine Berechtigung habe. Sobald aber komplexeres menschliches Tun wie Rituale oder Arbeitsabläufe gezeigt würden, gälten andere Gesetze als jene der „Datenerhebung": „Dann gelten die Gesetze der Filmsprache, die ihr eigenes Vokabular, ihre eigene Grammatik und Syntax hat und die wie jede andere Sprache historisch gewachsen ist und sich dauernd weiterentwickelt."[625] Anhand von Beispielen aus Eibl-Eibesfeldts Filmen weist Schlumpf konkret nach, dass eine „ungestellte Dokumentation" von halbwegs komplexen Vorgängen unmöglich ist. Nur schon die Anwesenheit einer Kamera verändere die Wirklichkeit, und dem sei auch nicht mit einer Kamera beizukommen, die wie jene von Eibl-Eibesfeldt mit einem Umlenkspiegel funktioniere, die Aufzunehmenden also über das Aufzunehmende täusche.[626]

Schlumpf erörtert weitere „Eingriffe in die vom Film abgebildete Wirklichkeit": den Kamerastandort, die Film- und Objektivwahl und die Kamerabewegungen. Als wichtigstes Gestaltungsmittel jedoch bezeichnet Schlumpf den Schnitt, dessen verbindende, das Zeitkontinuum unterbrechende und beim Zuschauer nach Interpretation verlangende Wirkung nicht hintergehbar sei, auch wenn man wie Eibl-Eibesfeldt möglichst lange Einstellungen drehe und dieses Gestaltungsmittel zu negieren suche.[627]
Neben diesen Eingriffen in die Zeitstruktur des Aufgenommenen fügt Schlumpf jene in den Raum an: Das im Vergleich zur menschlichen Wahrnehmung eingeschränkte „Gesichtsfeld" einer Kamera mit Normalobjektiv verlange nach einer filmischen Auflösung des gezeigten Raumes, wolle man einen Vorgang verständlich und erkenntlich darstellen. Schliesslich stellt Schlumpf anhand seines Guber-Films dar, wie durch die filmische

624 Hans-Ulrich Schlumpf, Warum mich das Graspfeilspiel der Eipo langweilt. In: Ethnologica Helvetica 15, 1991, S. 205–220.

625 Schlumpf, Graspfeilspiel 1991 S. 207.

626 Diese Kamera sollte die zu Filmenden im Ungewissen darüber lassen, was gefilmt wird, also „ungestellte" Aufnahmen ermöglichen. Dass dies auch in der Praxis nicht funktionierte, zeigt die Erinnerung des langjährigen IWF-Kameramannes Manfred Krüger, der zusammen mit Franz Simon ebenfalls in West-Guinea bei den Eipos drehte: „Mit der 90 Grad versetzten Linse, mit der er gefilmt hat, um „authentische" Aufnahmen zu kriegen, da waren wir [Krüger und Simon] nicht einverstanden. Die Eipos sagten nach einiger Zeit, du filmst ganz anders als der Renki [Übernahme von Eibel-Eibesfeldt]. Du schaust dahin, wo du filmst. Die haben das durchschaut." Gespräch von Thomas Schärer mit Manfred Krüger, 12.10.2011.

627 „Der in Einstellungen gedrehte sowie der fertig geschnittene Film baut sich also von Schnitt zu Schnitt, von Einstellung zu Einstellung auf. Wie wir gesehen haben, ist jeder Schnitt ein Schluss, eine Folgerung, eine Assoziation, eine Behauptung, eine Geschichte, und damit Teil jener Fiktion, die sich der Macher oder die Macherin des Films erdacht haben. Was wir am Schluss auf der Leinwand oder am Bildschirm sehen, ist genauso ein Konstrukt wie ein Spielfilm, im besten Falle eine Re-Konstruktion der Wirklichkeit." Schlumpf, Graspfeilspiel 1991, S. 212.

Gestaltung eine Rekonstruktion der Wirklichkeit aussehen kann und dass auch Stimmungen und Gefühle unbedingt Teil einer umfassenden Darstellung sein sollten:

> „Die Herstellung von Pflastersteinen ist zwar ein sehr einfacher Vorgang verglichen zum Beispiel mit der Herstellung antiker Vasen des rotfigurigen Stils, von der wohl manche Altertumsforscher noch so gerne einen Film hätten. Dennoch erschliesst sich bei näherer Beschäftigung auch mit solch elementaren Techniken, wie es das Steinrichten ist, eine ganze Welt. Das Können und das Wissen, die Kultur, die es braucht, um simple Pflastersteine herzustellen, ist erstaunlich und faszinierend. Dieser Reichtum erschliesst sich dem Beobachter nicht auf Anhieb, und so wird auch der Filmer diesem nicht einfach mit dem Abfilmen einiger Arbeitsvorgänge gerecht werden. Zur Wissenschaftlichkeit gehört im Gegenteil der Versuch, umfassend über einen Sachverhalt zu informieren. (…)
>
> Zusätzlich zur Darstellung des Handwerks im engeren Sinne und des Umfeldes – etwa der angegliederten Schmiede, in der die Meissel und Hämmer für die Steinrichter gefertigt wurden –, interessierte mich die Schilderung des Biotops dieser Menschen, die Darstellung möglichst der ganzen sozio-ökonomischen Einheit dieses Steinbruches, der fast autark als Insel in den Bergen funktioniert. (…) Das soll dem Zuschauer ermöglichen, auch Stimmungen mitzuempfinden.“[628]

Schlumpfs Argument, dass viele menschliche Tätigkeiten nur in einer multiperspektivischen, auch Emotionen einschliessenden, kreativen Arbeitsweise dargestellt werden können, nahm eine Reihe von Forderungen von (visuellen) Anthropologen wie Karl Heider, Clifford Geertz oder des Filmemachers David MacDougall vorweg, die alle eine möglichst umfassende, ganzheitliche Darstellung kultureller Zustände postulieren. MacDougall stellt zunehmend stärker Gefühle, den Körper, das subjektive Erleben ins Zentrum seiner Auseinandersetzung mit ethnografischen Filmen.[629] Stimmungen, Gefühle waren und sind aber Kategorien, mit denen viele eher biologistisch ausgerichtete Ethnologen und Ethnologinnen ihre Mühe haben und die nicht ins Konzept der EC passten.[630]

In der Einsicht, dass filmische Zeit fast nie identisch ist mit der gefilmten Zeit, dass Auslassung unabdingbar ist – einerseits aus pragmatischen Gründen bei den Dreharbeiten (Wechseln der Filmkassetten), andererseits aus der Notwendigkeit der Auswahl aus einem theoretisch unendlichen Ganzen , und letztlich aus dramaturgischen Gründen postuliert Schlumpf die filmische Zeit frei zu gestalten:

> „Sehr oft verfälscht der Film auch Vorgänge deshalb, weil man deren Dauer oder monotone Wiederkehr nicht durch Dauer oder Monotonie darstellen kann. Es wäre zum Beispiel absurd, das Aufladen von Pflastersteinen in Realdauer zu filmen. (…) Zu diesem Gestaltungskonzept gehört natürlich auch eine zeitliche und somit dramaturgische Grundstruktur, indem drei Tagesabläufe geschildert werden (…). Die Wahl von Tagesabläufen zur Strukturierung eines Films ist ein der Wirklichkeit adäquates und für den Zuschauer durchschaubares Stilmittel. Niemand würde auf die Idee kommen, dass da ein Tag im Massstab 1:1 dargestellt wird. Auf- und Abblendungen verstärken den künstlerischen Charakter dieser Form,

628 Ebenda, S. 215f.

629 David Mac Dougall, Film, ethnography and the senses. The corporeal image, Princeton 2006.

630 „An der schriftlichen Diskussion über den Aufsatz „Warum mich das Graspfeilspiel der Eipo langweilt“ von Herrn Schlumpf habe ich mich nicht beteiligt, denn emotionale Kriterien („langweilig“, unterhaltsam“ und andere) spielten in der Konzeption der EC keine Rolle.“ Peter Fuchs in einem Mail an Thomas Schärer vom 23.5.2011.

> die der Zuschauer als solche lesen kann. Nicht alle zu einem Tag zusammengefassten Abläufe und Ereignisse haben wirklich am gleichen Tag stattgefunden. Schon aus technischen und organisatorischen Gründen ist es meist im Film nicht möglich, Einheit von Zeit und Raum auch bei den Aufnahmen einzuhalten. Aber es ist gut möglich, dass ein solcher Tag einmal stattgefunden hat oder stattfinden könnte."[631]

Zur Chronologie und transparenten Inszenierung vertritt das EC-Redaktionsmitglied Peter Fuchs eine diametral entgegengesetzte Ansicht, ein Jahr nachdem Schlumpf die erste Fassung seines Eipo-Aufsatzes schrieb:

> „Für einen wissenschaftlichen Film wird gefordert: die Einheit von Ort, Zeit, Gruppe und Handlung sowie die strikte Einhaltung der Chronologie des gefilmten Ereignisses im publizierten Film. Manipulationen bei der Aufnahme und beim Schnitt sind auszuschliessen. Inszenierte Szenen haben in einem wissenschaftlichen Film keinen Platz. (…) Deshalb ist es bei einer wissenschaftlichen Filmdokumentation nicht zulässig, sogenannte ‚neutrale' Einstellungen, die bei einem anderen Ereignis aufgenommen wurden, in den Film einzufügen (z. B. Grossaufnahmen von Gesichtern oder Szenen, die auch bei anderen Gelegenheiten in ähnlicher Weise vorkommen). Die Forderung einer strikten Chronologie der Filmsequenzen bedeutet, dass die gegebene Reihenfolge der Ereignisse auch im Film eingehalten wird. Es ist bei einer wissenschaftlichen Dokumentation z. B. nicht zulässig, besonders wirkungsvolle Szenen an den Anfang zu stellen, wie dies bei Fernsehfilmen allgemein üblich ist."[632]

Diese normativen Forderungen und die Ablehnung von Inszenierung weisen auf die beim IWF und bei der EC noch wirkungsmächtige Idealvorstellung des Films als getreues Abbild der Realität hin. Folgerichtig stellte der damalige Referent für Ethnologie am IWF, Franz Simon, noch 1987 in Abrede, dass in einem „völkerkundliche[n] Film in der EC" Regie geführt werde.[633] Dagegen rückte der ehemalige IWF-Mitarbeiter Alfons Dauer, den Fuchs in seinem Aufsatz zitiert, schon 1980 von der normativen Haltung seines Institutes ab und postulierte aktiv die filmische Gestaltung:

> „Da der Mensch das Ziel und Zentrum des ethnografischen Films ist, bestimmt er durch sein Wesen dessen spezifische Beschaffenheit, Technik und Methode. Dokumentationsfilme über menschliches Verhalten und Tun haben die nächste Verwandtschaft mit dem Spielfilm, weil die Darstellung des komplizierten Zoons Mensch praktisch alle Techniken verlangt, die der fiktive Spielfilm im Laufe seiner Entwicklung hervorgebracht hat."[634]

Diese Analyse unternahm Dauer zwar nach seinem Abgang vom IWF 1975, sie zeigt aber dennoch, dass auch innerhalb des IWF verschiedene Auffassungen existierten. Die Leitsätze von Günther Spannaus[635] für den „völkerkundlichen Film" von 1959 waren

631 Schlumpf, Graspfeilspiel 1991, S. 216.

632 Peter Fuchs, Einige Gedanken und Feststellungen zur EC und zum ethnographischen Film in der EC, Typoskript, 18.2.1988, Archiv IWF.

633 „Am *Vorgang*, der dokumentiert werden soll, dürfen *keine Veränderungen* vorgenommen werden. Aus diesen Gründen wird auch keine *Regie* geführt." (Hervorhebungen im Original) Franz Simon, Der völkerkundliche Film in der Encyclopaedia Cinematographica, Göttingen, 24.9.1987, für die EC-Tagung 1987 in Basel, IWF-Archiv.

634 Alfons Dauer, Zur Syntagmatik des ethnographischen Dokumentationsfilms. Acta Ethnologica et Linguistica 47, Wien 1980, S. 9.

635 Günther Spannaus, Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation. In: Research Film 3, H. 4 (1959), S. 234–240.

zwar im IWF sehr einflussreich, aber keineswegs so normativ wie oft dargestellt. War für Dauer wie für Schlumpf die Relevanz der kinematografischen Sprache und ihrer sich historisch bildenden und verändernden Regeln auch im Hinblick auf Filmdokumentationen ohne formalen Anspruch evident, so postulierte Peter Fuchs:

> „Eine wissenschaftliche Filmdokumentation vermeidet rasante Schnittsequenzen zur Erzeugung von Spannung beim Betrachter und vermeidet eine dynamische Kameraführung. Eine Kamera, die ständig in Bewegung ist, oder der rasche Wechsel von Einstellungen schränken die wissenschaftliche Auswertung des Films erheblich ein. Es gibt nicht wenige sehr populäre ethnografische Filme, deren wissenschaftliche Potentialität aus diesem Grund ausserordentlich gering ist."[636]

Ein letzter Punkt, der bei der Vorführung des Guber-Films in Göttingen zu kontroversen Diskussionen Anlass gab, war die Musik. Forderte der Mitbegründer und langjährige Editor der EC, Gotthard Wolf, der „wissenschaftliche Dokumentationsfilm" habe stumm zu sein, in der Meinung, Ton und insbesondere Kommentar beeinträchtige die Objektivität eines Films[637], so nuancierte er diese Haltung später. Er forderte eine strikte Beschränkung auf Synchronton, also Ton, der gleichzeitig und am gleichen Ort wie das Bild aufgenommen wurde, beispielsweise bei „völkerkundlichen Tänzen".[638] So war es absehbar, dass die Verwendung von Musik in *Guber Arbeit im Stein* kritisiert würde – aber nicht, wie das zu erwarten gewesen wäre, der Einsatz von bolivianischer Musik zu einem Schweizer Steinbruch, sondern jene Stellen, in der die Musik diegetisch, also in der raumzeitlichen filmischen Wirklichkeit eingesetzt wurde:

> „Besonders stark werden mit Recht die Vorbehalte von Seiten der Wissenschaftler, wenn es in einem ‚wissenschaftlichen' Film um Stimmungen oder Musik geht. Zu gut sind die enormen suggestiven Möglichkeiten des Films bekannt. Aber Musik ist ebenso Teil der menschlichen Realität wie Stimmungen. Sie einzubringen ist gerade für Ethnologen unter Umständen wichtig. Landschaften prägen die Menschen ebenso, wie Musik sie belebt oder schwermütig macht. Auch in diesem schwierigsten Bereich kommt es auf das WIE an. In einer Sequenz des Guber-Films werden die erschöpften Gesichter der Arbeiter beim Bier in Grossaufnahmen gezeigt. Dazu montierte ich eine Musik von Manolo Escobar. Tatsächlich existierte im betreffenden Restaurant eine Musikbox, in der neben viel amerikanischer und deutscher Musik dies das einzige Musikstück aus der Heimat der spanischen Fremdarbeiter war."[639]

Nach der Ablehnung des Films für die EC-Reihe wollte das IWF den Film dennoch als sogenannten Unterrichtsfilm ankaufen, was aber letztlich an unterschiedlichen Vorstellungen zur Abgeltung der Rechte scheiterte. Nach einem Briefwechsel, der immer wieder ins Stocken kam, schrieb Schlumpf an den Geschäftsführer des IWF:

---

636 Peter Fuchs, Einige Gedanken und Feststellungen zur EC und zum ethnographischen Film in der EC. Typoskript, 18.2.1988, Archiv IWF.

637 „Der Enzyklopädie-Film benutzt den (synchron aufgenommenen) Ton nur dort, wo er als integrierender Bestandteil zum Bildgeschehen gehört; für ihn ist auch der Tonkommentar abzulehnen, um keine Akzente im Sinne einer bestimmten Interpretation zu setzen." Gotthard Wolf, Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica, München 1967, S. 173.

638 „Tonaufnahmen werden nur dort berücksichtigt, wo der Ton ein integrierender Bestandteil des Films ist, z. B. bei völkerkundlichen Tänzen, Lautäusserungen von Tieren und ähnlichen Fragestellungen. Der Ton muss dabei von vornherein synchron aufgenommen sein." Gotthard Wolf, Der wissenschaftliche Film in der Bundesrepublik Deutschland, Bonn-Bad Godesberg 1975, S. 8.

639 Schlumpf, Graspfeilspiel, S. 215f.

> „Leider gehen Sie mit keinem Wort auf unsere Anliegen ein, die wir in unserem Brief vom 17. Dezember 1984 ausführlich formulierten. Wir können nur wiederholen, dass unsere Produktionsweise und unsere Verträge mit Autoren, Produzenten und Institutionen es uns sachlich nicht erlauben, auf die beigelegte Vereinbarung der EC einzutreten. Nach Rücksprache mit Herrn Prof. Dr. Paul Hugger, Zürich, und dem Vorstand der SGV teile ich Ihnen deshalb mit, dass wir auf eine Veröffentlichung unserer Filme in der EC verzichten. Wir hoffen, dass trotz unserer sachlichen Differenzen der freundschaftliche Austausch zwischen Ihnen und unserer Gesellschaft weitergeführt werden kann. Dafür wird die EC-Tagung in Basel sicher Gelegenheit bieten."[640]

Die Haltung vieler IWF- oder EC-Mitglieder änderte sich gegen Ende der achtziger Jahre nicht zuletzt unter einem gewissen Druck der Öffentlichkeit. Hochschulen verlangten beispielsweise „vorführbare" Tonfilme. Vermutlich aber vor allem, weil angesichts der lebhaften Fachdebatten über textliche und filmische Repräsentation in der Anthropologie, aber auch durch neue Ansätze in der Volkskunde der filmische Positivismus der IWF-Abteilung Ethnologie immer offensichtlicher obsolet wurde. 1986 stellte der deutsche Wissenschaftsrat in seiner Stellungnahme zum IWF fest, dass „vor dem Hintergrund neuer Entwicklungen im Fach die herkömmliche volkskundliche Filmproduktion überprüft und ggf. revidiert werden" sollte.[641] Bei der EC-Tagung im Herbst 1987 in Basel, an der Hans-Ulrich Schlumpf einen Abend lang teilnahm[642], wurden grundsätzliche Papiere vorgestellt, die wie Edmund Ballhaus' und Rolf Wilhelm Brednichs erwähnte Thesen zum wissenschaftlichen Film in der Volkskunde[643] offensiv oder verhalten wie Franz Simons „Der völkerkundliche Film in der Encyclopaedia Cinematographica" für eine Öffnung und Pluralisierung der Filmproduktion des IWF und der Aufnahmepolitik der EC eintraten. Auch Peter Fuchs, Mitglied des EC-Redaktionsausschusses, relativierte Ende 1988 im Hinblick auf eine EC-Redaktionssitzung, in der die Krise des Instituts und der EC-Reihe offen diskutiert wurde, das Konzept der „thematisch kleinsten Einheit" und räumte – es ist wie ein spätes Echo auf die Diskussion um Schlumpfs Film ein, dass es nicht nur um „technologische Aspekte" gehe:

> „Es hat sich bei der ethnografischen Filmdokumentation herausgestellt, dass selbst sehr einfach erscheinende handwerkliche Vorgänge aus mehreren ‚kleinsten thematischen Einheiten' zusammengesetzt sind, die bereits einen Film von etwa 200 Metern Länge[644] erfordern. Das Thema hat jedoch nicht nur technologische Aspekte, die in einem ‚vollständigen' Film enthalten sein müssten. Man kann ausserdem argumentieren, dass auch die Persönlichkeit der Hauptperson herausgestellt und ihre Ansicht über ihre Tätigkeit enthalten sein müsste. Es ist daher unmöglich, den Begriff der ‚thematischen Einheit' theoretisch eindeutig zu bestimmen.[645]

640 Brief von Schlumpf an Dr. A. Luthard, Geschäftsführer, Institut für den Wissenschaftlichen Film. 4.9.1987, SGV-Archiv.

641 Stellungsnahme des Wissenschaftsrates zum Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen 1986, S. 90, zitiert nach: Ballhaus 1987, S. 108–130, hier S. 125.

642 Die Tagung fand vom 6. bis10. Oktober 1987 bei der Firma Sandoz statt, Hans-Ulrich Schlumpf nahm nach seinen Angaben am Abend des 9. Oktober teil.

643 Ballhaus 1987, S. 108–130.

644 Entspricht etwa 18 Minuten laut Umrechnungsformel von Paolo Cherchi Usai, Silent Cinema, British Film Institute, London 2003, S. 174.

645 Gleichzeitig hielt Fuchs aber fest: „Filme wurden abgelehnt, weil sie zu lückenhaft waren, noch nie wurde ein ethnografischer Film zurückgewiesen, weil er sein Thema zu ausführlich dargestellt hatte. (…)

Hans-Ulrich Schlumpf wurde 1990 von Edmund Ballhaus angefragt, ob er für den Beirat Volkskunde des IWF kandidieren wolle. Obwohl er sich für Schlumpfs Kandidatur keine Chance ausrechnete, fand er es ideell wichtig, dass dieser Versuch gewagt werde.[646] (→ Kapitel „Film und Wissenschaft")

Die Geschichte um das IWF und *Guber – Arbeit in Stein* fand erst 2003 einen halbwegs versöhnlichen Abschluss, als die Referentin für Ethnologie am IWF, Beate Engelbrecht, eine Digibeta-Kopie von *Guber Arbeit im Stein* für die EC bestellte.[647] Der Film wurde am 28. Juli 2004 „IWF-intern abgenommen".[648] Den dazu gehörigen Vertrag unterzeichnete Hans-Ulrich Schlumpf freilich nicht, weil er mit den Bedingungen in Bezug auf die Musikrechte nicht einverstanden war.

Die Debatte um Hans-Ulrich Schlumpfs *Guber Arbeit im Stein* war eine Wegmarke – in der Einschätzung von Brednich eine sehr wichtige – in den sich anbahnenden Veränderungen des IWF, die aber letztlich zu spät kam. Das IWF und seine EC-Reihe hatten den Anschluss an epistemologische Diskussionen in der Anthropologie sowohl im deutsch- und vor allem auch im englischsprachigen Raum weitgehend verloren. Zwar setzten sich jüngere Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des IWF wie Beate Engelbrecht und Rolf Husmann mit gewissem Erfolg für eine Öffnung der Institution ein und schufen mit dem 1993 gegründeten Göttingen International Ethnografic Film Festival (Gieff) eine lebendige Plattform des internationalen ethnografischen Filmschaffens. Das IWF jedoch wurde nach einer wissenschaftlichen Evaluation 2011 geschlossen. Das umfangreiche Archiv wurde dem Bundesarchiv in Berlin übergeben.[649]

Edmund Ballhaus wurde von Hans-Ulrich Schlumpf beeinflusst. Ballhaus' erster eigener Film *Saline Luisenhall* steht sowohl im thematischen Zugriff wie in der formalen Gestaltung *Guber Arbeit im Stein* nahe. Schlumpfs Aufsatz wurde in den volkskundlichen Seminaren in Göttingen ausführlich diskutiert. Er wurde zitiert und kommentiert, so etwa von Werner Petermann, der schrieb, Schlumpf leiste

> „die verdienstvolle Arbeit, dem angesehenen Ethologen (nicht Ethnologen!) Irenäus Eibl-Eibesfeldt, der selbst seiner filmischen Arbeit (die in der Humanethologie leider Schule gemacht hat) am lautesten Lob zollt und in der Ablehnung anderen filmischen Vorgehens als ‚unwissenschaftlich' nicht kleinlich ist, an konkreten Beispielen die ideologische Fragwürdigkeit und grundsätzliche Unhaltbarkeit seiner vorgeblich wissenschaftlichen Prämissen und

Entscheidend für die Aufnahme in die EC ist die wissenschaftliche Bedeutung des Films, die ästhetische Qualität der Aufnahmen spielt keine Rolle. Wenn es der herausragende Inhalt des Films rechtfertigt, werden auch amateurhafte und technisch unbefriedigende Einstellungen akzeptiert." Peter Fuchs, Einige Gedanken und Feststellungen zur EC und zum ethnographischen Film in der EC, 18.2.1988, Typoskript, Archiv IWF.

646 Brief von Ballhaus an Schlumpf, 17.1.1990, SGV-Archiv, Ordner Schlumpf SGV 89–91.

647 Für 5716.60 Franken, es musste erst eine neue Filmkopie gezogen werden.

648 Mail von Hedi Sinzig an Schlumpf „Bitte übersenden Sie uns noch eine Liste der enthaltenen Musik", 29.7.2004, Archiv Schlumpf.

649 Wir erhielten im Mai 2011, bereits nach der offiziellen Schliessung des Institutes, dank Beate Engelbrecht Zugang zum Archiv. Viele Akten waren unsigniert. Die erhaltenen Akten des Bereichs Völkerkunde/Volkskunde befinden sich aktuell im Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin. Das Thema Wissenschaft und Film vertiefen wir im gleichnamigen Kapitel.

> Kriterien vor Augen zu halten. (Dass es was nützt, ist nicht anzunehmen, ist damit doch das ganze positivistische Weltbild von E-E in Frage gestellt.)“[650]

Schlumpfs *Guber – Arbeit im Stein* entwickelte über das Volkskundliche Seminar der Universität Göttingen hinaus eine Strahlkraft innerhalb des Faches. Brednich verstand ihn über das Medium Film hinaus vorbildlich als „ein neues Konzept der teilnehmenden Forschung“ und als „ein überzeugendes Beispiel für engagierte Feldarbeit (…), die eine ganzheitliche Sicht der dargestellten Arbeitswelt anstrebt und für die Beobachteten Partei ergreift“.[651]

650 Werner Petermann, Einstellungswechsel. Überlegungen zu einigen Grundfragen des ethnographischen Films. In: Trickster 16: Flahertys Erben. Die Stunde der Ethnofilmer (1988), S. 130.

651 Rolf W. Brednich, Quellen und Methoden. In: Ders. (Hg.). Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, 3. Auflage, Berlin 2001, S. 95.

6.1.2 Mehr Wandel als Kontinuität: *Umbruch* (Hans-Ulrich Schlumpf, 1987)

> „Ich glaube, es braucht für ethnografische Filme einen relativ hohen Stand von Reflexion. Und es kommt immer spät. Man hat mir zum Beispiel vorgeworfen, bei *Umbruch*, als ich den Film gemacht habe über den Umbruch von Bleisatz zu Computersatz, dass das ja schon vor zwei Jahren passiert sei, das sei nicht mehr aktuell. Da habe ich gesagt: ‚Zuerst muss man darüber nachdenken können, was passiert, bevor man zeigen kann, was passiert.' Also es braucht einen gewissen Reflexionsprozess, damit du überhaupt gewisse Sachen darstellen kannst." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2007)

Umbruch ist der zweite Film in Hans-Ulrich Schlumpfs Programm *Technisches Handwerk*. Er trägt einen mehrfach bedeutungsvollen Titel. Konkret bedeutet er für ehemalige Setzer und heutige Grafikerinnen die Gestaltung einer Druckseite. In übertragenem Sinne steht er für grosse Umwälzungen in der Arbeitswelt an sich.

Zeitungen und Druckereien interessierten Hans-Ulrich Schlumpf, der im Zürcher Seefeld neben einer Druckerei aufwuchs, von Kindstagen an. Mitte der achtziger Jahre entdeckte er für sich den Computer als Arbeitsmittel[652] und interessierte sich auch deswegen für die fundamentalen Umstellungen im Gewerbe, die ab den siebziger Jahren Arbeitgeber wie Arbeitnehmer in Atem hielten. Auch der Kameramann Pio Corradi hatte eine Beziehung zum Metier. Als 12-Jähriger verbrachte er seine Herbstferien bei Bekannten in Waldenburg, die als Familie eine Zeitung produzierten, und fand deshalb einen leichten Zugang zum Thema: „Für mich war es ein Film über den Verlust eines Handwerks." (Pio Corradi, 2010)

Recherchen

Hans-Ulrich Schlumpf schrieb ein Kurzexposé und erhielt aufgrund dessen von der Filmförderung des Bundes einen Recherche-Drehbuchbeitrag (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009). Zusammen mit der damaligen Soziologiestudentin Josefa Haas, die beim Volkskundler Arnold Niederer in Zürich eine berufssoziologische Seminararbeit über Lehrlinge in verschwindenden Berufen verfasste, besuchte er 1983 60 Druckereien in der Schweiz und dokumentierte sie fotografisch.[653] Schlumpf und Haas waren auf der Suche nach Betrieben, die noch im alten Bleisatz produzierten und deren Umstellung auf digitalen Satz sich für eine filmische Begleitung anbot. Ursprünglich favorisierte Schlumpf die Druckerei der *Coop* in Basel, die aber die Umstellung sehr unvermittelt vollzog. Der andere ins Auge gefasste Betrieb war die Druckerei Akeret mit Standorten in Bassersdorf und Andelfingen. In dem zur *Orell-Füssli*-Gruppe gehörenden Betrieb in Bassersdorf wurde die Umstellung langfristig geplant. Er eignete sich deshalb gut für die filmische Begleitung, die vom jungen Betriebsleiter Walter Rüegg in jeder Hinsicht unterstützt

652 Interview der Autoren mit Hans-Ulrich Schlumpf 2009.

653 Jean-Christophe Aeschlimann, „Une silence d'aujourd'hui", Construire No 17, April 1988, S. 27. Josefa Haas nannte im Gespräch mit Thomas Schärer am 22.11.2010 80 besuchte Druckereien. Aus ihren Recherchen entstand schliesslich ihre Lizentiatsarbeit.

wurde (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009). Die Umstellung in Bassersdorf erstreckte sich über mehr als ein Jahr und wurde Ende 1985 abgeschlossen.[654]

Auf der Basis dieser Recherchen schrieb Schlumpf 1984 das Exposé *Schwarz war die Kunst* zu einem Dokumentarfilm von 90 Minuten. Anhand von drei Teilen [„Sätzen" im Exposée], der alten Produktionsrealität in der Druckerei Akeret in Andelfingen, der Umstellung der Produktion in der Druckerei Akeret in Bassersdorf und der bereits digitalisierten Produktion zweier Zürcher Grosszeitungen, wollte er die Veränderungen umfassend darstellen.

Der mit einem Gesamtbudget von 200'000 Franken in Koproduktion mit dem Schweizer Fernsehen realisierte Film *Umbruch* fokussierte auf die zwei ersten Teile und nicht nur auf die arbeitspraktisch-technischen Auswirkungen der Umstellungen, sondern auch auf deren kulturelle Aspekte. Hans-Ulrich Schlumpf sprach vor und während der Dreharbeiten ausführlich mit Arbeitenden, einerseits um Informationen zu erhalten, aber auch um geeignete „Protagonisten" zu finden.

> „Bei *Umbruch* war das problemlos, weil wir die gleiche Sprache sprechen konnten. Es gab einige Deutsche, aber der grosse Teil kam aus der Schweiz. Mit ihnen konnte man sich in aller Ruhe und ausführlich darüber unterhalten, was wir taten. Wenn du erklären kannst, was du eigentlich möchtest, wenn du deine Ideen erklären und sie darstellen kannst, dann machen die Leute schon mit. Es gab niemanden, der gesagt hätte: „Ich will nicht gefilmt werden." Und es gab auch niemanden, der sich vor die Kamera gedrängt hätte. Wir haben die geeigneten Personen bereits während der Jahresversammlung mit relativ gutem Instinkt gedreht. Nicht ganz alle kommen während dem Film wirklich vor. Aber die wichtigen Hauptpersonen wie Gasser, Schnelli und Etschmann fielen uns schon beim Drehen im Saal auf." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 30, 02:51:17, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Dreharbeit

> „Walter Rüegg war damals in Bassersdorf junger Direktor dieser Firma, er war sehr liberal und unterstützte uns in allen Belangen, damit wir diesen Film machen konnten (…). Dank ihm konnten wir uns frei in der Firma bewegen. Das war ungewöhnlich, denn normalerweise ist es sehr schwierig, in industriellen Zusammenhängen zu drehen." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 28, 02:34:58, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Die erste gedrehte Szene ist die Betriebsversammlung der Akeret AG. Der Betriebsleiter Walter Rüegg erläutert die anstehenden Änderungen vor der ganzen Belegschaft. Die wichtigsten Protagonisten waren zu dieser Zeit noch nicht auserkoren, aber mit den artikulierten Setzern Alfred Gasser und Hansruedi Schnelli bald gefunden. Der Kameramann Pio Corradi drehte mit einer geräuschgedämpften und gequarzten[655] 16-mm-Aaton-Kamera und mit Eastman-Farbfilm (100 ASA), die Schwarz-Weiss-Szenen mit Double-X 160 ASA (Pio Corradi, 2010).

654 Undatiertes Infoblatt Filmcoopi, Umbruch, Archiv Schlumpf.

655 Schwingende Quarzkristalle, die Kamera und Tonbandgerät (Nagra) synchron halten, ermöglichten kabellose Aufnahmen von Synchronton.

Die Hauptschwierigkeit – in der Erinnerung von Schlumpf und Corradi – waren die über lange Zeiträume verstreuten, immer wieder verschobenen Umstellungsschritte, die es aufzunehmen galt; sie dehnten die Dreharbeiten auf über ein Jahr aus. Eine erste Phase von drei Wochen konnte das Team kontinuierlich drehen, nämlich in der Redaktion und Druckerei Akeret in Andelfingen, den Bleisatz in Bassersdorf, den Schreibmaschinen-Kurs und während der Umschulung zweier Setzer in Eschborn bei Frankfurt am Main. Die restlichen Aufnahmen entstanden während ein bis drei Drehtagen. Die kurzfristig angesetzten Drehtage führten dazu, dass sich Tonmeister Hans Künzi oft ersetzen lassen musste.[656] Die Auflösung der einzelnen Szenen in Einstellungen geschah jeweils kurz vor Drehbeginn durch Corradi und Schlumpf gemeinsam, ausser in nicht voraussehbaren Szenen, etwa beim Abbruch der Maschinen. Hier entschied Corradi oft alleine (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009).

Filmstruktur

Umbruch weist mit seinen zwei Hauptschauplätzen (die Betriebe in Andelfingen und Bassersdorf), unzähligen Nebenschauplätzen (u. a. Arbeitswege, Umschulungskurs im Restaurant, Computerkurs in Frankfurt, Schrottplatz), den sieben Hauptpersonen, dem Patron Karl Akeret, den Setzern Walter Imfeld, Alfred Gasser, Günther Etschmann, Hansruedi Schnelli, dem Drucker Willy Sigg, dem Geschäftsleiter der Akeret AG, Walter Rüegg, der Texterfasserin Ruth Weidmann und historischen Exkursen via Kommentar und Bildmaterial eine bis dahin unerreichte Komplexität innerhalb der SGV-Produktion auf.[657]

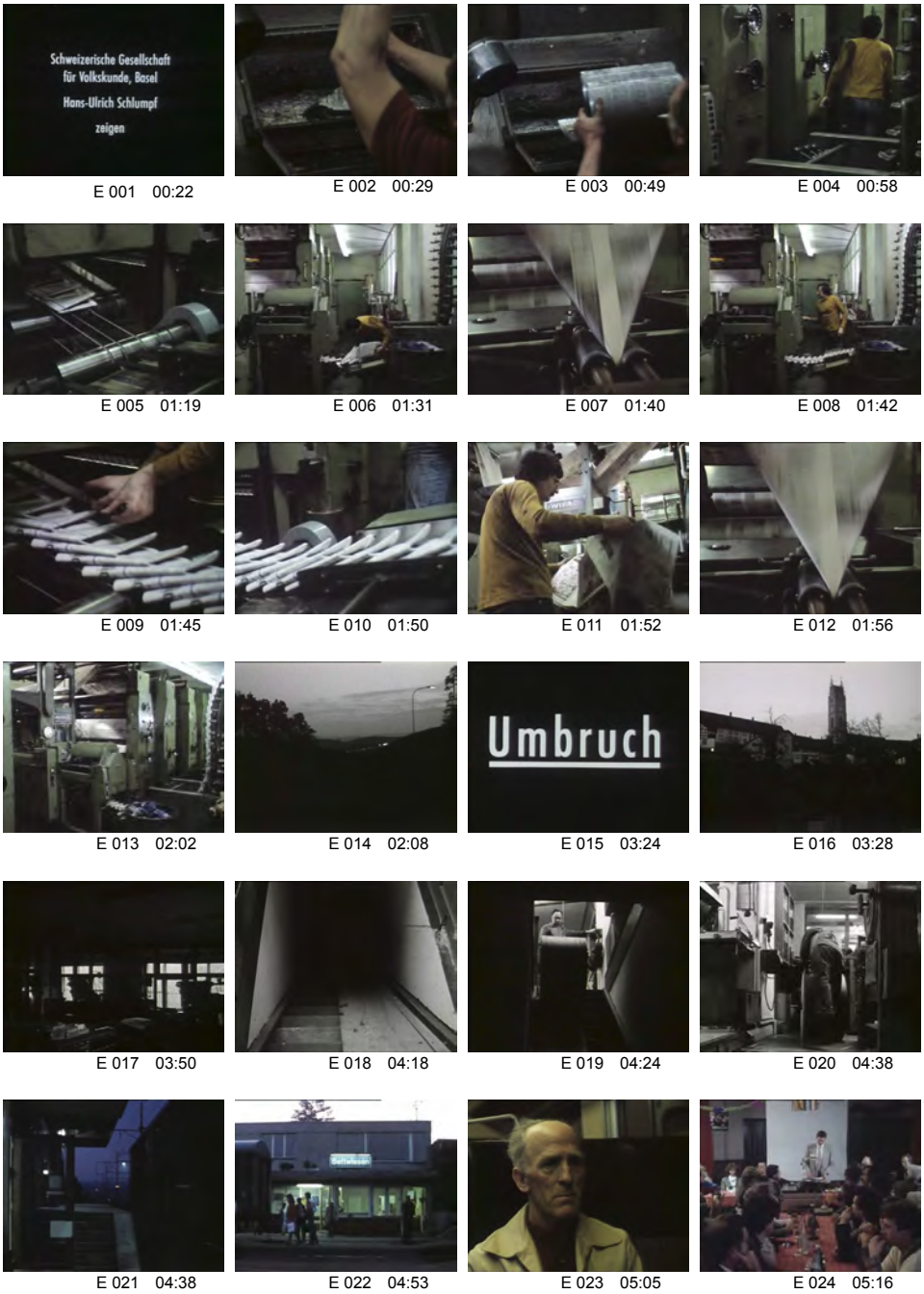
Der Film beginnt mit dem nächtlichen Starten einer alten Rotationsdruckmaschine, die unter eindrücklicher Lärmentwicklung auf Touren kommt (Einstellungen 2–8). Erste Exemplare des *Züribieters* werden auf einem Transportband angeliefert (9, 10) und kontrolliert (11). In Höchstgeschwindigkeit läuft die Maschine weiter (12, 13). Zu einer langen Einstellung einer Landstrasse im Morgengrauen führt der Kommentar ins Thema ein (14). Er schlägt einen Bogen vom Maschinensturm in Uster bis zu den fast gleichzeitig zu den Filmaufnahmen stattfindenden Protesten der Setzer und Drucker an der Londoner Fleet Street gegen den Verleger Murdoch.

Nach dem Titel (15) beginnt in der Druckerei Akeret in Andelfingen das Tagwerk, in Schwarz-Weiss gefilmt (16–20). Der Setzer Walter Imfeld besteigt in seinem Wohnort Bettwiesen im Thurgau den Zug zu seinem Arbeitsort in Bassersdorf (21, 22) Die Andelfingener Druckerei ist in der Folge immer Schwarz-Weiss aufgenommen, während der modernere und grössere Betrieb in Bassersdorf in Farbe gefilmt ist.

Parallel gezeigt werden Imfelds Zugfahrt (25, 28, 30, 33, 35, 37, 39, 40) und die Versammlung der Belegschaft in Bassersdorf. Der Betriebsleiter Walter Rüegg und Vertreter der Firma Linotype informieren die Angestellten über die bevorstehenden grundlegen-

656 So unter anderen mit dem nachmaligen Filmschaffenden Samir. Hans-Ulrich Schlumpf, Erinnern und Vergessen, Tagungsband, Volkskundliches Filmforum Göttingen 1989, S. 60.

657 Nur *Die letzten Heimposamenter* verfügt über eine vergleichbare strukturelle Komplexität, wurde aber offiziell nicht von der SGV produziert.



Die ersten 24 Einstellungen des Films *Umbruch*. Die Screenshots aller Einstellungen des Films finden sich im Anhang. Online-Zugang: archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574500.

den Änderungen, die Umstellung der Zeitungsproduktion von Blei- auf Lichtsatz (24, 26, 27, 29, 32, 34, 36, 38).

Imfeld installiert sich an seinem Arbeitsplatz, der mächtigen mechanischen Linotype-Setzmaschine (41–43). Im Stammbetrieb der Firma Akeret in Andelfingen beginnt der Arbeitstag ebenfalls (44–47). Das Büro des Verlegers, Chefredaktors und Prinzipals (48–50, 53–55, 57) Karl Akeret charakterisiert den Familienbetrieb. Akeret liest, nimmt Telefone ab, schreibt (51, 56, 58–61), während der Kommentar biografische Angaben liefert. Sein Gang durch die Redaktion und die Setzerei situiert die Räumlichkeiten (62, 63).

Walter Imfeld in Bassersdorf arbeitet an der Setzmaschine, isst zwischendurch ein bisschen Salat (64–68), während der Kommentar Imfeld und den Berufsstand der Setzer vorstellt. Die Steuerung der Setzmaschinen durch Lochbänder (69–71) stellte einen ersten massiven Eingriff in die manuelle Arbeit der Setzer dar. Sie vervielfachte die Setzleistungen. Die Kamera zeigt den so automatisierten Setzprozess ausführlich (72–80).

Über ein mit Druckluft betriebenes Rohrpostsystem gelangen die ersten Andrucke und die von Hilfskräften eingetippten Texte in Form von Lochstreifen von der Redaktion in die Setzerei (81–86).

Bilder aus dem Redaktionsalltag folgen: Korrigieren, Redigieren (87–89) und das Eintippen von Texten (90–97).

In Andelfingen ist die Produktion weniger arbeitsteilig organisiert. Frauen sind nicht bloss Hilfskräfte, sondern auch Redaktorinnen (98–100). Das Giessen von Bleibarren steht am Anfang des Setzprozesses (101, 102). Gegen Mittag macht der Chefredaktor erste Probedrucke (103) und umbricht (layoutet in Neudeutsch) mit einem Metteur die Zeitungsseiten (104–107). Ein erneuter Probedruck folgt (108).

In Bassersdorf (ab 109) werden Texte eingegeben, die Lochstreifen per Rohrpost in den Satz geschickt (110, 111). Der Setzer Alfred Gasser überwacht seine im Lochstreifen-Modus arbeitende Maschine, während der Kommentar seine Biografie vermittelt (112–114).

Eine Gruppe schaut sich einen leeren Raum an, einer erklärt die geplante Einrichtung mit Computern (115). Die folgende Sequenz zeigt das Giessen und Bereitstellen der Bleibarren für den Bleisatz (116–121). Alfred Gasser hängt die Bleibarren in die Setzmaschine (122–125). Im Stammbetrieb in Andelfingen füllt der Drucker Willy Sigg einen altertümlichen Schmelzofen mit gebrauchten Druckzylindern vom Vortrag (126, 127), während Chefredaktor Karl Akeret mit Hans-Ulrich Randegger dem Metteur, die Zeitung umbricht, also die einzelnen Seiten gestaltet (128).

Der Drucker Sigg überprüft die Giessform aus einem Spezialkarton, die sogenannte Mater (129), spannt sie in die Gussmaschine (131), presst und lässt das flüssige Blei in die Form (132–134). Nach kurzer Wartezeit nimmt er die halbrunden Druckzylinder aus der Maschine (135), feilt die Gussränder ab (136 und spannt sie in die laut Kommentar „wohl älteste“ Rotationsdruckmaschine der Schweiz ein (137, 138). Alle diese Einstellungen sind zunächst von biografischen Informationen zu Sigg und danach zur Druckmaschine begleitet. Sigg startet die Maschine (139–142). In Bassersdorf setzt der

Maschinensetzer und Metteur Günther Etschmann eine Seite (143–145). Der Probedruck (146, 147) geht ins Korrektorat, die korrigierten Zeilen werden eingefügt (148). In Andelfingen läuft die Rotationsmaschine (149), die Zeitungen werden gebündelt (150, 151) und von Sigg auf seinem Nachhauseweg ausgeliefert (152–157).

In Bassersdorf werden die letzten Seiten umbrochen (158, 159). Walter Imfeld poliert Keile, welche die Wortzwischenräume freihalten (160, 161), und befüllt damit die Setzmaschine (162). Alfred Gasser erzählt von seiner Faszination für die Profession und die bevorstehende Umstellung (163, 165), sein Kollege Hansruedi Schnelli redet über das Ende seines Berufsstandes (164).

Die Umschulung der Maschinensetzer auf den elektronischen Satz beginnt am 22. Februar 1985 in einem Gasthaus (166–179). Die Tastatur der Setzmaschinen ist anders als jene von Schreibmaschinen und Computern. Die Belegschaft lernt deshalb das Zehnfinger-System im Takt, geleitet von einer Dame mithilfe einer tönenden, überdimensionalen Tastatur in Radioform.

Der Maschinensetzer Hansruedi Schnelli arbeitet danach Nachtschicht (180, 181), der Kommentar erläutert seinen Werdegang. Die fertigen Bleiseiten werden auf einen Spezialkarton gepresst (182–187), der wiederum als Gussform für die Druckzylinder dient (188–195). Die Gussmaschine wird mit alten Druckzylindern gefüllt (190, 191) und das fertige Gussteil gefräst (194, 195). Die Rotationsdruckmaschine läuft an und liefert die Zeitungen (196,197), die über ein Transportband (198) in die Verpackung (199–201) gelangen. Die Drucker werden in einem Gasthof in die für die Satzherstellung entwickelte Computersprache Cora 6 eingewiesen (202–215).

Im Hauptsitz der Linotype bei Frankfurt machen sich Alfred Gasser und Hansruedi Schnelli mit dem Computersatz (216–229, 242) vertraut und verpflegen sich an einer Imbissbude (230, 231). Es folgt ein Augenschein in der betriebseigenen Computerfabrik, kommentiert von Überlegungen des Computerspezialisten und -kritikers Joseph Weizenbaum (232–241).

Am 15. April 1985 werden die Computer in Bassersdorf angeliefert (244, 245), in die Redaktion transportiert (246, 247) und ausgepackt (248, 249). Gasser erläutert ein Gerät, das Gelernte und die Schritte der Umstellung (250–257). Kabel werden montiert (258, 259) und eine Instruktorin für die Programmiersprache Cora 6 erklärt am neu installierten Computer die neue Art des Satzes (260–268).

8. August 1985: Die Zeitung wird erstmals mit dem neuen System gesetzt (269–273). Die Redaktoren schreiben ihre Texte direkt in die Computer (274–278). Die gesetzten, auf Papier gedruckten Artikel werden an einem Lichtpult zu ganzen Seiten gestaltet (279–282). Walter Imfeld will die Umstellung nicht mitmachen und arbeitet als Korrektor (283–285). Die ausgedruckten Texte (286) stellt Günther Etschmann am Lichtpult zusammen (287–292). Die Redaktorinnen und Redaktoren sitzen an ihren Bildschirmen (293–295), Walter Imfeld isst nach wie vor seinen Salat (296).

Stillstehende Setzmaschinen (298, 301) rahmen einen Vortrag über die langfristigen Auswirkungen der Umstellung (299, 300). Eine Mitarbeiterin erzählt vom Abschied des

Alten und der zu erwartenden Hektik (302). Bilder aus dem neuen Redaktionsalltag und Diskussionen über neue Prozesse (303–311) leiten zum Abtransport der alten Bleisatzmaschinen im Dezember 1985 über (312–316, 318, 319–321). Der Setzer Imfeld erklärt die Auswirkung der Umstellung auf seine Arbeit (317).

Die Maschinen werden auf einem Schrottplatz zertrümmert (322–332). Unter dem Schlusstitel (333) verändert sich die bis dahin eher zurückhaltende elektronische Musik von Bruno Spoerri in ein intensives, endzeitlich wirkendes Tremolo.

Mise en scène

Ausser bei den Interviewsituationen sind unmittelbare Eingriffe der Regie im Bild kaum wahrnehmbar. Bei einigen Gängen frontal auf die Kamera zu wird aber klar, dass die Bewegungen abgesprochen und wahrscheinlich mit einem Kommando ausgelöst wurden. So läuft eine Sekretärin mit einem gerollten Dokument in der Hand frontal auf die Kamera zu, ignoriert sie dabei aber souverän und lädt, eine Zigarette rauchend, die Rohrpost (86). Weniger gut gelingt diese kamerabewusste Gelassenheit dem Setzer Hansruedi Schnelli, der auf Anweisung des Regisseurs hin[658] durch die Fabrikationshallen der Linotype in Eschborn schlendert und dabei leicht verunsichert wirkt. Das Flanieren ist für den in anderen Einstellungen immer zielstrebig aktiven Schnelli sichtbar ungewohnt (231). Diese Einstellung leitet von der Mittagspause über in eine Serie von Einstellungen, welche die Computerproduktion der Firma Linotype zeigen.

Hier wie in anderen Einstellungsfolgen wird die narrative Instanz des Filmemachers spürbar, der Schauplätze und Vorgänge möglichst organisch, das heisst über handelnde Protagonisten vermittelt, zeigen will. Eine solche in Ansätzen narrative Einstellungsfolge lässt sich beispielsweise auch bei einem Redaktor verfolgen, der sich mit einem Kollegen bespricht, sich anschliessend direkt auf die Kamera zu- und an ihr vorbeibewegt mit einem „Gut, also“ auf den Lippen (87). In der übernächsten Einstellung redigiert der Redaktor einen Text (89), steht auf und überreicht ihn einer Datatypistin (92) in einem anderen Raum. Diese Kontinuität der Darstellung der Bewegung und des Arbeitsablaufs ist mit einer Kamera nur erreichbar, wenn entweder sehr viel gefilmt und aus diesem Material bei der Montage eine Kontinuität rekonstruiert wird oder, was wahrscheinlicher ist, auf diese Kontinuität hin decoupiert und inszeniert wird. Eine Inszenierung ist besonders im Falle eines Raumwechsels notwendig: Die Änderung der Kameraposition und vor allem der Beleuchtung kann nicht in der realen Geschwindigkeit des Arbeitsablaufes nachvollzogen werden. Diese Inszenierung der Kontinuität ist auch an anderen Einstellungen zu beobachten, so bei der Auslieferung der Zeitung durch Willy Sigg (153–157). Eine strikte nur beobachtende Kamera ohne Regieeingriffe hätte den Wechsel von der das Auto von Sigg von hinten verfolgenden Position (155) zur nächsten Einstellung, die das Auto frontal zeigt und darauf Siggs Gang zur Türe einer Zeitungskundin (156), nicht geschafft.

658 Hans-Ulrich Schlumpf, Erinnern und Vergessen, Tagungsband, Volkskundliches Filmforum Göttingen 1989, S. 62. Mit der Intimität des Essens war Yves Yersin wie gesehen bei den Dreharbeiten zu *Die letzten Heimposamenter* ebenfalls konfrontiert.

Ebenfalls Absprachen erforderte das Salat-Essen des Maschinensetzers Walter Imfeld an seinem Arbeitsplatz. Er hatte sich ursprünglich dagegen gewehrt.[659] Imfelds Eigenart hat sich auch in seiner neuen Funktion als Korrektor nach der Umstellung auf den elektronischen Lichtsatz erhalten (296, 297) und wird somit zu einem kleinen Sinnbild der Kontinuität im allgegenwärtigen Umbruch. Zuweilen erklären Protagonisten, so Alfred Gasser, der eben einen neuen Computer ausgepackt hat (250), ihr Tun und vermeiden dabei den Blick Richtung Kamera: Ein klares Indiz für eine vorgängige Absprache. Einige Interviews, vor allem jene, die nicht an den unmittelbaren Arbeitsplätzen geführt wurden, sind offensichtlich inszeniert. Eine lange Einstellung, in der Hans-Ulrich Schlumpf Imfeld zu den Auswirkungen der Umstellung befragt, wird eingeleitet durch einen Blick aus dem Fenster auf den Abtransport der ausrangierten Linotype-Druckmaschinen (316). Im Hintergrund der 110 Sekunden dauernden Einstellung des Dialogs (317) verfrachten die Arbeiter weitere Maschinen: Eine visuell attraktive Einstellung, die neben der Information viel Atmosphärisches transportiert und Aufschluss über die Beziehung zwischen Protagonist und Regisseur gibt. Schlumpfs Fragen und Nachfragen sind hörbar; er bringt auch das Argument ins Spiel, in Deutschland habe die Umstellung Einsparungen gebracht, was Imfeld für seinen Betrieb jedoch verneint.

Mise en scène: Lichtführung

Umbruch beginnt im Keller, zeigt spärlich erleuchtete Rotationsmaschinen, Strassen und Bahnhöfe im Morgengrauen (1–23). Mit dem durch Neonlicht ausgeleuchteten Vortragssaal, wo die Belegschaft von den bevorstehenden Umstellungen erfährt, hellen sich die Innen- wie Ausseneinstellungen allmählich auf, bis die Ankunft Imfelds an seinem Arbeitsplatz erstes Tageslicht zeigt (39, 40). Die wesentlich mit vorhandenem Licht arbeitende, dieses also lediglich mit Lampen verstärkende Mise en scène bewegt sich in einem „natürlich" wirkenden Mittelbereich ohne ausgeprägte *Low-Key* (schattendominierte) oder *High-Key* (vollständig ausgeleuchtete) Einstellungen. Nacht- und Tagszenen bleiben so immer deutlich unterscheidbar – ein Orientierungsfaktor in der Darstellung des Produktionsablaufs. Sind die Storen vor den Fenstern unten, wie in den Einstellungen, die das Auspacken der neu eingetroffenen Computer zeigen (254–259), erscheinen Personen im Hintergrund als Schattenrisse. Eine lange Einstellung (300), welche die alten, stillstehenden Setzmaschinen im Streiflicht der tief stehenden Sonne (298) zeigt, besticht durch ausgeprägte Hell-Dunkel-Kontraste und spiegelt so die Ambivalenz des Übergangs, die in den zwischengeschnittenen Statements deutlich wird, ein Stück weit auch in der Beleuchtung.

Expliziter wirkt die Lichtführung in den Schwarz-Weiss-Einstellungen in der Redaktion und Druckerei in Andelfingen. Die vielen Grauabstufungen des Schwarz-Weiss-Materials konturieren Umrisse stärker, gleichzeitig charakterisieren sie die dargestellten Arbeitsweisen als idyllisch und überholt. Die stärkere Abstraktion des Schwarz-Weiss-Films wirkt in der Kombination mit den Farbeinstellungen bewusster gestaltet. Dies ist aber

659 Hans-Ulrich Schlumpf, Erinnern und Vergessen, S. 62.

eher auf die ästhetische Wirkung des Schwarz-Weiss-Films als auf eine unterschiedliche Arbeitsweise zurückzuführen.

Mise en scène: Cadrage

Umbruch schreibt über die Art und Häufigkeit von Gross- und Nahaufnahmen einzelnen Personen und Arbeitsabläufen exemplarische Funktionen oder Rollen als Protagonisten zu. Der Kommentar charakterisiert die Hauptpersonen zusätzlich mit biografischen Informationen. Die Setzer Alfred Gasser, Walter Imfeld, Hansruedi Schnelli, Willy Sigg und der Metteur Günther Etschmann erscheinen (in dieser Reihenfolge) weit öfter in Nahaufnahmen als weitere Personen. In der Sequenz, welche die Funktionsweise der mechanischen Linotype-Setzmaschine zeigt, dominieren Nah- und Grossaufnahmen (69–78) ansonsten herrschen halb nahe und amerikanische Einstellungen vor.

Die Abfolge der Einstellungsgrössen steht in einem engen Zusammenhang mit der Montage und wird deshalb unter dieser Rubrik behandelt. Die Kamera kadriert das Geschehen meist aus Augenhöhe, nur die Fahrt des Setzers Willy Sigg von Andelfingen zu seinem Wohnort zeigt sie aus einer erhöhten Perspektive, von einem Lieferwagen aus (153–157). Diese Perspektive ermöglicht einen privilegierten Blick auf die ländlich geprägte Umgebung, die Sigg in einem roten Golf durchfährt, und schafft etwa nach zwei Fünfteln der Filmlaufzeit für zwei Minuten eine Luft gewährende Zäsur. Mit dieser Einstellungsfolge verlässt der Film den Schauplatz Andelfingen und wechselt von der gemischt farbig/schwarz-weissen Ebene zu ausschliesslich farbigen Einstellungen.

Die Kamera ist in der Mehrheit der Einstellungen per Hand statisch und weitgehend still gehalten, etwa ein Drittel der Einstellungen beinhalten deutliche Kamerabewegungen. Diese Einstellungen sind tendenziell länger. Ein 360-Grad-Schwenk zu Beginn des Films zeigt frequentierte Strassen in der Morgendämmerung (14) und schafft Raum für einen einführenden Kommentar. Die meisten Schwenks stellen räumliche Beziehungen her, indem die Kamera beispielsweise von der Gebäudeanschrift *Der Züribieter* an der Hausfassade der Bassersdorfer Druckerei nach unten, zum ankommenden Setzer Imfeld, schwenkt (40). Orientierung schafft beispielsweise auch ein Schwenk vom Redaktionsraum, wo geschäftige Redaktoren reden, in einen Nebenraum, wo Walter Imfeld korrigiert (283).

Schwenks geben einen Einblick in Funktionsweisen von Maschinen, etwa bei der Einführung der Linotype-Setzmaschine, deren komplexes mechanisches Zusammenspiel erklärende Schwenks zeigen (66, 67, 69, 73, 74, 76, 77).

Neben der erwähnten Fahrt hinter dem Setzer Willy Sigg (153–157) finden sich in *Umbruch* drei weitere Travellings: Die bereits erwähnte Fahrt in der Druckerei Bassersdorf den ausrangierten Setzmaschinen entlang (301) findet ihre Fortsetzung auf einer Autobahnfahrt, welche die ausrangierten Setzmaschinen auf einem Lastwagenanhänger auf dem Weg zum Schrottplatz zeigt (321); eine laterale Fahrt entlang unzähliger Fertigungsstrassen in der Produktionshalle der Linotype veranschaulicht deren gigantische Ausmasse (234). Diese Kamerafahrten dienen also der Informationsvermittlung wie der Emotionalisierung. Sie wirken als dramaturgische Zäsuren und intensivieren die Wir-

kung des Gezeigten. Nebenbei sagen sie auch etwas über den Anspruch der Autoren aus: Es wird sorgfältig und aufwendig, kurz professionell produziert.

Montage

> „Rainer Trinkler war auch an Computerfragen und technischen Fragen interessiert. Das war auch ein Grund, dass ich den Film dieses Mal nicht mit Fee Liechti geschnitten habe. Ich wollte ausdrücklich jemanden, der viel von Computern und Technik verstand. Nicht zuletzt auch wegen den Abläufen, dass sie möglichst gut kämen. Wir schnitten, glaube ich, drei bis vier Monate lang. Und es war sehr gut. Das war eine sehr intensive und ständige Diskussion." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 33, 03:12:56, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Die Rohmontage durch Hans-Ulrich Schlumpf dauerte auf ein Jahr verteilt ungefähr zwei Monate, danach schnitt der Cutter Rainer Trinkler[660] – in erstmaliger Zusammenarbeit mit Schlumpf – den Film während vier Monaten.[661]

Umbruch beginnt mit der bereits erwähnten Parallelmontage, welche die Fahrt des Setzers Walter Imfeld und die Versammlung, an der Betriebsleiter Walter Rüegg einschneidende Änderungen ankündet, verbindet. Das Gehörte scheint im Setzer auf seinem Weg vom Thurgau nach Bassersdorf nachzuhallen, und genau diesen emotionalen Resonanzraum eröffnet diese Montage wirkungsvoll. Sie macht von Anfang an klar, dass es nicht nur um die Beschreibung von (sich ändernden) Arbeitsabläufen und Zuständen, sondern wesentlich um das Erleben und die Befindlichkeit der involvierten Menschen gehen wird.

Offenbar war eine Fahrt mit Imfeld bereits abgedreht, am Schneidetisch zeigte sich jedoch, dass der Zeitung lesende Imfeld als Sinnbild für dieses Nachklingen nicht zu gebrauchen war, und so wurde nachgedreht, mit der expliziten Anleitung, ins Leere oder aus dem Fenster zu schauen (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009).

> „Meine Idee war: ‚Er sitzt im Zug, und denkt darüber nach, was er am Vorabend an den Kopf geworfen bekommen hat.' Das gab uns die Möglichkeit, diese lange Versammlung, die etwa drei oder dreieinhalb Stunden dauerte, so zu unterschneiden, dass es einen Spannungsbogen geben würde." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 30, 02:49:19, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Eine zweite grosse Parallelmontage kennzeichnet die ersten drei Fünftel des Films (bis Minute 28). Hier wechseln sich vergleichbare Vorgänge im familiär geprägten Stammsitz Andelfingen und dem grösseren Zweigbetrieb in Bassersdorf ab. Als Etappen – die aber nicht konsequent zweifach gezeigt werden – wirken dabei das Morgengrauen, das Bereitstellen von Papier in der Druckerei, die Arbeitsaufnahme in den Redaktionen und

660 Rainer Trinkler, geboren 1950. Ausbildung an der F+F (freie Kunstschule) in Film und Kunst. Gründungsmitglied der Filmkollektiv Zürich AG und des Schweizerischen Filmtechniker Verbandes. In „Der Gehülfe" von Thomas Koerfer, „Die Erschiessung des Landesverräters Ernst S.", Regie Richard Dindo, arbeitete Trinkler als Cutter-Assistent von Georg Janett. Seither als Cutter in vielen Schweizer Spiel- und Dokumentarfilmen. Nach: http://www.ffzh.ch/home/dossier_personen_show.aspx?person_id=5022&layout=, Zugriff 27.6.2014.

661 Hans-Ulrich Schlumpf, Erinnerern und Vergessen, 1989, S. 60.

Setzereien sowie der erste Umbruch, also das Layouten der Zeitung. Die Zuordnung des schwarz-weissen Films zu den Einstellungen in Andelfingen und der Farbe zu jenen in Bassersdorf erleichtert die Zuordnung, die aber beim ersten Sehen des Films nicht unbedingt gelingt. Zwei Faktoren erschweren am Anfang das visuelle Auseinanderhalten der Schauplätze: das spärliche Licht des Morgengrauens, welches das Schwarz-Weiss der Farbe angleicht (14–21), und die Verschachtelung der beiden parallelen Montagen, also der ersten, welche die Fahrt Walter Imfelds an seinen Arbeitsplatz mit der Informationsveranstaltung alterniert, und der zweiten, welche zwischen den Druckereien in Bassersdorf und Andelfingen wechselt. Hier geschieht die Einführung und Lokalisierung über den Kommentar, der auch im Folgenden immer wieder die zwei Schauplätze benennt.

Innerhalb der einzelnen Sequenzen gelingt die visuelle Orientierung gut: Im Sinne einer kontinuierlichen Montage folgen sich wechselnde Einstellungsgrössen. Oft bietet der Anfang einer Sequenz einen Überblick über Schauplatz und Personen. Dann, in näheren Einstellungsgrössen, werden einzelne Personen (so etwa 24, 26) oder Personen und Gegenstände (4043) fokussiert. Gleich anschliessend ist auch das umgekehrte Verfahren zu beobachten. Das Büro des Prinzipals im Akeret-Stammbetrieb in Andelfingen wird über Grossaufnahmen von Fotos, Filmrollen, Bildern und Büsten eingeführt (48–55), bevor Akeret erstmals selbst in halbnaher Einstellung vor der Kamera erscheint (51).

Wie bereits unter der Mise en scène angesprochen (die Montage hängt eng mit ihr zusammen), zeigt die Struktur des Films, also die Montage, deutlich narrative Züge. Wenn möglich konstruierte Schlumpf mit seinen Figuren Minigeschichten. Meistens sind sie durch die beobachtenden Vorgänge und Aktivitäten der Protagonisten wie das Anlassen der Druckmaschine, die Übermittlung von Manuskriptausdrucken oder Lochkartenbändern, das Giessen der halbrunden Druckplatten, den Schreibmaschinen-Unterricht, die Installation der neuen Computer oder den Abtransport der alten Setzmaschinen vorgegeben. Dass aus diesen Handlungspartikeln eine filmische Geschichte entstehen kann, setzt eine vorgängige Découpage, also eine Auflösung der Handlungseinheiten in aussagekräftige und zusammenhängende Einstellungen, und manchmal eine Inszenierung voraus. Die Integration der einzelnen Handlungseinheiten in eine gesamte Filmstruktur ist das eigentlich Anspruchsvolle. Übergänge müssen sachlich, zeitlich, visuell und in ihrer emotionalen Wirkung auf ein Zielpublikum abgestimmt werden. Dies gelingt in *Umbruch* weitgehend, und trotzdem lassen einzelne Vorgänge Fragen offen. In Andelfingen wird beispielsweise durch eine Auslassung eines Arbeitsschrittes – der später in Bassersdorf gezeigt wird – zunächst nicht klar, wie aus der mit einzelnen Bleibuchstaben fertig umbrochenen Seite ein halbkreisförmiger Druckzylinder wird. (128–131). Diesen Schritt, nämlich das Aufpressen eines Kartons auf die in Blei gesetzte Seite (182–187), der nachher als Negativ, als Gussform für den in Blei gegossenen Druckzylinder dient (188–192), zeigt der Film eine gute Viertelstunde später.

Auch kleine Details wie das Ausdrucken von Textteilen auf Papier, die sichtbar nicht denen entsprechen, die nachher auf einem Leuchtpult montiert wurden (279–281), erschweren die Verständlichkeit für genau Hinschauende. Die lückenlose Dokumentation aller Vorgänge war allerdings gar nicht das Ziel:

„Wir fanden es nicht wichtig, in diesem Zusammenhang jeden Arbeitsschritt im Gänsemarsch darzustellen. Sondern mir genügten die Bewegungen, das Glitzern dieser Zylinder, das Herumschleppen (…). Mir ging es eigentlich mehr um die Körpersprache und die Körperarbeit. Um das etwas Magische, welches diese Maschinen und diese komischen Geräte haben." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 31, 03:01:30, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Montage: Einstellungsdauer

Umbruch verfügt über 333 Einstellungen, was bei einer Länge von 93 Minuten und 20 Sekunden eine Durchschnittslänge von knapp 17 Sekunden pro Einstellung ergibt. Diese Länge relativiert sich, wenn man bedenkt, dass über 28 Einstellungen 30 oder mehr Sekunden dauern und sieben Einstellungen über 60 oder mehr Sekunden das Geschehen ohne Schnitte zeigen. Diese häufig bewegten Plansequenzen haben zu Beginn einführenden Charakter, so ist der erwähnten Einstellung 14 (72"), die, noch vor dem Vorspann, eine Strasse im Morgengrauen zeigt, der einführende Kommentar unterlegt. Einstellung 65 führt den Setzer Walter Imfeld bei seiner Arbeit ein, der Kommentar erläutert kurz seine Biografie (62"). Dieses Muster zeigen auch andere lange Einstellungen (beispielsweise 300, 83"). Die zahlreichen Umschulungskurse sind zum Teil in sehr langen Einstellungen (208, 100") aufgenommen und versetzen die Zuschauer in dieselbe Position wie die Umzuschulenden: Aufmerksamkeit und Konzentration sind gefordert.

Die lange Fahrt entlang der nicht mehr gebrauchten Setzmaschinen, auf der Tonebene kombiniert mit Prognosen eines der Umschulenden und dem Bericht einer Mitarbeiterin über die letzte Nacht an den Maschinen, markiert das Ende des Bleisatzes (301, 70"). Der Setzer Walter Imfeld erzählt von den Effekten der Umstellung in einer sehr langen Einstellung (317, 110"). Meist zielen diese langen Einstellungen, die auch Leerzeiten beinhalten, in denen scheinbar nichts Wesentliches geschieht, auf das genaue und möglichst vollständige Aufzeigen von Emotionen und Vorgängen ab.

Ton/Informationsvermittlung

„Das Hauptproblem der Dreharbeiten war damals, die Tonleute zu bekommen. Pio [Corradi] hatte mehr Spielraum (…). Darum wurden in diesem Film auch drei Tonleute beschäftigt." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009)

Der synchron aufgenommene Ton bleibt mit einer Ausnahme auf einer realistisch wirkenden Ebene. In der Fahrt hinter dem Setzer Willy Sigg her (153–157) sind intensiv ländliche Geräusche, Vogelgezwitscher und Schmiedehämmer hörbar. Sie wurden kaum synchron aufgenommen. Zum einen stimmt der visuelle Standort hoch über der Strasse nicht mit der akustischen Wahrnehmung überein, zum anderen ist weit und breit keine Schmiede zu sehen. Auch verändern sich die Grundgeräusche beim Verlassen des grossen Dorfes Andelfingen nicht. Diese zeitweilige metadiegetische Tonspur unterstreicht den bereits erwähnten Zäsurcharakter der Szene.

Die elektronische Musik von Bruno Spoerri ist eng mit den Originalgeräuschen vor allem der alten Druck- und Setzmaschinen verwoben. Sie nimmt deren Geräusche auf und verfremdet sie, oder sie gleicht sich ihnen an, so in der Eingangssequenz (1–19),

in der die Musik die anlaufenden Rotationsmaschinen dramatisierend begleitet. Dieses musikalisch-visuelle Motiv erklingt in der Mitte des Films erneut (194, 195). Spoerris Musik verbindet auch die beiden anfänglichen Erzählstränge des Films: Die Fahrt Walter Imfelds zu seinem Arbeitsort und die Betriebsversammlung, die ihm dabei durch den Kopf zu gehen scheint (30–38), sind durch diskrete Synthesizerklänge verbunden. Aggressiv-klagend und bisweilen dissonant wird die Musik in einem langen Crescendo bei der Verschrottung der Setzmaschinen, und so endet der Film auch akustisch unversöhnt (320–332).

Im Unterschied zu *Guber – Arbeit im Stein*, in welchem Schlumpf wegen der mangelnden Ausdrucksfähigkeit vieler Arbeiter kaum Originaltöne verwendete, versuchte er in *Umbruch* bewusst von „Talking Heads", also von sprechenden Menschen, die damals und heute viele Dokumentarfilme dominieren, wegzukommen.[662] Auch deshalb verdichtete er viele mündliche Informationen zu einem Kommentar. Ein professioneller Sprecher erfüllte seine Aufgabe scheinbar nicht befriedigend, und so sprach Schlumpf auf Vorschlag seines Cutters Rainer Trinkler selbst (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009). Der Kommentar vermittelt historische, soziologische und biografische Informationen, schafft geografische und kausale Zusammenhänge und Übergänge und referiert Gedanken zur Digitalisierung der Arbeitswelt. Schlumpfs empathischer Kommentar ist sichtlich um Nähe zu den Protagonisten bemüht. In einem Fall wirkt dies unfreiwillig komisch, als Schlumpf von einem Unfall Siggs erzählt, nachdem dieser „mit Düdada" ins Spital gebracht wurde. Schlumpf gibt auf Hochdeutsch wider, was Sigg in Dialekt erzählte: „Es brach ihm alle Zähne raus" (130).

Schlumpf unterstreicht mit seiner Empathie und seiner nicht ausgebildeten Sprechstimme die Subjektivität seines Kommentars und auch jene seiner Erzählhaltung. Er verzichtet damit auf die Autorität einer professionellen sonoren Artikulation, die den klassischen, darstellend-erklärenden Dokumentarfilmstil der dreissiger bis sechziger Jahre dominierte: Eine allwissende oder zumindest autoritäre Stimme erklärte die Welt, stellte Dinge klar und versuchte, argumentativ zu überzeugen.[663] Wenn aus heutiger Perspektive der Kommentar stärker gealtert scheint als die Bildebene, liegt das weniger an der mangelnden formalen Autorität, sondern an der expliziteren Art der sprachlichen Aussage. In ihrer Adressierung des scheinbar Allgemeingültigen, des „gesunden Menschenverstands" und des Evidenten ist die argumentierende sinnhafte Sprache immer

662 Dieses Vorhaben und generell Schlumpfs Praxis in einigen seiner Dokumentarfilme steht in einem gewissen Gegensatz zu seinen schriftlich wiederholt hochgehaltenen erzählenden Stimmen: „Die Fixierung vieler Filmschaffender (und vielleicht mehr noch: Produzenten) auf den „objektiven" Kommentar hat zu einer Verarmung der verbalen Ausdrucksweise im Dokumentarfilm geführt. Der diskursive Ansatz muss wieder vermehrt durch einen narrativen ersetzt werden. Filme sind keine Abhandlungen. Der off-Text bietet eine Fülle von Möglichkeiten, die Filmerzählung zu konstituieren, voranzutreiben oder zu begleiten. Mir fällt auf, dass Erzählformen wie Biographie, Tagebuch oder Briefwechsel immer wieder besonders gut funktionieren, weil sie auf natürliche Weise zwischen den verschiedenen narrativen Elementen springen können." Hans-Ulrich Schlumpf, Von sprechenden Menschen und talking heads: der Text im Filmtext. In: Edmund Ballhaus und Beate Engelbrecht (Hg.), Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis, Berlin 1995, S. 105–119, hier S. 117f.

663 Bill Nichols, Representing Reality, Indianapolis 1991, S. 34. Vgl. mit dem „Expository Modus", den Bill Nichols für stark auf Kommentar abstützende Dokumentarfilme postuliert: Bill Nichols, Introduction to documentary Indianapolis 2001.

Der Metteur Günther Etschmann beim Umbrechen. Foto: Hans-Ulrich Schlumpf

stärker zeitverhaftet und ideologisch und didaktisch eindeutiger als das vieldeutige Bild. *Umbruch* argumentiert hauptsächlich auf der Basis seiner Bilder, die geschichtlichen Bezüge und die technologiekritischen Aspekte sind allerdings fast ausschliesslich über den Kommentar vermittelt.

> „Ich habe wirklich versucht, nur dort, wo es Emotionen betraf, O-Ton einzusetzen. Das war bei der Versammlung am Anfang, wo du natürlich merkst, dass die Leute beunruhigt waren. Sie fragen, wie es mit den Ferien sein würde. ‚Ferien gibt es natürlich keine.' Das fand ich stark. Sowie auch die Momente, wo die Arbeiter wirklich über ihre Ängste berichteten. Bei allem anderen fand ich, die Bilder sprechen für sich selber." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 33, 03:19:48, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Die sich in die Protagonisten einfühlende Kommentarstimme kennzeichnet sich durch eine solidarische, manchmal fast anwaltschaftliche sozialkritische Haltung aus. Sie wirkt aus heutiger Sicht, vor allem da, wo sie den Computerspezialisten Joseph Weizenbaum zitiert (234), atmosphärisch eine Spur zu fortschrittspessimistisch und zu dominant. Die Tatsache, dass der steigende Grad von Automatisierung und Digitalisierung weder Freiräume schafft noch Arbeitsdruck nimmt, sondern meist das Gegenteil bewirkt, ist allerdings auch heute nicht bestreitbar.

> „Bisher sind wir an den Computern nicht zugrunde gegangen. Und ich glaube auch nicht, dass wir daran zugrunde gehen werden. Sondern wir werden vielleicht daran zugrunde gehen, dass wir mit Computern zu viel Geld auf der Welt umwälzen oder so. So wie die Wirtschaftskrise, die teilweise auf Computerprogramme zurückzuführen ist, die kein Mensch versteht." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 29, 02:44: 48, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Umbruch ist der einzige SGV-Film im Untersuchungszeitraum, der über keine Begleitbroschüre verfügt. Der Film funktioniert sowohl als Artefakt wie als Informationsquelle autark. Die vielfältigen sozialhistorischen Informationen im Kommentar liessen vermutlich eine weitere Kontextualisierung durch eine Begleitbroschüre unnötig erscheinen.

Gesamtbetrachtung

Im Zentrum steht – wie der Titel *Umbruch* ankündet – der Wandel in der Zeitungsproduktion allgemein und spezifisch im Bereich des Setzens, das sich vom Handwerk zum Computerwerk, vom *Blue-Collar-* zum *White-Collar*-Beruf wandelte. Im Gegensatz zu früheren SGV-Filmen stehen dabei nicht mehr die Arbeitsprozesse im Vordergrund, sondern die Befindlichkeit der Menschen an ihren Arbeitsplätzen und insbesondere in der Umstellungssituation. Diese bringt für die Hauptprotagonisten im Betrieb Bassersdorf erhebliche emotionale Unsicherheiten, aber auch positive Herausforderungen mit sich. Die Fokussierung auf die Veränderung lässt den Film automatisch „dynamischer" als frühere SGV-Filme erscheinen. *Umbruch* beschreibt, aber er erzählt auch eine Geschichte. Ein zentrales Merkmal einer Erzählung ist bekanntlich die Veränderung (eines/einer Protagonistin, einer Situation) und das Vorhandensein von Hindernissen, welche die Hauptfiguren überwinden müssen. Der vorfilmische, sozusagen „narrative" Rahmen wird durch die formale und strukturelle Gestaltung noch unterstrichen: Der Einsatz von Musik, das reportageartige Dokumentieren von Schlüsselmomenten der Umstellung, die aufgezeigten Minigeschichten durch die Mise en scène und durch die Montage, die Gefühlsresonanz-Räume erzeugende Parallelmontage zu Beginn all diese inszenatorischen Entscheide zeugen von einer bewussten Emotionalisierung des Dargestellten, der aber die über weite Strecken „kalte" Musik Spoerris entgegen steht. Noch deutlicher als beispielsweise *Die letzten Heimposamenter* oder *Guber Arbeit im Stein* bewegt sich *Umbruch* weg von der Deskription hin zur einer dokumentarischen Narration mit einer klaren Autorenstimme und einem Publikum im Visier (→ Kapitel „Narration und Dramaturgie"). Der Film weist erstmals in einer SGV-Produktion ausführliche beobachtende Teile auf (Betriebsversammlung, Schreibmaschinenkurs), welche die Protagonisten lange in emotionaler Anspannung zeigen. Das Herzstück bildet der Schreibmaschinenkurs für Setzer. Ernst, mit oft angespannten und umwölkten Gesichtern sitzen die Männer an ihren Schreibmaschinen und später in Frankfurt vor Schulungscomputern. Die Umstellung geht ihnen sicht- und hörbar ans Lebendige, mit über fünfzig Jahren funktioniert das Lernen nicht geschenkt. Dennoch weist insbesondere die Schreibmaschinen-Sequenz auch eine surreal-komische Note auf. Diese setzt sich bei der Firma Linotype in Frankfurt fort: Konzentriert üben die Setzer das elektronische Layout an einer Todesanzeige – wohl kaum zufällig. Die Umstellung geschieht auf Druck (Betriebsleiter Rüegg: „Wir haben nicht die Wahl, weiterhin in Bleisatz zu produzieren") und erzeugt Druck bei Mitarbeitern und Vorgesetzten. Die Anspannung der Gesichter der Setzer in den Umschulungskursen, der Schweiss, der dem Betriebsleiter Rüegg die Schläfen nässt, als er die grosse Umstellung verkündet, diese und andere eindringliche Bilder vermitteln weit mehr Informationen und Emotionen als Originaltöne oder Kommentar. Sie ermöglichen es uns Rezipierenden mitzuerleben, sie evozieren Erfahrungen, die „Kontaktzonen zwischen den einzelnen kognitiven Ordnungen der Kulturen darstellen, Bildräume des

Erlebens“[664], die Tobias Rees angesichts der Unmöglichkeit einer offenen, nichtauktorialen Ethnografie forderte. *Umbruch* leistet in vielen Sequenzen „cinematically created understandings of emotions, intellect, desires, relationships, and mutual perceptions of the participants“.[665] Das vermittelte Wissen zu Produktionsrealität, Umstellungsprozessen und persönlichem Erleben der Beteiligten ist kein rein Kognitives, sondern eines, das sich aus vermittelter Erfahrung und Begegnung speist.

Die Sequenzen voller Anspannung und unterdrückten, aber körperlich sichtbaren Emotionen zeigen auch eine formale und perspektivische Nähe zu Werken des amerikanischen *Direct Cinema*, dessen Autoren vor allem in den sechziger Jahren mit Vorliebe Menschen in dynamischen, spannungsgeladenen Situationen wie Wahlkämpfe, Sportwettkämpfe, Gerichtsverhandlungen zeigten, nicht zuletzt darum, weil sich in solchen existenziellen Momenten das Ideal des *Direct Cinema*, die Unsichtbarkeit des Aufzeichnungsapparates am ehesten realisieren liess.

Hans-Ulrich Schlumpf ging es jedoch nicht darum, „Action“ zu zeigen davon zeugt nicht zuletzt die relativ tiefe Schnittfrequenz , sondern um ein möglichst umfassendes Begleiten der Menschen in dieser Übergangsphase, die nicht nur im Zeitungsgewerbe bis heute andauert. Dreissig oder mehr Jahre dieselbe Arbeit mit grundsätzlich denselben Arbeitsmitteln zu leisten wie viele Protagonisten in *Umbruch* – diese Konstanz existiert in der heutigen Arbeitswelt kaum mehr. *Umbruch* wirkt zudem nicht nur wegen seines dominanten Kommentars stärker als andere SGV-Filme in seiner Zeit verhaftet, denn nichts ist älter als Hightech von gestern.

Das Thema des Wandels und der Kontinuität durchzieht den ganzen Film. Der Stammbetrieb des Prinzipals in Andelfingen mit seiner weit zurückreichenden Familien- und Firmengeschichte ist dabei ein Gegenpol zum Mittelbetrieb in Bassersdorf, der im Umbruch steht: Dieser begann dort bereits mit der Einführung der Lochbänder, welche die Setzleistung einer Linotype von 6000 auf 25’000 Anschläge pro Stunde erhöhten. Details wie das erwähnte Salatessen des Setzers Walter Imfeld, der den neuen Lichtsatz nicht mehr erlernen wollte, verweisen aber auch auf die Konstanz im Wandel. *Umbruch* zeigt auch das Nachlassen der Ängste, kleine Erfolgserlebnisse vor den Computern, ein sich in Gang und Kleidung ändernder Habitus der ehemaligen Setzer, die zu „Operatoren“ geworden sind. Aber er zeigt nicht die sich vermutlich schnell einstellende Routine der neuen Produktionsart. Die Entscheidung für eine kontrastierende Gegenüberstellung blendet Änderungen aus, die auch im Familienbetrieb in Andelfingen anstanden (→ Kapitel „Wandel und Kontinuität“).

Hans-Ulrich Schlumpf zeigt sich in seiner Haltung als Autor solidarisch mit den Arbeitenden, die kaum einen Handlungsspielraum haben, Änderungen hinnehmen oder, der Kommentar erwähnt es, sich in Uster 1832 (Fabrikbrand) oder in London 1986 (Brand des Zeitungslagers der *Times*) mit destruktiven Verzweiflungstaten gegen Neuerungen

664 Tobias Rees, Referat Writing Culture – Filming Culture. It was real: Unendlichkeit versus Repräsentation. Jahresversammlung der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde, Frankfurt am Main, 5.–10.10.1997. AG Visuelle Anthropologie. www.iwf.de/easa/brd/rees.html Zugriff 2.3.2010.

665 David MacDougall, Visual Anthropology and the Ways of knowing. In: Ders., Transcultural cinema, Princeton 1998, S. 61–91, hier S. 67.

Plakatgrafik: Orlando Duó

zu wehren versuchten. *Umbruch* sympathisiert unterschwellig mit solchen maschinenstürmerischen[666] oder kulturpessimistischen Haltungen und bewegt sich mitunter an der Grenze zur Sentimentalität, etwa in der Schlussszene, welche durch die Montage und den Musikeinsatz als Aufschrei gegen die Verschrottung der Linotype-Setzmaschinen gelesen werden muss. Am explizitesten wird die fortschrittskritische Haltung, die Schlumpf seit seinem ersten Film (*Fortschritt. Nach uns die Wüste* 1966) mit Engagement und Überzeugungskraft vertritt, im Kommentar, der zu Bildern der Linotype-Computerfabrikationshalle ausführlich Joseph Weizenbaum zitiert. Der Computer nehme der Arbeit alles Menschliche weg, lautet eine zentrale Aussage, die uns heute zwar nicht als falsch, aber doch als zu undifferenziert erscheint. Die positiven Seiten der Digitalisierung existieren, auch *Umbruch* zeigt einige wenige, etwa beim Setzer Alfred Gasser, der die Arbeit am Computer als sauberer und weniger lärmig empfindet. So enthält der Film gewisse Am-

666 Josefa Haas im Gespräch mit Thomas Schärer, 22.11.2010.

bivalenzen, die sich bei der Betrachtung und Darstellung komplexer Zusammenhänge zwangsläufig zeigen.

Unserer Einschätzung nach hätten dem Film noch mehr Grautöne gutgetan, ohne dass der rote Faden dabei tangiert gewesen wäre. Schlumpfs Haltung wird durch die Filmsprache und den Kommentar fast überdeutlich, aber auch transparent, insbesondere dort, wo man ihn hört, wie er seinen Protagonisten suggestive Fragen stellt, beispielsweise im Gespräch mit Walter Imfeld. Schlumpf erwartet mit seiner Frage („Aber man war doch schon verbunden mit diesen Maschinen") Nostalgie, die sein Gegenüber nicht à priori anspricht. Ein Interview nach dem grossen Stress der Umstellung – für den Schlumpf mit der Darstellung des Schulungskurses eindrückliche Bilder fand – hätte vermutlich gezeigt, dass die Digitalisierung neue fachliche Herausforderungen, Fähigkeiten und auch ein neues Berufsethos hervorbrachte. Vermutlich wäre dabei auch klargeworden, dass ein grosser Teil der sichtbaren Anspannung von der Umbruchsituation herrührte und dass sich danach eine neue Normalität und vielleicht gar Gelassenheit einstellte.

Der aus heutiger Sicht dominante Kommentar steht in einem gewissen Gegensatz zu den im Film beobachtbaren Strategien der Narrativierung und Emotionalisierung – eine seit den achtziger Jahren nicht nur im Schweizer Dokumentarfilm zu beobachtende Tendenz, die auch die SGV-Autoren Claude Champion und Yves Yersin pflegten. Der Kommentar stört durch seine ausserdiegetische Position die suggestive raumzeitliche Wirkung von *Umbruch* und verweist auf den Konstruktionscharakter des Films. Diese in der Rezeption des Zuschauers durchaus fruchtbare Ambivalenz verschwindet aus den meisten aktuellen, für das Kino konzipierten Schweizer Kino-Dokumentarfilmen, die seit den neunziger Jahren weitgehend auf Kommentar verzichten.

Rezeption

> „Das breite Publikum in *Umbruch* zu erreichen, war jedenfalls schwieriger als im Dorftheaterfilm (…). Die Leute haben immer Freude, sich selbst zu sehen. Und sie sind erstaunt, dass es nicht so schlimm ist, wie sie gedacht haben. Imfeld war richtig gerührt (…). Schnelli sagte zum Beispiel: ‚Dieser Schreibmaschinenkurs ist schon an der Grenze. Ich habe nicht gewusst, dass ich so gelitten habe.' Es gab ein ganzes Spektrum. Aber die Reaktionen waren wirklich positiv. Sie fühlten sich nicht irgendwie vergewaltigt. Sondern sie fanden, der Film drücke sehr genau aus, was in diesen Monaten vor sich ging. Danach machte der Film eine relativ schöne Karriere auch an Festivals." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009, Kapitel 27, 02:27:01, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Umbruch wurde an verschiedenen Festivals gezeigt und erhielt am 19. Internationalen Dokumentarfilmfestival in Nyon 1987 den Preis des Schweizer Fernsehens für den besten Schweizer Film. Am internationalen Filmfestival von Mannheim erhielt er 1988 einen Filmdukaten. Neben einem Beitrag aus dem Zürcher Filmpreis erhielt *Umbruch* auch eine Qualitätsprämie des eidgenössischen Departements des Inneren. Die subtile Enquête beobachte „mit Generosität und Zuneigung die Beziehung zwischen Personen und ihrer Arbeit", begründete die Jury.[667] *Umbruch* lief unter anderem im November

667 Walter Ruggle, Tages-Anzeiger, 20.10.1987. Hans-Ulrich Schlumpf 2009.

1987 als oft gezeigter „Film des Monats“ im Filmpodium der Stadt Zürich und erreichte etwa 5000 Zuschauer.[668] Auch in vielen Schweizer Studiokinos und im Schweizer Fernsehen, das die Fernsehkoproduktion an Pfingsten 1988 ausstrahlte, wurde er gezeigt.

Die Presse äusserste sich fast einhellig zustimmend. Viele Kritiken betonen Schlumpfs sorgfältigen und empathischen Blick: „Schlumpf hat ein seltenes Geschick, ein Thema von allen Seiten zu beleuchten und doch nicht ins Lehrhafte zu fallen“, lobte etwa der *Bund*.[669] Wo das Herz des Autors schlage, sei deutlich. „Aber er hat einen fairen Film gemacht, der hohen Informationswert hat“ und dem Zuschauer „Entscheidungsfreiheit“ lasse.[670]

Die unterschiedliche Emphase, auch auf formaler Ebene, sprechen zwei Kritiker an. Während der Bleisatz „Schritt für Schritt“ gezeigt werde, würden Autor und Kameramann „vor dem Computer kapitulieren. Für die Kamera ebenso wie für den Operator, zu dem der Setzer geworden ist, ist diese Maschine eine *Blackbox*, ein rätselhafter Zauberkasten, der entweder funktioniert oder nicht“[671]. Eine „Eloge an goldene oder vielmehr: bleierne Zeiten“ betreibe Schlumpf nicht. Die Verwendung des Schwarz-Weissen emotionalisiere aber „im Vergleich zu den kühlen Farben sachlicher Funktionalität, wie sie in den Räumen in Bassersdorf anzutreffen sind“.[672] Die „Entsinnlichung der Arbeit“ sticht auch anderen Autoren ins Auge.[673]

Die starke Konzentration auf die Menschen und das Atmosphärische in der Umstellung wird mehrfach lobend erwähnt. Hier melden sich aber auch einige kritische Stimmen, etwa der langjährige, einflussreiche Filmkritiker der *Neuen Zürcher Zeitung*, Martin Schlappner: „Natürlich wäre der Film über alles Mass hinaus mit Inhalt und Erklärung belastet worden, hätte er auch die Darstellung des technischen Ablaufs, erläutert in allen Einzelheiten, einbezogen. Für den Zuschauer ergibt sich aus diesem Verzicht allerdings der Nachteil, dass er (…) in seiner Anstrengung um genaueres Verständnis oft alleine gelassen wird.“[674] Auch einzelne Porträtierte, so Alfred Gasser anlässlich der Premiere für alle Beteiligten am 30. Oktober 1987 im Kino *Claudia* in Kloten, sahen die generell gute Verständlichkeit des Films nicht immer gegeben: „Die Phase im Bleisatz etwa, wo die Kartonmater hergestellt wird, dürfte vom Laien (…) kaum verstanden werden.“[675] Im selben Kontext empfanden einige Beteiligte, beispielsweise Walter Rüegg, Geschäftsleiter der Akeret AG, den Film zu rückwärtsgewandt: „Der Film verschweigt grosse Vorteile der neuen Produktionsmethoden und wirkt für mich zu nostalgisch. Sicher hatten die betroffenen Arbeitnehmer Probleme bei der Umstellung, aber wohl kaum einer will zurück.“[676]

668 Martin E. Girod, Filmpodium Zürich Programmzeitschrift, Februar 1989.
669 Elsbeth Prisi. Ein Rückblick auf das 19. Internationale Dokumentarfilmfestival von Nyon, Der kleine Bund, 31.10.1987.
670 Reinhardt Stumm, Basler Zeitung, 4.2.1988.
671 Michel Bodmer, Die Weltwoche, 4.11.1987.
672 Urs Jaeggi, Zoom Nr. 21/1987, S. 17.
673 Fred Zaugg, Der kleine Bund, 28.11.1987, Martin Schlappner, NZZ, 6.11.1987.
674 Martin Schlappner, NZZ, 6.11.1987.
675 Der Züribieter, 5.11.1987.
676 Der Züribieter, 5.11.1987.

Ähnlich argumentierte ein Kritiker aus der Region. Gegen Ende werde der „Umbruch zu einem Abbruch". Minutenlang sehe man die Zertrümmerung der alten Setzmaschinen, „dabei hat man auch das Gefühl, Schlumpf sehe die Entwicklung sentimentaler als die Betroffenen selbst."[677] Die einzige vorwiegend negative Kritik stammt von Martin Schaub, der vor allem den Kommentar, der die Zustände in Bassersdorf und Andelfingen mit jenen in London in Verbindung bringt, kritisiert:

> „Gewisse Aussagen des Kommentars werden durch das dokumentarische Material weder untermauert noch ausgewiesen. (…) Zum ersten Mal kommt mir der Zürcher Dokumentarfilmer als ein einsamer Warner vor dem Unausweichlichen vor, obwohl alles, was er zeigt (vielleicht nicht alles, was er sagt), genau, manchmal eindringlich, kurz ‚wahr' ist."[678]

Anlässlich der Filmpremiere wurde Hans-Ulrich Schlumpf mehrfach interviewt. Teilweise beantwortete er dabei oben aufgeworfene Fragen, so die Ausblendung der neuen Routine im Lichtsatz: Die Arbeit mit den neuen Techniken hätten sie bewusst nicht einbezogen, „weil unser Schlussbild, die Zerstörung der Maschinen, einen immer schneller werdenden Kreislauf symbolisiert, in dem unsere Arbeitsleistungen weggeschmissen werden. Heute ist nach ein bis zwei Jahren eine Computergeneration bereits überholt und wird weggeworfen."[679]

Schlumpf mass der Umstellung auf den „kalten Satz" dieselbe „revolutionäre Bedeutung" wie der Erfindung des Buchdrucks bei: „Doch hier muss man die Leute darauf aufmerksam machen, dass eine Revolution stattfindet."[680] Was ihn beim Drehen von *Umbruch* am meisten überrascht habe, sagte Schlumpf in der französischen Ausgabe der *Coop-Zeitung*, „c'est l'absence à peu près totale, chez les ouvriers, de discours critique, de réflexion engagée autour de l'usage et des conséquences des nouvelles techniques", vor allem auch, weil die Drucker seit jeher in gewisser Weise als Elite der Arbeiterklasse gälten.[681] Auch der Kritiker der *Basler Zeitung* kommt zum Schluss, Schlumpf sei „fast etwas enttäuscht darüber, dass ausser gelegentlichen Unmutsäusserungen niemand daran dachte, mal einen Satzspeicher in die Luft zu sprengen oder mindestens einen Bildschirm zu zerdonnern".[682] Klar macht Schlumpf auch seine Haltung gegenüber den Gewerkschaften. Die Solidarität habe bei der Umstellung nicht funktioniert: „Die Entwicklung wurde aus Eigennutz verschlafen", auch von den Gewerkschaften.[683] Von *Umbruch* entstand 1988 in Zusammenarbeit mit der Schriftstellerin Anne Cuneo auch eine französische Fassung, *La mort du plomb*, die unter anderen an drei Abenden im April/Mai 1988 in der Cinémathèque suisse in Lausanne gezeigt wurde. Auch in der Westschweiz erhielt der Film positive Kritik: „Il dépasse les documentaires, par ailleurs précieux, où l'on sauve par l'image les gestes d'un métier qui disparaît. Mieux : c'est le sentiment des hommes et des femmes, sous le choc de la révolution technique, que scrute la caméra."[684]

677 Zürcher Oberländer, 6.11.1987.
678 Martin Schaub, *Umbruch*. In: Jahrbuch Cinema, Zürich 1987, S. 169f.
679 Hans-Ulrich Schlumpf interviewt von Walter Ruggle, Tages-Anzeiger, 12.11.1987.
680 Oltener Tagblatt, 5.3.1988.
681 Jean-Christophe Aeschlimann, „Une silence d'aujourd'hui", Construire No 17, April 1988, S. 27.
682 Reinhardt Stumm, Basler Zeitung, 4.2.1988.
683 Bieler Tagblatt/Seeländer Bote, 5.3.1988.
684 Bertil Galland, La Terre et l'esprit, Zeitung und Datum unbekannt, Pressedokumentation Umbruch, Archiv Hans-Ulrich Schlumpf.

Umbruch wurde auch im Ausland, so 1989 anlässlich des Volkskundlichen Filmforums Göttingen *Erinnern und Vergessen*, gezeigt und diskutiert.[685]

Nach dem Film

Die Entwicklung in den porträtierten Druckereibetrieben verlief rasant, womöglich noch rasanter, als es *Umbruch* zeigen konnte. Generationen von Satzcomputern wechselten sich ab, und mit der Einführung des Desktop-Publishings veränderte sich die Zeitungsproduktion nochmals fundamental. Die im Film porträtierte Züribieter-Zeitung in Bassersdorf ging 1989 in der Regionalzeitung *Zürcher Unterländer*[686] auf, die Druckerei wurde stillgelegt, eine Regionalredaktion existierte bis 2009 in Bassersdorf. Hans Wirth, ein Mitarbeiter der Druckerei Bassersdorf, rettete beim Abtransport eine Setzmaschine.[687] Sie bildet mit anderen Maschinen den Grundstock des von Wirth ins Leben gerufenen Museums *Typorama* in Bischofszell, das „traditionelle[s] Fachwissen mit Bleisatz und Buchdruck"[688] bewahren und fördern will.

Alfred Gasser arbeitete bis zu seiner Pensionierung 2002 in der Textverarbeitung. Die Arbeit sei zwar nach der Umstellung ruhiger verlaufen, aber mit der Frühzustellung der Zeitung, die nach der Einführung des Desktop-Publishings folgte, sei es hektisch geworden.[689] Der Betriebsleiter Walter Rüegg verliess den Betrieb 1987, relativ bald nach der Umstellung. Er ging in die Geschäftsleitung des *Tages-Anzeigers*, wo er das Desktop-Publishing einführte, seiner Meinung nach eine Umstellung von noch grösserer Tragweite als die Umstellung vom Blei- auf den Lichtsatz.[690]

Die *Andelfinger Zeitung* stellte laut ihrer Homepage – das wird im Film nicht deutlich – 1980 vom Bleisatz auf die elektronische Satzherstellung um und blieb auch nach dem Tod von Karl Akeret in Familienbesitz. Seit 2001 leitet seine Tochter Julia Akeret in denselben Räumen und teilweise sogar noch mit Personal, das im Film zu sehen ist, das Familienunternehmen Akeret Druck und Verlag. 2010 beschäftigte sie 20 Personen und gibt heute die *Andelfinger Zeitung* zweimal wöchentlich in 6000 Exemplaren heraus. 2010 schloss die Druckerei.[691] Danach wurde die Zeitung in einer modernen Grossdruckerei in Oetwil am See gedruckt, die 2011 im Zuge von Fusionierungen und Rationalisierungen durch die damalige Eigentümerin Tamedia AG ebenfalls aufgegeben wurde.[692]

Hans-Ulrich Schlumpf beschäftigte sich auch nach *Umbruch* mit der Digitalisierung der Arbeits- und zunehmend auch Freizeitwelt. In seinem für das Schweizer Fernsehen realisierten Essay *Kap der digitalen Hoffnung*, den er ebenfalls mit Rainer Trinkler schnitt, verfolgt er eine Anzahl Computerfreaks, die sich schon 1989 ein Leben ohne Chips und Bits nicht mehr vorstellen konnte.

685 Erinnern und Vergessen, 1989, S. 4f.
686 http://de.wikipedia.org/wiki/Zürcher_Unterländer, Zugriff 2.11.2012.
687 Telefongespräch von Thomas Schärer mit Walter Imfeld, 16.11.2010.
688 http://www.typorama.ch, Zugriff 22.8.2018.
689 Telefongespräch von Thomas Schärer mit Alfred Gasser, 20.11.2010.
690 Telefongespräch von Thomas Schärer mit Walter Rüegg, 22.11.2010.
691 https://www.andelfinger.ch/unternehmen/geschichte/ Zugriff 22.8.2018.
692 Tages-Anzeiger, 14.10.2010. http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/region/Tamedia-schliesst-Druckerei-in-Oetwil-am-See/story/31588845, Zugriff 8.7.2014.

7. Ausblick: Die Abteilung Film der SGV nach 1990 / Perspectives actuelles : la Section film de la SSTP après 1990

1990 unternahm Hans-Ulrich Schlumpf einen erneuten Anlauf, die Abteilung Film zu konsolidieren und auszubauen. Das jährliche Budget der Abteilung von 15'000 Franken sollte mit Hilfe von Drittmitteln auf 89'000 beziehungsweise 80'000 Franken aufgestockt und analog zur SGV-Bauernhausforschung sollten ein Kuratorium sowie eine ständige „Produktionsstelle" eingerichtet werden. Als Begründung beim Einwerben der Drittmittel sollte auf die „nationale und langfristige kulturelle und historische Aufgabe" hingewiesen werden.[693] Obwohl Schlumpf die Lage als günstig einschätzte, das Bedürfnis „nach solchen Filmen nicht nur in Fachkreisen, sondern auch bei einem grossen Publikum"[694] als gegeben sah und auf Erfolge der SGV-Produktionen *Der schöne Augenblick* und *Umbruch,* aber auch auf Jacqueline Veuves Serie *Les métiers du bois* (19871989 in Zusammenarbeit mit dem Westschweizer Fernsehen realisiert und von der SGV angekauft) hinweisen konnte, gelang es nicht, das Hauptziel, eine grössere Kontinuität in der Produktion, zu erreichen.

Nach 1990 akzentuierten sich Entwicklungen, die sich bereits Ende der achtziger Jahre angebahnt hatten: Die Produktion stagnierte, von 1989 bis 1998 entstand kein einziger Film. Der Filmverleih von 16-mm-Kopien war bereits 1993 praktisch kollabiert.[695] Die Herausgabe des SGV-Filmkatalogs durch Hans-Ulrich Schlumpf 1993[696] sowie die Überspielung der Filme auf professionelle Beta-Kassetten für den Archivgebrauch und VHS-Kassetten für die Ausleihe zwischen 1995 und 1997 stimulierte die Nachfrage nicht nachhaltig. „Reine Wissenschaft" lasse sich nicht mehr verkaufen, lautete der Befund.[697]

Die Produktion, die unter Schlumpf nie sehr extensiv war, stagnierte einerseits wegen zunehmender Schwierigkeiten bei der Geldbeschaffung. Das Fernsehen, ein ehemals wichtiger Koproduzent, schien an einer Zusammenarbeit nicht länger interessiert. Für lange, ausführliche Dokumentationen schien es in der zunehmend schneller getakteten Sendestruktur keinen Platz mehr zu geben. Sendungen zu kulturgeschichtlichen oder volkskundlichen Themen entstanden zwar nach wie vor, in einer SGV-Sitzung als „Folklore light"[698] eingeschätzt, aber ohne direkte oder indirekte Mitwirkung der SGV. Das Problem der mangelnden Mittel war nicht neu. 1990 verwies Schlumpf auf die Diskrepanz zwischen dem Institut für den Wissenschaftlichen Film mit rund 100 Mitarbeitenden und einem Gesamtetat von 10 Millionen D-Mark und der kleinen Abteilung Film,

693 Eine Zukunft für unsere alltägliche Vergangenheit, Entwurf, Hans-Ulrich Schlumpf, Juni 1990, unpaginiert, SGV-Archiv, Ap 35.

694 Eine Zukunft für unsere alltägliche Vergangenheit, Entwurf, Hans-Ulrich Schlumpf, Juni 1990, unpaginiert, SGV-Archiv Ap 35, und Brief von Schlumpf an Hans Schnyder, Präsident SGV, 13.10.1989, S. 2, SG-Archiv, Ap 33.

695 Programm Abteilung Film der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde, 1994 / 1995 /1996, Hans-Ulrich Schlumpf, Februar 1993, S. 2, SGV-Archiv, Ap 35.

696 Hans-Ulrich Schlumpf (Hg.), Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Basel 1993.

697 Sitzungsprotokoll zur Zukunft der Abteilung Film, Bern, 10.12.1996, S. 1, SGV-Archiv, Ap 32.

698 Sitzungsprotokoll zur Zukunft der Abteilung Film, Bern, 10.12.1996, S. 1, SGV-Archiv, Ap 32.

die im Gegensatz zum IWF ihre Methoden ständig weiter entwickelt habe und „erst in allerneuster Zeit – nicht zuletzt unter dem Einfluss schweizerischer Filme – neue Wege" gehe.[699] Im selben Papier bezeichnete Schlumpf das Zustandekommen eines grösseren Films bei „auf die Dauer ungenügenden Produktionsvoraussetzungen" als „glücklichen Zufall", denn es könne nicht „systematisch nach Themen gesucht" werden, deren sich die Abteilung eigentlich annehmen müsste.

Gravierender war eine zunehmende Verunsicherung darüber, was eigene Filme in Zukunft bezwecken und wer ihre Adressaten sein sollten. Es stellte sich die Frage, ob die Abteilung weiterhin allenfalls mithilfe der billigeren, aber kurzlebigeren Videotechnik versuchen wollte, ein breiteres Publikum anzusprechen, oder ob sie sich vor allem – wie bis dahin – „der Archivierung im Hinblick auf spätere Generationen"[700] widmen sollte.

Die Zeit der *Notfilmungen* schien mit Friedrich Kappelers stumm und in Schwarz-Weiss gedrehten Film *Maroquinerie* (1984) und der ersten Videoproduktion der SGV, René Baumanns *D'Hüetli* (1989), endgültig vorbei zu sein. Auch die bisherige thematische Konzentration auf zunächst traditionelle, dann technisierte und im Wandel begriffene Handwerke schien nicht mehr zeitgemäss. Paul Hugger zog sich von der Editionsreihe *Altes Handwerk* – die gegen Ende immer unabhängiger vom Filmschaffen funktionierte nach über 50 Jahren zurück. Ohne Huggers Mitwirken entstanden bis 2004 noch einige Nachzügler (→ Kapitel „Texte et image"). Ellen Henkel begründet diesen bewussten Abschluss einerseits damit, dass kaum noch traditionelle Handwerksberufe existierten, aber vor allem mit dem

> „Wunsch, sich endlich anderen volkskundlichen Themen öffnen zu können. Durch die vergangene Filmarbeit war der Blick nicht nur auf das Handwerk, sondern darüber hinaus retrospektiv auf das reduziert worden, was verloren geht. Die Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen Phänomenen in der Schweiz blieb hingegen weitgehend aus."[701]

Zudem funktionierte das Angebot an junge Filmschaffende, mit bescheidensten Mitteln, dafür vollkommen frei Filme zu drehen – das bisherige Erfolgsmodell – nicht mehr. Mit der zunehmenden Verbreitung und Vergünstigung der Videotechnik war der Einstieg ins Filmemachen lange nicht mehr so kompliziert und teuer wie in den Jahrzehnten zuvor. Zudem boten ab 1991 in Lausanne und ab 1992 in Zürich Kunsthochschulen Filmausbildungen an. Die Abteilung Film verlor damit ihre informelle Funktion als Filmausbildungsort.

In dieser Situation widmete sich Schlumpf vermehrt dem Archiv und setzte von 1994 bis 1996 mithilfe von Beiträgen der *Schweizerischen Akademie für Geistes- und Sozialwissenschaften* (SAGW) und des *Vereins zur Erhaltung audiovisueller Kulturgüter (Memoriav)* ein schon länger ins Auge gefasstes Erhaltungs- und Restaurationsprojekt um.

699 Eine Zukunft für unsere alltägliche Vergangenheit, Entwurf, Hans-Ulrich Schlumpf, Juni 1990, unpaginiert, SGV-Archiv Ap 35.

700 Brief von Schlumpf an den Präsidenten der SGV, Hans Schnyder, und an dessen Vorstand, 21.5.1996, S. 4, SGV-Archiv Ap 32.

701 Ellen N. Henkel, Entwicklungen und Tendenzen bei der Darstellung von Handwerk im volkskundlichen Film. In: Edmund Ballhaus (Hg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster, New York u. a. 2001, S. 111.

Er liess unter anderen die Filmserie über die Holzbringung und Flösserei im Prättigau, die Hermann Dietrich 1948 und 1949 aufgenommen hatte, restaurieren[702] (→ Kapitel „Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen bis 1960“).

Mitte der neunziger Jahre suchte Schlumpf die Zusammenarbeit mit der Abteilung Film/Video der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich (heute ZHdK) für die Realisierung eines von Albert Spycher initiierten Projektes über die Stickereiindustrie in der Ostschweiz, wobei aber die „Begeisterung bei den Schülern äusserst bescheiden“ blieb.[703]

Zudem wurde das bei der SAGW eingereichte Gesuch um einen Beitrag von 20’000 Franken an das Stickereiprojekt 1997 abgelehnt.[704] Ein Film entstand nicht, dafür eine Broschüre.[705] Schlumpf stellte 1996 die grundlegende Frage, „weshalb und für welches Publikum unsere Gesellschaft überhaupt Filme dreht“[706], und lieferte drei mögliche Antworten:

1. Die Arbeit der Volkskunde solle einem breiten interessierten Publikum zugänglich gemacht werden. Dafür brauche es keine kontinuierliche Produktion, ein Film alle paar Jahre würde genügen. 2. Die Abteilung Film der SGV verstehe sich als wissenschaftliche Institution, die „den Kulturwandel (…) begleitet und dokumentiert“. Das bedinge eine kontinuierliche Produktion auf „langlebigen Trägern“.[707] 3. Als letzte Möglichkeit sah Schlumpf den „prozesshaften Umgang mit Bildern und Tönen“, wie er in der visuellen Anthropologie gepflegt würde. So seien Filme Mittel zum Zweck und billige Aufnahmeverfahren würden genügen.

Schlumpf stellte im selben Brief sein Amt nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten zur Verfügung. Dem Vorstand solle die Frage, „wohin die Reise der Abteilung Film“[708] gehen solle, ohne Rücksicht auf seine Person beantworten können.

Diese Fragen wurden Ende 1996 an einer Sitzung diskutiert, wobei die Variante „Ausstieg aus der Produktion“ abgelehnt und Hans-Ulrich Schlumpf und Ueli Gyr, seit der Pensionierung Paul Huggers 1995 Ordinarius für Volkskunde an der Universität Zürich, beauftragt wurden, eine neue Zielsetzung der Abteilung Film in Zusammenarbeit mit dem Seminar für Volkskunde Zürich zu erarbeiten.[709]

Das Jahr 1997 markiert einen Wendepunkt in der Geschichte der Abteilung Film der SGV: Mit der Übergabe der teilweise restaurierten 16-mm-Filmkopien an die Cinémathèque suisse in Lausanne fanden die Aufarbeitung des Archivs und die Erleichterung

702 Aus den fünf Filmen der Serie *Waldarbeit im Prättigau: I Zurüsten, II Holzeinwurf, III Flössen, IV Winterarbeit im Furnatobel, V Winterarbeit in Valzeina* schnitt Silvia Conzett 1991 auf der Basis der restaurierten Originalfilme eine von der SGV produzierte Kurzfassung.

703 Brief von Schlumpf an den Präsidenten der SGV, Hans Schnyder, und an dessen Vorstand, 21.5.1996, S. 3, SGV-Archiv, Ap 32.

704 Film zeitlicher Ablauf, RAM 8.19 98, SGV-Archiv, Ap 33.

705 Albert Spycher, Mit Kohlestift und Computermaus. Von den Entwerfern und technischen Zeichnern der Ostschweizer Stickereiindustrie. Basel 1997 (Altes Handwerk 62).

706 Brief von Schlumpf an den Präsidenten der SGV, Hans Schnyder, und an dessen Vorstand, 21.5.1996, S. 4, SGV-Archiv, Ap 32.

707 Ebenda, S. 4.

708 Ebenda, S. 6.

709 Sitzungsprotokoll zur Zukunft der Abteilung Film, Bern 10.12.1996, S. 1, SGV-Archiv, Ap 32.

von dessen Zugänglichkeit in Form von VHS (später DVD) ihren vorläufigen Abschluss.[710]

Die 1995 von der Industrie lancierte Mini-DV-Technologie eröffnete eine neue erschwingliche Produktionsmöglichkeit, die – ein Kreis scheint sich zu schliessen – wie in der Anfangszeit geeignet schien, Enthusiasmus und Lernfähigkeit von Amateur-Cineastinnen und Cineasten als wesentliche Faktoren einzubringen. Mit Ueli Gyr wurde die Verschränkung von Volkskunde und Filmpraxis intensiver. Aus den seit 1984 von Schlumpf angebotenen Praxis-Blockseminaren wurden thematisch ausgerichtete Seminare unter der Beteiligung von Gyr oder seinen Assistenten. Eines der ersten Seminare dieser Art war – noch in Zusammenarbeit mit Hugger – dem Engros-Markt Zürich gewidmet.

Wohl inspiriert von dieser Form, die sich offensichtlich bewährte, reichte Schlumpf im Oktober 1997 bei der SAGW einen Finanzierungsantrag ein. Er sah den Einsatz der damals neuen digitalen Videotechnik Mini-DV vor und definierte die Produktionsfelder „Wandel in der Arbeitswelt", „Wandel des Brauchtums" und „Monografische Arbeiten über Orte und Ereignisse von besonderer sozialer und kultureller Intensität (Hauptbahnhof Zürich)".[711] Zukünftig sollte also nicht nur die Arbeits-, sondern allgemein die Lebenswelt Gegenstand von SGV-Filmen sein. Diese Ausweitung stiess auf Kritik und die Eingabe wurde mit folgender Begründung abgelehnt:

> „Der Vorstand ist der Auffassung, dass eine auf lange Frist angelegte Neuausrichtung der Abteilung Film umsichtiger Abklärung bedarf. (…) Einerseits werden traditionelle Aktivitäten weitergeführt, andererseits wendet sich die SGV mit der Alltagskultur einem Feld zu, das, wie Sie wissen, bereits durch eine ganze Reihe von Disziplinen bearbeitet wird. Sorge bereitet die Frage, ob es der Volkskunde gelingt, zwischen diesen Polen ihr Zentrum zu finden und die für sie so wichtige Verbindungen zu den Sprachwissenschaften wie zur Geschichte zu wahren."[712]

Diese Kritik führte zu einer Aussprache von Vertretern der SGV und der SAGW am 12. Februar 1998 in Bern, an die sich Schlumpf erinnert:

> „Die Schweizerische Akademie für Geisteswissenschaften hat uns alle Kredite für Film streichen wollen. Dann hat sich diese ganze Gruppe [Ueli Gyr, Walter Leimgruber, Paul Hugger, Hans-Ulrich Schlumpf] nach Bern begeben und einen Morgen lang mit den Leuten Tacheles geredet. Und plötzlich lief alles wieder. Und das war eindeutig Hugger. Ueli Gyr wahrscheinlich auch. Es waren die beiden, welche die Grundlage dazu geschaffen haben, dass der Film wirklich wieder ernst genommen wurde." (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009)

710 Mehrjahresplanung der Abteilung Film und Antrag auf Unterstützung eines Einzelprojektes, 17.3.1998, S. 3, SGV-Archiv, Ap 33 und Vereinbarung zwischen SGV und der Cinémathèque suisse, 1.11.1999, SGV-Archiv Ap 1a. Diese Vereinbarung schloss offensichtlich die Inventarisierung der SGV-Film durch die Cinémathèque suisse ab. Zu diesem Zeitpunkt fehlten Originale und Kopien der SGV-Produktion *L'extraction de la tourbe dans le Haut-Jura* der Groupe de Tannen. Der Film fehlt auch im SGV-Filmkatalog von 1993.

711 Neues Programm für die Abteilung Film der SGV, handschriftlicher Titel: „Antrag an SAGW, 1997, Okt", SGV-Archiv, Ap 24b.

712 Brief vom Stellvertretenden Generalsekretär, Markus Zürcher, an Theoder Bühler, den Präsidenten der SGV, 21.11.1997, SGV-Archiv, Ap 33.

Die Aussprache ermunterte Gyr und Schlumpf zu einem Wiedererwägungsantrag, der im März 1998 bei der SAGW deponiert wurde.[713] Wie existenziell die Situation eingeschätzt wurde – zumindest in der Rhetorik –, zeigt ein dem Antrag beigefügtes Begleitschreiben des ersten Vorsitzenden der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Rolf Wilhelm Brednich, „zur internationalen Bedeutung der Filmarbeit der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde". Es würde „mit einer Schliessung der Filmabteilung einem vorbildhaften und renommierten Filmschaffen ein völlig unverständliches Ende bereitet. Die Folgen für das gesamte volkskundliche Filmschaffen wären kaum auszudenken."[714]

Diese erneute Eingabe mit einem zeitlich begrenzten „Pilotprojekt" und einem Mehrjahresplan der Abteilung Film war von Erfolg gekrönt, die Abteilung erhielt 22'500 Franken für die neue Koproduktion mit dem Institut für Volkskunde der Universität Zürich.

Die massgebliche Beteiligung Studierender wurde in diesem Antrag, der als Ziel Beobachtungen im „Sozialraum Zürcher Hauptbahnhof" als „Pilotprojekt" aufführte, nicht explizit erwähnt. Wahrscheinlich wollte man den traditionellen Geldgebern nicht zu viele Änderungen aufs Mal zumuten. Bis 1999 entstanden in Zusammenarbeit mit dem Volkskundlichen Seminar der Universität Zürich unter der Leitung von Hans-Ulrich Schlumpf fünf studentische Videofilme zwischen 10 und 15 Minuten.[715] Das Pilotprojekt zeigte Früchte: Zwischen 2000 und 2001 entstanden im Rahmen eines Seminars zur Heidi-Figur am selben Seminar der Film *Heidis Land* (Monique Bolay Arnold, Eva Küttel, Natascha Schiller, Aglaia Wespe und Elke Wurster, 2001), der in der Heidi-Ausstellung im Zürcher Literaturmuseum Strauhof gezeigt wurde.

Nach praktischen Einführungen in die Aufnahme- und Schnitttechnik realisieren seither Studierende der mittlerweile in *Populäre Kulturen* (Zürich) und *Kulturwissenschaft und europäische Ethnologie* (Basel) umbenannten Institutionen Seminar- und Masterarbeiten, vereinzelt sogar Dissertationen audiovisuell. Als Produzentin fungiert die Abteilung Film der SGV unter der Verantwortung von Schlumpf. Auch in anderen universitären Kontexten, beispielsweise im ethnologischen Seminar der Universität Zürich, entstanden filmische Arbeiten, so beispielsweise *Deva and Cinta: Two rituals from the Rayo Centro Valley* von Mayan Garlinski und Albin Bieri 1990, *Review of Makai* (Hinduistische Kastenbeziehungen in einem nepalesischen Dorf, dargestellt in Form einer ethnografischen Videoproduktion mit schriftlicher Dokumentation, Lizentiat 1992) von Mayan Garlinski und Albin Bieri. Über die Universität hinaus auf Aufmerksamkeit stiessen *Made in Hongkong* (Lizentiat 1998) und *Angry Monk* (Dissertation 2007) von Luc Schaedler.

713 Genau am 17.3.1998, Papier Mehrjahresplanung der Abteilung Film und Antrag auf Unterstützung eines Einzelprojektes, SGV-Archiv.

714 Brief vom 3.2.1998, SGV-Archiv, Ap 33.

715 Unter der Leitung von Ueli Gyr, Walter Leimgruber und Hans-Ulrich Schlumpf entstanden folgende Filme: *Die Kartensammler* von Jeanette Bossi, Manuel Reimann, Michael Seger, *Am Rand … und mitten drin* von Paola Giovanoli Calacagno, Margrit Gmünder, Sophie van Bemmelen, *Immer wieder sonntags* von Meret Fehlmann, Bettina Grubenmann und Heike Zimmermann, *Zürich – ihre nächsten Anschlüsse* von Lisa Büscheln, Wilhelm Müller und Johanne Zbojonwicz und *Geheimnis Gepäck* von Christoph Albrecht, Janine Schiller und Elke Wurster. Nach: Vereinbarung zwischen der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde (SGV) und dem Volkskundlichen Seminar der Universität Zürich (VKS) April 1999, S. 1, SGV-Archiv, Ap 33. Dazu siehe: Walter Leimgruber, Digital Video. Ein ethnographisches Projekt zum HB Zürich. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 96 (2000), S. 167–185.

Auch am ethnologischen Seminar der Universität Neuenburg, am Institut für Sozialanthropologie der Universität Bern oder im Departement Soziologie der Universität Genf entstehen regelmässig Filme. Damit ist ein lang angestrebtes Ziel der filmischen Arbeit im Wissenschaftskontext erreicht: Film beziehungsweise Video wird nach pionierhaften Bestrebungen in der visuellen Anthropologie vor allem im angelsächsischen Raum auch in der Schweiz als Darstellungs- und Reflexionsmittel bei wissenschaftlichen Qualifikationsarbeiten akzeptiert. Film und Wissenschaft stehen in einem pragmatischeren Verhältnis. Diesbezügliche Definitions- und Abgrenzungskämpfe gehören weitgehend der Vergangenheit an.

Die in den Zürcher und Basler Seminaren entstandenen Videos befassen sich vor allem mit Alltagskultur, mit so unterschiedlichen Themen wie dem Handygebrauch (*Handy-Generation* von Elke Wurster 2003), der Gentrifizierung von Stadtteilen anhand eines Restaurants (*Nordbrüggli* von Tobias Bernet, Köbi Gähwiler, Jürg Kaufmann 2008) oder bauernde Frauen (*Frauenbauer* von Rahel Grunder 2008). Lisa Röösli realisierte 2006 im Rahmen des von Schlumpf geleiteten Nationalfondsprojekts „Landschaften und Lebensräume der Alpen" als erste audiovisuelle Dissertation in der Schweiz ihren an Filmfestivals und im Fernsehen mehrfach gezeigten Dokumentarfilm *Hinterrhein. Umbruch im Bergdorf*, der wie Mario Risis Dissertationsfilm *Im Lauf der Zeiten. Oberwalliser Lebenswelten* (2009) stark auf SGV-Filmen der vierziger bis siebziger Jahre als Quellen beruhte, sie als Ausgangspunkt für Gespräche mit Nachkommen oder Bekannten der damals Porträtierten einsetzte. Diese am Seminar für Kulturwissenschaft und europäische Ethnologie in Basel von Walter Leimgruber und Hans-Ulrich Schlumpf betreuten Dissertationen verfügen aber auch je über einen schriftlichen Teil, in dem Röösli und Risi einerseits ihre Thematik situieren, insbesondere aber auch ihre Produktionsprozesse im Medium Video darstellen und analysieren.[716] Für die Reflexion der eigenen filmischen Arbeit scheint die Verschriftlichung – nicht die Audiovisualisierung – von Gedanken nach wie vor unumgänglich, wie Röösli festhält: „Der Film kann zwar durchaus Hypothesen präsentieren und er verfügt – wenn auch begrenzt – über Möglichkeiten, seine Entstehung transparent zu gestalten, aber in der Auseinandersetzung mit verwendeten Ansätzen, Methoden, Theorien sind ihm Grenzen gesetzt."[717] Diese Grenzen lassen sich zweifellos noch ausweiten.

Schlumpfs Verständnis des kulturwissenschaftlichen Films als Autorenfilm prägte natürlich auch seine Studierenden an den volkskundlichen Seminaren der Universitäten Basel und Zürich. Soweit überblickbar, gewährte er ihnen in seinen bis 2012 gehaltenen Seminaren weit gehende Freiheit in der Themenwahl und der Gestaltung ihrer Filme.[718]

Im Gegensatz zu früheren, vom IWF inspirierten SGV-Produktionen unterscheiden sich die heute gedrehten kulturwissenschaftlichen Filme von Studierenden nicht grundsätzlich von dokumentarischen und essayistischen Formen, die im Fernsehen oder im Kino

716 Lisa Röösli, Marius Risi, Lebensbilder, Bilderwandel, Zwei ethnographische Filmprojekte im Alpenraum, Münster 2010.

717 Röösli 2011, S. 30.

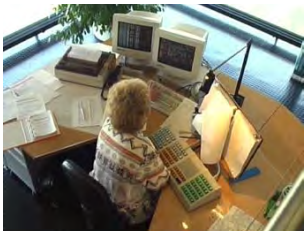
718 Hans-Ulrich Schlumpf trat Ende 2015 von seiner Funktion als Abteilungsleiter zurück. Sein Nachfolger wurde im Oktober 2016 Thomas Schärer (Mitverfasser dieser Arbeit).

Die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde stellt ihre Abteilung Film vor

Die „Buuchi" - Die grosse Wäsche in Hinterrhein
Hermann Dietrich, Produktion SGV 1945

Winterarbeit im Prättigau - Flössen
Hermann Dietrich, Produktion SGV 1949

Der Störschuhmacher
Yves Yersin, Produktion SGV 1970



Zürich - ihre nächsten Anschlüsse...
Projektseminar Universität Zürich und SGV 1998

Heidis Land
Projektseminar Universität Zürich und SGV 1999

Hinterrhein - Umbruch im Bergdorf
Lisa Röösli, Produktion SGV 2005

Teil eines Flyers von Hans-Ulrich Schlumpf, SGV 2005.

gepflegt werden. So erreichen Filme von Studierenden ihr Publikum nicht nur an kulturwissenschaftlichen Tagungen wie *Science et Cité Cinéma* 2010/2011 in Bern oder an allgemeinen oder spezialisierten Filmfestivals wie dem *Regard Bleu* in Zürich, dem *Göttingen International Filmfestival*, dem *Cinéma du Réel in Paris* oder den *Visions du Réel* in Nyon, einzelne werden auch in Programmkinos oder im Fernsehen gezeigt und vermitteln so kulturwissenschaftliche Fragestellungen einem potenziell breiten Publikum.

8. Typologie des films et profils des cinéastes / Typologie der Filme und Cineasten

Dans cette seconde partie, nous avons effectué l'analyse détaillée de dix films. Avant de passer à la troisième partie analytique du travail, nous présentons dans ce bref chapitre un résumé des différents types de films produits par la Section film ainsi que les profils de leurs cinéastes. C'est également l'occasion d'introduire des réalisateurs jusque-là peu mentionnés et de les mettre en lien avec ceux que nous avons davantage cités. Notre classification des œuvres et de leurs créateurs offre une vue globale de la production filmique de la SSTP et permettra d'aborder ensuite l'analyse comparative – filmique et thématique – de l'ensemble des films produits par la Section film.

Le corpus de films se caractérise par son hétérogénéité. Des catégories de films comme des collaborateurs très divers coexistent et se chevauchent. De 1960 à 1990, 49 films[719] aux formes très variées sont en effet produits : films en noir et blanc et sans son, tournés sans réelle connaissance du langage cinématographique et généralement de courte durée ; *films* d'une durée variable, parfois muets et en noir et blanc, d'autres fois sonores et en couleur ; *œuvres cinématographiques* à part entière. La présence, dans une même période, de films aux formes parfois très différentes s'explique surtout par la diversité des formes de collaborations instaurées en parallèle et de manière entrecroisée par les responsables successifs de la Section film. Notre classification des films s'effectue principalement en fonction de leur forme cinématographique. La typologie que Hans-Ulrich Schlumpf développe et qui différencie le *film d'auteur*, construit et complexe, de la *documentation filmique* nous sert de base pour notre typologie et sera discutée.[720] Elle a l'avantage d'évaluer les films formellement et de dépasser les dénominations variables attribuées aux films ethnographiques au cours de l'histoire (→ chapitre Film ethnographique : entre source, archive et présentation publique). Les films pourraient être classés autrement, par sujets ou encore par lieux de tournage, mais cet angle thématique et géographique sera abordé plus loin, dans le chapitre consacré aux choix thématiques. Nous décrivons également ici les profils des différents réalisateurs mandatés par la Section film et nous verrons que parmi ces cinéastes, certains pratiquent le cinéma en amateurs et certains en professionnels.

Documentations filmiques non autonomes versus œuvres autonomes

Effectuons tout d'abord un retour dans les années 1940 et 1950. Les 26 films réalisés par la SSTP antérieurement à 1960 sont tous tournés en 16 mm, en noir et blanc et sans son. Avec une moyenne de 19 min 48 s, ils sont dans l'ensemble relativement courts, la durée variant entre six minutes pour le plus court et 38 minutes pour le plus long. La majorité d'entre eux (22) contient des intertitres. Certains ne sont pas montés, d'autres contiennent des images d'une qualité parfois médiocre et plusieurs révèlent un manque

719 49 films sont comptabilisés selon le catalogue élaboré par Hans-Ullrich Schlumpf en 1992 : Hans-Ulrich Schlumpf (éd.), Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Basel 1993.

720 Schlumpf 1993, *op. cit.,* pp. 8–12.

certain de connaissance du langage filmique ainsi que diverses erreurs de montage et de construction. Souvent, leur structure est chaotique et, dans le meilleur des cas, linéaire. En raison de leurs caractéristiques générales, Hans-Ulrich Schlumpf les définit, pour la plupart[721], par le terme de *filmische Dokumentation*.[722]

> « Unter *filmischer Dokumentation* sei eine Aneinanderreihung von einzelnen Einstellungen verstanden, welche Vorgänge, Menschen und Objekte linear, chronologisch, ohne erkennbares Gesamtkonzept und ohne Verwendung spezifisch filmischer Mittel darstellt. »[723]

La *documentation filmique*, au sens de Hans-Ulrich Schlumpf, est à questionner : elle est l'œuvre et l'évaluation d'un cinéaste sur des documents audiovisuels. Nous préférons parler, pour notre part, de *documentations filmiques non autonomes*. Les lacunes et imperfections de ces premiers films les posent comme non autonomes : les relations entre les actions et personnes filmées ne sont pas compréhensibles en tant que telles et nécessitent d'être accompagnées de documents d'appoint pour être intelligibles (fascicules de la série de publications *Vieux métiers*). Leur valeur en tant que documents et sources n'en reste pas moins importante.[724]

> « Je älter die Filme hingegen werden, umso mehr tritt ihre Qualität als Dokument und als Quelle hervor, unabhängig davon, wie sie gestaltet sind. Als Beispiel sei hier der Flösserfilm aus *Waldarbeit im Prättigau III* genannt. Nach heutigen Standards muss technisch von einem Amateurfilm gesprochen werden. Was der Film zeigt, ist hingegen so eindrücklich, dass diese Mängel weniger ins Gewicht fallen. »[725]

Du point de vue de Hans-Ulrich Schlumpf, les *documentations filmiques* disparaissent dès 1960 pour faire place à des films maîtrisant les règles élémentaires du langage filmique, notamment en matière de transitions, de raccords de valeur de plan ou de raccords d'axe. Pour notre part, nous estimons que certains documents réalisés après 1960 pourraient encore se ranger dans la catégorie des documentations filmiques, à l'exemple du film muet *Die Knochenmühle von Uttigen* (Irene Siegenthaler et Otto R. Strub, 1970) qui apparaît comme un document très brut, peu compréhensible sans le son et qui présente une construction narrative peu maîtrisée (→ chapitre Narration und Dramaturgie).[726]

---

721 Hans-Ulrich Schlumpf qualifie de *Film* et non de *Filmische Dokumentation* deux films d'Heinrich H. Heer de cette période antérieure à 1960 : *Die letzten Strohbandflechterinnen in Sorens* (1955) et *Rechenmachen in Amden* (1958). Voir plus loin dans le chapitre pour la définition qu'il donne aux termes.

722 Hans-Ulrich Schlumpf qualifie de *Videodokumentation* les films réalisés dans les années 1990 dans le cadre de séminaires, en référence aux anciennes *documentations filmiques* : « Wir haben entschlossen, wieder zurück zu einem älteren Konzept zu gehen. Wir wollten nämlich, dass die VolkskundlerInnen Filme möglichst selbst machen. Das führte zu diesem Konzept mit den Doppelseminarien, also den Projektseminarien. […] Das führte dazu, dass wir den Leuten beizubringen versuchten, selber mit einer Kamera einen kleinen Film oder eine kleine Dokumentation zu machen. Wir sprachen eigentlich immer von Videodokumentation und nicht von Filmen ». (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009)

723 Schlumpf 1993, *op. cit.*, p. 10.

724 → chapitre Diffusion et réception, pour la question de la valeur et de l'évaluation des films.

725 Schlumpf 1993, *op. cit.*, p. 10.

726 L'unique *documentation filmique* postérieure à 1960 est, selon Hans-Ulrich Schlumpf, le film de Walter Wachter, *Eine bäuerliche Handseilerei* (1963) qui présente certaines erreurs de montage et de raccords (pas de changement de point de vue – angle de prise de vue et valeur de plan – entre deux plans accollés). Cette évaluation est discutable. D'autres films postérieurs à 1960 contiennent certaines « erreurs »

Parmi les films qui dépassent la *documentation filmique* et qui manifestent une maîtrise de la grammaire cinématographique, Hans-Ulrich Schlumpf distingue le *Film* du (*künstlerisch*) *gestalteter Film* :

> « Unter einen *Film* sei eine filmische Darstellung von Vorgängen, Menschen und Objekten verstanden, welche mit einem Gesamtkonzept unter Verwendung filmischer Ausdrucksmöglichkeiten arbeitet. […] Typisch für diese Filme ist die sachlich korrekte Darstellung von Gegebenheiten, ähnlich wie sie etwa im Industriefilm oder im Fernseh-Dokumentarfilm gepflegt wird. Unter (*künstlerisch*) *gestaltetem Film* sei ein Werk verstanden, das die filmischen Mittel bewusst einsetzt und einen erkennbaren persönlichen Stil – geprägt durch den Autor, die Autorin – einbringt. Das können einfache, stumme Schwarzweiss-Filme sein […] oder aber komplexe Farbtonfilme, die sogar die inszenierte Rekonstruktion verwenden […]. »[727]

La construction formelle maîtrisée de ces films en fait des œuvres plus autonomes : l'activité filmée, son déroulement et ses articulations spatiotemporelles sont compréhensibles pour le spectateur-récepteur. Les fascicules d'accompagnement restent parfois encore indispensables, mais les films tendent progressivement à s'en détacher (→ chapitre Relation texte-image-son et chapitre Réception et Diffusion).

Notfilmung

Paul Hugger parle souvent, pour sa part, de *Notfilmung*, dont il crée le concept[728], autant pour souligner l'urgence de son projet que pour mettre en évidence le dessein de l'entreprise : il s'agit avant tout de documenter au plus vite des métiers en voie de disparition et non de suivre des ambitions artistiques et esthétiques. La rhétorique développée par

---

à l'exemple de *Die Knochenmühle von Uttigen* (Irene Siegenthaler et Otto R. Strub, 1970) ou de *Ein Fass ensteht* (Wilhelm Egloff, 1964).

727 Schlumpf 1993, *op. cit.*, pp. 10–11. Hans-Ulrich Schlumpf considère les documents suivants comme de (simples) *films* : *Beim Holzschuhmacher* (Heinrich H. Herr, 1962), *Ein Rad entsteht* (Heinrich H. Herr, 1963), *Ein Fass entsteht* (Wilhelm Egloff, 1964), *Ein Korb wird geflochten* (Walter Wachter, 1966), *Von Hufeisen und Hufbeschlag* (Walter Wachter, 1966), *Die gewundene Säule* (Walter Wachter, 1967), *Der Tüchelbohrer* (Rudolf Werner, 1967), *Das Feilenhauen* (Walter Wachter, 1969), *Die Knochenmühle von Uttigen* (Irene Siegenthaler et Otto R. Strub, 1970), *Der Rechenmacher* (Walter Wachter, 1970), *Der Järbmacher* (Irene Siegenthaler et Otto R. Strub, 1971), *Der Bürstenmacher* (Bernhard Raith, 1972), *Der « Beckibüetzer »* (Walter Wachter, 1972), *Pêche professionnelle dans le lac de Neuchâtel* (Alain Jeanneret, 1973), *Pêche au grand filet* (Alain Jeanneret, 1973), *Kammacherei im Mümliswil* (Peter Horner, 1977), *Maroquinerie* (Friedrich Kappeler, 1984), ainsi que l'ensemble des films réalisés en coproduction avec la Télévision suisse alémanique (→ annexe Liste des films). Sont lus comme *Gestaltete Filme*, l'ensemble des films d'Yves Yersin (12) et encore : les deux films de Claude Champion, les deux films réalisés par le Groupe de Tannen, *Der Bronzeguss. Ein antikes Kunsthandwerk* (Sebastian C. Schröder, 1977), *Guber – Arbeit im Stein* (Hans-Ulrich Schlumpf, 1979), *Der Schöne Augenblick* (Friedrich Kappeler et Pio Corradi, 1985), *Umbruch* (Hans-Ulrich Schlumpf, 1987), *D'Hüetli. Eine Hutfabrik in Menziken. Kanton Argau* (René Baumann, 1989).

728 « Gäbe es in der Schweiz beispielsweise einen Paul Hugger und die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde nicht, existierte wohl keiner der zahlreichen Filme über aussterbende Berufe. Paul Hugger hat das Geld für seine wissenschaftlichen Filme regelrecht zusammenbetteln müssen. Das Wort *Notfilmungen* stammt von ihm; zum Teil haben Huggers fast ehrenamtliche Filmer (alle mit klingenden Namen übrigens: Yves Yersin, Renato Berta, Hans Ulrich Schlumpf, Claude Champion, Jacqueline Veuve, Friedrich Kappeler usw.) gewisse Techniken und Vorgänge bereits rekonstruieren müssen. » Martin Schaub, Die Erforschung des Ächten. Besuch bei Hugo Zemp und Sylvie Bolle-Zemp. In : Du. Die Zeitschrift der Kultur 53, 1993, pp. 32–35, ici p. 32.

le producteur sert aussi à argumenter le bienfondé de l'entreprise lors de ses incessantes recherches de soutiens financiers.

> « Das war schon der Geist der sechziger Jahre. Darum war ich auch so wütend, wenn die Finanzierung nicht zustande kam. Man sollte diese Sequenzen machen können und diese Bilder zeigen, damit so etwas aus einer Kultur behalten bleibt. » (Paul Hugger, 2009)

À cette catégorie, davantage attachée au projet qu'à l'aspect formel des films, peuvent se rattacher de nombreux films réalisés entre 1960 et 1984 et caractérisés généralement par une courte durée, l'absence de son et la focalisation sur les techniques d'un artisanat – gestes, procédés, objets et outils. La dizaine de films tournée dans le canton de Saint-Gall entre 1962 et 1972 avec Walter Wachter et Heinrich H. Heer fait clairement partie de ce groupe. Outre les réalisations de Walter Wachter (films réalisés entre 1963 et 1972) et de Heinrich H. Heer (deux films entre 1962 et 1963), les films de Wilhelm Egloff (1964), Rudolf Werner (1967), Irene Siegenthaler et Otto R. Strub (1970–1971), Bernhard Raith (1972), Peter Horner (1977), Alain Jeanneret (1973), tout comme *Maroquinerie* (1984) de Friedrich Kappeler se rangent dans cette catégorie. Excepté *Pêche professionnelle dans le lac de Neuchâtel* (1973, Alain Jeanneret, 68 min), tous ces films sont courts : ils durent de 8 à 37 minutes, avec une moyenne de 19 min 20 s.

Reportage télévisuel populaire et *Notfilmung*

En parallèle à la réalisation de ces *Notfilmungen*, une collaboration entre la SSTP et la Télévision suisse allemande (SF) débute au milieu des années 1960. Dans le cadre de ce premier partenariat de production, dix films sont réalisés entre 1964 et 1975 par Wysel Gyr, Valery Blickenstorfer et Hans Spinnler. Cette collaboration avec la télévision populaire représente un saut technique par rapport aux films réalisés jusque-là avec Heinrich H. Heer et Walter Wachter : les techniciens de la chaîne sont des professionnels, ils maîtrisent la grammaire filmique et possèdent un matériel moderne permettant l'enregistrement synchrone du son.[729] Les films ayant été diffusés sur la chaîne possèdent tous un commentaire en *voice over*, alors que les versions en possession de la SSTP ne contiennent pas de commentaire et rarement du son. Les films de cette catégorie sont relativement courts avec une moyenne de 22 minutes (durée variant entre 13 et 35 minutes). Cependant ces films ne diffèrent pas foncièrement – dans leur forme et leur sujet – des *Notfilmungen* qui les ont précédés, par exemple des films de Walter Wachter. Le projet guidant les films coproduits avec la SF reste dans une grande mesure identique à celui des *Notfilmungen* précédemment évoqués dans ce chapitre. Les catégories se chevauchent souvent et il est difficile de ranger les films dans une seule catégorie.

729 Néanmoins, nous avons vu que ces techniques ne sont pas pleinement exploitées et que seuls quelques sons d'ambiance rudimentaires enregistrés en direct sont parfois audibles (→ chapitre Die SGV und Das Fernsehen et chapitre Relation texte-image son). Par ailleurs, *Der Kupferschmiéd* (Wysel Gyr, 1968) est le premier film de la collection à être tourné en couleur.

Des *Notfilmungen* aux films d'auteur

Parallèlement aux films réalisés avec la SF, Paul Hugger entame en 1966 une collaboration fructueuse avec de jeunes réalisateurs et techniciens suisses romands, principalement Yves Yersin, Claude Champion, le Groupe de Tannen et les caméramans Renato Berta et Eduard Winiger. Dans la lignée des *Notfilmungen*, ces cinéastes réalisent dans un premier temps, jusqu'en 1970, des films muets et centrés sur des artisanats en voie de disparition. Néanmoins, dans tous ces films transparaissent des qualités esthétiques, une vision et un style personnels que les simples films d'urgence ne contenaient pas jusque-là. Dans ce sens, Hans-Ulrich Schlumpf les qualifie de *künstlerisch gestalteten Filme*. Ces œuvres sont généralement relativement courtes (entre 15 et 39 minutes), excepté la trilogie valaisanne qu'Yves Yersin réalise en 1970, composée de trois films plus longs : *Der Strohhut. Vom Werktagshut zum Festtagshut* (78 min), *Ein Giltsteinofen entsteht* (89 min) et *Der Störschuhmacher* (100 min).

Autant les films réalisés avec la télévision que ceux de Walter Wachter et les premiers films des cinéastes romands témoignent d'une forme de réalisation passablement didactique, comprise dans le sens de l'intention première de documenter la technique d'un artisanat, d'apporter une connaissance sur le sujet et d'*exposer* de manière compréhensible les processus et objets entrant en jeu dans le travail. Les œuvres respectent finalement scrupuleusement le cahier des charges de la commande, transmis souvent implicitement et oralement par le producteur Paul Hugger. Elles s'inscrivent dans le genre du film « appliqué » et utilitaire (*Gebrauchsfilm*) dans lequel un commanditaire attribue une fonction spécifique aux films.[730]

Dès 1971, des cinéastes tels qu'Yves Yersin, Claude Champion, le Groupe de Tannen, puis Hans-Ulrich Schlumpf, Friedrich Kappeler, Pio Corradi et Sebastian C. Schroeder vont néanmoins progressivement faire évoluer cette forme didactique de documentaire vers ce que nous pouvons qualifier de *film d'auteur*. Ce mouvement débute avec les premiers moyens et longs métrages véritablement sonores de la collection, *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971, 55 min), *Henri Avanthay. La fabrication d'une hotte dans le val d'Illiez* (1972, 53 min), *Heimposamenterei* (1973, 40 min) et *Les Mineurs de la Presta* (1974, 60 min), pour ensuite s'affirmer à la fin des années 1970 et dans les années 1980 avec les films réalisés ou produits par Hans-Ulrich Schlumpf. Les diverses coproductions – avec par exemple NEMO Film GmbH, le canton de Bâle-Campagne, la Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel ou la SF – bénéficient de moyens financiers plus importants. Cet accroissement des budgets corrélé à la possibilité d'enregistrer le son favorise la création d'œuvres cinématographiques plus abouties et complexes dont le contenu est parfois proprement monographique. L'aspiration partagée par plusieurs des cinéastes d'élargir le propos du film et de contextualiser le métier filmé peut enfin

730 Yvonne Zimmermann ; Jaques, Pierre-Emmanuel ; Gertiser, Anita, Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964. Zürich 2011. Voir aussi le compte-rendu de l'ouvrage : Roland Cosandey, Une histoire du film utilitaire. Le « Gebrauchsfilm » suisse des années 1900 à 1960. Enjeux et perspectives : Yvonne Zimmermann, Pierre-Emmanuel Jaques, Anita Gertiser. In : 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma 67, 2012, pp. 156–162.

se réaliser : le travail de l'artisan est inséré dans un ordre de relation plus vaste et les hommes, plus que le geste technique, occupent le centre des films.

En utilisant librement et à bon escient les instruments du langage filmique, des films comme *Guber – Arbeit im Stein* (1979, 53 min), *Umbruch* (1987, 93 min) ou *Der schöne Augenblick* (1985, 93 min) développent un style personnel affirmé qui amène Hans-Ulrich Schlumpf à les qualifier de *films d'auteur*.[731] Bien qu'il n'existe pas de définition rigoureuse du terme de « cinéma d'auteur », la notion trouve ses origines dans les années 1950 avec l'émergence de la *Nouvelle Vague* et du concept critique de *politique des auteurs* qui appelle à considérer un film comme l'expression d'un auteur et comme la continuation des choix esthétiques d'un cinéaste[732] (→ chapitre Le cinéma documentaire et ethnographique international et chapitre Filme der SGV als Teil des Schweizer Films). On pourrait aussi rattacher ces productions à l'appellation *documentaires de création*, aujourd'hui très en vogue dans le monde francophone et qui repose sur l'affirmation d'un regard d'auteur. Elle renvoie à un type de démarche qui « se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture ». Le documentaire de création « se distingue du reportage par la maturation du sujet traité et par la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et/ou d'un auteur ».[733]

Profils des cinéastes

La multiplicité et l'hétérogénéité des formes cinématographiques présentes dans la collection sont également à mettre en rapport avec la diversité des réalisateurs ayant collaboré avec la SSTP. Les cinéastes entrent souvent en contact avec la Section film lors de rencontres fortuites avec Paul Hugger et son successeur ou alors par l'intermédiaire d'autres cinéastes travaillant pour la SSTP. C'est de cette dernière manière que la collaboration avec plusieurs cinéastes romands débute. Alain Jeanneret, quant à lui, rencontre le producteur sur son lieu de travail de l'époque, au Völkerkundemuseum de Bâle où Paul Hugger effectue des visites fréquentes. Nous avons évoqué quelques-unes de ces rencontres plus en détail dans les divers chapitres consacrés aux analyses de films. Dans un objectif comparatif, nous intégrons ici les réalisateurs de films des années 1940–1950.

Amateurs. Certains réalisateurs peuvent être considérés comme de purs amateurs, tels que Hermann Dietrich (1892–1971) ou Heinrich Hermann Heer (1903–1990), ingénieur de machine zurichois et membre du « Amateur Filmclub Zürich ». Ce dernier réalise sept films pour la SSTP entre 1955 et 1963 avec Alfred Bühler, puis avec Paul Hugger. Comme les autres amateurs ayant réalisé des films pour la SSTP dans les années 1940 et

731 Hans-Ulrich Schlumpf 1993, *op. cit.*, p. 12.

732 Voir notamment : Almut Steinlein, Une esthétique de l'authentique. Les films de la Nouvelle Vague. Paris 2007.

733 Commission nationale de la communication et des libertés (CNCL), 1987. Cité dans : Jean-Baptiste de Montvalon, Le documentaire veut sortir du flou, In : lemonde.fr, 13 novembre 2012. URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/13/le-documentaire-veut-sortir-du-flou_1788738_3246.html Consulté le 4 mars 2014.

1950 (Hermann Dietrich et Bartholomé Schocher[734]), son travail est surtout motivé par son intérêt personnel pour l'ethnographie et l'artisanat de la Suisse. L'homme de télévision Wysel Gyr (1927–1999), rédacteur et présentateur de la SF, est aussi un cinéaste amateur. Comme Heinrich H. Heer, il est membre du « Amateur Filmclub Zürich ». Il est souvent présent avec sa caméra 8 mm sur le tournage des films de la télévision. Ainsi, lorsque Hans Spinnler tourne *Der Ziseleur* (1975), Wysel Gyr réalise ses propres images en parallèle du caméraman de la télévision. Il en fait un petit film qui gagne un concours national de films amateurs.[735] L'exemple démontre la forme hybride de la pratique du cinéma en amateur. La catégorie du cinéaste amateur nécessite quelques clarifications. L'acceptation du mot est large et sa catégorisation difficile. Dans le langage courant, le terme est généralement associé à différentes caractéristiques, selon la langue française ou allemande. Un francophone voit souvent l'amateur positivement, comme une personne exerçant avec passion une activité, mais sans viser un statut professionnel ou de l'argent. Un germanophone a davantage tendance à lire l'amateur péjorativement en tant qu'individu manquant de compétences. Il n'est pas simple de donner des attributs définitifs différenciant le professionnel de l'amateur. Le matériel utilisé par les deux peut être similaire. Selon Roland Cosandey, s'agissant de cinéma, l'amateur a pour « plus petit dénominateur commun […] l'emploi de formats dits substandard », un critère qu'il faut associer au « statut et à l'usage de l'œuvre, la nature de l'activité du filmeur ou sa relation à l'économie ».[736] Ainsi, le cinéaste amateur projette ses films surtout dans un cadre privé, familial et associatif. Cependant, les frontières restent souvent floues et poreuses entre pratique du cinéma en amateur et pratique professionnelle (→ chapitre consacré à l'analyse de *Beim Holzschuhmacher* de Heinrich Heer).

Premier professionnel. Le premier réalisateur pouvant être considéré comme professionnel est Walter Wachter (1925). Le Liechtensteinois est néanmoins surtout professionnel en tant que photographe. Il apprend à réaliser les films de manière autodidacte et notamment avec Yves Yersin (→ chapitre Walter Wachter, der ambitionierte Fotograf, und sein Assistent Yves Yersin et aussi → chapitre La Section film comme moment de formation au cinéma). Il réalise sept films pour la SSTP entre 1969 et 1972, en débutant par une première série de films se concentrant sur le Rheintal (Saint-Gall), région dans laquelle Paul Hugger mène une recherche de terrain.

Nouveau cinéma suisse. De leur côté, Yves Yersin, Claude Champion et les membres du Groupe de Tannen sont tous des jeunes cinéastes suisses romands ambitieux au début

734 Bartholomé Schocher est le grand-père de Christian Schocher, réalisateur de *Die Kinder von Furna* (1975), portrait de Furna, petit village de montagne du Prättigau (Grisons).

735 « [Wysel Gyr] stand immer mit der Kamera neben dran und nahm auch noch mit auf! » (Hans Spinnler, 2011). À quoi Valery Blickenstorfer ajoute : « Er hat seine [Spinnlers] Einstellungen kopiert und sich damit die Preise gewonnen. » (Valery Blickenstorfer, 2011)

736 Roland Cosandey, Roland: Fragments pour une histoire du cinéma amateur en Suisse, Lausanne 2005 (Documents / Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud 6), p. 33. Pour sa part, Robert A. Stebbins définit ainsi « l'amateur moderne » à l'inverse du « professionnel ideal-type » : l'amateur « (1) produces original work ; (2) has a wide-ranging knowledge of a discipline ; (3) identifies with colleagues ; (4) has mastered a cultural tradition ; (5) validates training and competence of other individuals through institutional benchmarks ; (6) focuses on standards and service rather than monetary compensation ; (7) is respected by clients. » Robert A. Stebbins, Amateurs: On the Margin Between Work and Leisure. Beverly Hills 1979, p. 24.

de leur carrière et qui vont contribuer de manière significative au renouveau du cinéma suisse. Yves Yersin apparaît comme le réalisateur ayant tourné le plus grand nombre de films pour la SSTP (12 films entre 1965 et 1973) et il débute sa collaboration avec Paul Hugger en tant que caméraman sur *Von Hufeisen und Hufbeschlag* (Walter Wachter, 1966). D'autres personnes associées aux films du corpus deviennent, après (ou en parallèle de) leur collaboration avec la SSTP, des cinéastes, des chefs opérateurs ou des techniciens importants du « nouveau cinéma suisse » comme Hans-Ulrich Schlumpf, Pio Corradi, Eduard Winiger, Hans Künzi, Luc Yersin, Sebastian C. Schroeder, Madeleine Fonjallaz et Renato Berta.[737]

Photographes. Nombreux sont les cinéastes mandatés par la SSTP qui ont pratiqué la photographie ou qui sont liés de très près au médium. La majorité se forme en autodidacte (Walter Wachter, Hans-Ulrich Schlumpf, Hermann Dietrich, Bartholomé Schocher[738]) ou par des stages et d'autres via une école (Yves Yersin, Pio Corradi, Friedrich Kappeler, Otto R. Strub). Plusieurs exercent parallèlement la photographie et le cinéma, alors que certains amorcent leur carrière par l'une des deux activités puis s'orientent principalement vers l'autre par la suite. Bartholomé Schocher (1901–1979), photographe et cinéaste autodidacte, fonde un magasin de photographie à Pontresina en 1923, puis tient un cinéma dans la même ville plus tard. Hermann Dietrich (1892–1971) est photographe et possède également un studio de film. Otto R. Strub (1905) suit une formation en photographie à la Kunstgewerbeschule de Bâle. À la fois photographe et caméraman, il possède un « Studio für Dokumentar- und Trickfilm » et réalise des reportages photographiques. Walter Wachter (1925) a toujours été d'abord photographe : il travaille comme photographe industriel au Venezuela (1948–1958) avant de fonder un « Atelier für Industrie- und Werbefotographie und Dokumentarfilmproduktionen » à Schaan (Liechtenstein). Dès 1980, il se consacre surtout à la photographie. Yves Yersin suit, quant à lui, une formation à l'école de photographie de Vevey avant de se tourner vers le cinéma. Pio Corradi commence également par suivre une formation en photographie, dans son cas à la Kunstgewerbeschule de Bâle. Le futur chef opérateur souligne qu'à l'époque, « die beste Voraussetzung, um Kameramann zu werden, war die Fotografie. Es gab ja keine Filmschule, nur die Fotografenausbildung. Man lernte mit Licht zu arbeiten. Fotografie und Film sind dasselbe » (Pio Corradi, 2010). Peter Horner est photographe et caméraman au Museum für Völkerkunde de Bâle. Friedrich Kappeler (1949), après un diplôme de commerce, se forme en photographie à la Kunstgewerbeschule de Zurich, puis fréquente la Hochschule für Film und Fernsehen à Munich. À côté de son travail de cinéaste, il effectue divers travaux de photographie. De son côté, Hans-Ulrich

737 Pio Corradi : caméra sur *Alte Formen–Neue Kannen* (1965) et sur les films de Hans-Ulrich Schlumpf et co-réalisateur de *Der schöne Augenblick* (1985). Eduard Winiger : caméra sur *Une fromagerie du Jura*, *Der Störschuhmacher*, *Der Strohut*, *Ein Giltsteinofen entsteht* (tous de 1970), *Heimposamenterei* (1973), tous d'Yves Yersin et co-réalisation de *Die letzen Heimposamenter* (1973). Hans Künzi : son sur les films de Hans-Ulrich Schlumpf. Luc Yersin : collaborateur sur *L'huilier* (1969), *Les sangles à vacherin* et *Les boîtes à vacherin* (1970) d'Yves Yersin. Sebastian C. Schrœder : réalisation de *Der Bronzeguss* (1977). Madeleine Fonjallaz : collaboration sur *La Tannerie de La Sarraz* (1967) et rédaction du livret d'accompagnement sur la tannerie et sur la fonderie de la Sarraz (*Les Cloches de vache*). Renato Berta : caméra sur *La Tannerie de La Sarraz*.

738 Avant les années 1960, la formation autodidacte est souvent la seule possibilité, les écoles proposant un cursus en photographie étant rares, voire inexistantes.

Schlumpf a toujours pratiqué intensivement la photographie depuis ses années d'internat à Schiers, mais il s'oriente par la suite vers le cinéma, tout en continuant la pratique de la photographie. Bernhard Raith (1937) est à la fois photographe (apprentissage de quatre ans à l'entreprise Schwitter AG à Bâle), danseur de ballet et caméraman (formation à la Télévision suisse alémanique). À l'opposé d'Yves Yersin ou d'autres cinéastes précités, Jean-Luc Brutsch (Groupe de Tannen) s'oriente définitivement vers la photographie et cesse son activité de cinéaste dans les années 1980 (→ chapitre La Section film comme moment de formation au cinéma).

Professionnels de la télévision. Plusieurs réalisateurs sont passés par la Télévision suisse alémanique. Certains y font une partie de leur carrière et d'autres, l'intégralité. Le Zurichois Wysel Gyr, très engagé dans le domaine de la musique populaire, est d'abord typographe (comme Claude Champion), puis préside la rédaction du département « Heimat » à la SF entre 1961 et 1977. Il dirige plus de 500 émissions consacrées principalement à des thèmes liés à la culture populaire suisse. Entre 1964 et 1967, il participe à la réalisation de six films dans le cadre du partenariat de coproduction entre la SSTP et la SF.[739] Valery Blickenstorfer (1936) travaille également à la Télévision suisse alémanique, en particulier dans le cadre des émissions « Für Stadt und Land », « Chumm und lueg » et « Fyraabig » et réalise trois films pour la SSTP entre 1967 et 1972 dans le cadre des coproductions entre la SSTP et la SF.[740] Hans Spinnler (1926) est également réalisateur à la SF et Bernhard Raith (1937) a longtemps travaillé pour la chaîne avant de devenir caméraman indépendant en 1966 et de réaliser de nombreux films de commandes pour des firmes ainsi que des portraits d'artistes.[741] Pio Corradi (1940) se forme également au métier de caméraman à la Télévision suisse alémanique (neuf mois de formation), puis travaille à la Télévision suisse romande avant de devenir chef opérateur indépendant dès 1974.

Scientifiques. Plusieurs cinéastes ont suivi une formation universitaire. Wilhelm Egloff (1908–1983) collabore sur quelques films de la SSTP, mais davantage en tant que conseiller scientifique.[742] Il fait des études en langues romanes à Zurich et rédige une thèse sur Versailleux (1937, étude sur la vie, les travaux des champs et le parler d'un village de

739 Pour la plupart de ces films, Wysel Gyr est davantage producteur que réalisateur. Voir l'exemple de *Ein Messer wird geschmiedet* (1965) où, bien que Wysel Gyr soit nommé comme réalisateur, cette fonction est plutôt celle occupée par Valery Blickenstorfer (→ chapitre Die SGV und das Fernsehen).

740 Si on se réfère au *Filmkatalog* de la SGV, Valery Blickenstorfer est indiquée en tant que réalisatrice sur trois films. Nous avons néanmoins vu qu'elle a tenu cette fonction dans davantage de films (voir note précédente).

741 Bernhard Raith, comme Yves Yersin, réalise plusieurs films pour des entreprises et industries. Il réalise notamment un film médical de commande pour l'entreprise Hoffmann-La Roche (*Inspiratorische/expiratorische Dyspnoe beim Kleinkind*, 1968), un film pour Ciba-Geigy (*Die Verantwortung der Agrarchemie*, 1971) qui tourne internationalement dans 22 langues, deux films pour Ricola en 1985, un film pour Sandoz sur l'immunoglobuline (1985–1986). Par ailleurs, il réalise plusieurs films pour la SF et des spots publicitaires. Il réalise plusieurs films consacrés à des artistes : *Irène Zurkinden – Porträt einer Malerin* (1968), *Arnold Böcklin* (1987) (artiste bâlois). Il fonde la « Bernhard Raith Film- und Videoproduktion » à Bâle. Voir : Dorothea Christ, Der Filmer Bernhard Raith. In : Jahrbuch z'Rieche 1988. URL : http://www.zrieche.ch/de/archiv/1980er/1988/zrieche/der-filmer-bernhard-raith.html Consulté le 16 mars 2014.

742 Par exemple, *Ein Fass entsteht* (1964) annonce que Wilhelm Eglof est à la réalisation, mais c'est surtout Walter Wachter (cité à la caméra) qui a occupé cette fonction. Wilhelm Egloff n'est d'ailleurs pas présent au tournage (Walter Wachter, 2011).

la Dombes dans l'ain). Il devient ensuite professeur de français à Saint-Gall. Il effectue diverses recherches – linguistiques et géographiques – pour le « Glossaire des patois de la Suisse romande » et pour la SSTP dont il est le président de 1957 à 1968, avant de devenir corédacteur de « Folklore suisse–Folclore svizzero » (1971–1982). Certains, comme Alain Jeanneret (1936), ne réalisent qu'un ou deux films en amateur à une certaine période de leur carrière. Ce dernier étudie la géographie et l'ethnologie à la Faculté des lettres de l'université de Neuchâtel où il devient l'assistant de Jean Gabus. Il travaille ensuite au Museum für Völkerkunde de Bâle (1964–1971), puis travaille comme bibliothécaire à la Bibliothèque universitaire de Neuchâtel. Wilhelm Egloff et André Jeanneret sont avant tout des ethnologues et des scientifiques qui, à un moment de leur vie professionnelle, essaient de se servir du cinéma, mais ils n'en maîtrisent pas la langue, à l'inverse de nombreux collaborateurs de la SSTP qui sont avant tout cinéastes et non-ethnologues. Ces professionnels du cinéma se confrontent à l'ethnologie et découvrent cette discipline par le biais des films qu'ils réalisent pour la Section film (Yves Yersin, Claude Champion). Notons encore qu'Irene Strub-Siegenthaler (1926) étudie l'histoire de l'art à Berne et Zurich et réalise deux films avec son mari, Otto R. Strub, pour la SSTP. Elle tient un studio de films à Thoune (Filmstudio 2) et collabore à plusieurs documentaires et dessins animés. En revanche, certains réalisateurs deviennent de véritables cinéastes à la suite de leur cursus universitaire. Hans-Ulrich Schlumpf (1939) suit des études en histoire de l'art avant de se consacrer au cinéma. Sebastian C. Schroeder (1939) obtient un diplôme d'architecte ETH, puis devient cinéaste indépendant. René Baumann (1953) suit des études de sociologie à l'université de Zurich avant de devenir réalisateur, producteur et caméraman professionnel. Il est d'ailleurs le seul réalisateur mandaté par la SSTP provenant du monde de la vidéo. Ce Zurichois fonde le Videoladen Produktion GmbH en 1978. Cette coopérative produit des films documentaires, des essais et des films expérimentaux tels que *Züri brännt* (1981). René Baumann réalise plusieurs films documentaires, dont *Unterwegs – Werner Bischof Photograph* (1987) qui obtient un Zürcher Filmpreis.

L'alternance constatée au sein de la production filmique de la SSTP entre pratique amateur et pratique professionnelle du cinéma ainsi que le chevauchement fréquent des catégories remet en question la validité de la catégorie du réalisateur comme créateur et comme auteur, empruntée au monde artistique ou littéraire. Avec Roland Cosandey, nous pensons utile de nous détacher parfois de ce modèle afin de pouvoir aborder sans préjugés l'ensemble de la production filmique de la SSTP et de ses réalisateurs.[743]

743 Roland Cosandey, Préface. In : Aude Joseph, Neuchâtel, un canton en images. Filmographie tome 1 (1900–1950). Hauterive 2008, pp. 9–5, ici p. 12.

Dritter Teil / Troisième partie:

Analyse der Filme

Analyse générale du corpus de films

> „It was in documentary that many of the issues of representation and self-reflexivity that now concern anthropology were first raised. Like writing, the cinema has a history. To consider cinema culture irrelevant to visual anthropology is like considering literature irrelevant to anthropological writing, at the very time when the writing of anthropology has become a matter of intense interest."[1]

Nachdem wir im zweiten Teil der Arbeit einzelne Filme analysiert haben, ihre Entstehung wie Verbreitung kontextualisiert haben, geht es im folgenden Teil 3 um die Analyse des gesamten Filmkorpus der SGV (1960–1990). Wiederum gehen wir von den Filmen und den Praxen ihrer Produktion und Verbreitung aus, ziehen aber in stärkerem Masse theoretische Konzepte bei und gehen unsere Analysen aus einer vergleichenden Perspektive an.

1 David MacDougall, Visual Anthropology and the Ways of Knowing. In: Ders., Transcultural cinema, Princeton 1998, S. 61–91, hier S. 85.

9. Formale Analyse / Analyse formelle

9.1 Repräsentation und Inszenierung

Der Tüchelbohrer Simon Bieri bei der Arbeit unter Scheinwerfern. (beide Fotos anlässlich der Dreharbeiten zu *Der Tüchelbohrer*, Rudolf Werner, 1967)

Filme sind Fenster zur Welt, sie repräsentieren Ausschnitte aus ihr. Wie wir in den Unterkapiteln zur Mise en scène in den einzelnen Filmanalysen gesehen haben, wird auf räumlich und zeitlich interdependenten Ebenen vor und mit der Kamera inszeniert. Dieses Kapitel legt, nach einer Diskussion von unterschiedlichen Haltungen in Bezug auf die Darstellung von Wirklichkeit, den Fokus auf die spezifische Gestaltung der Repräsentation, die filmische Inszenierung. Wir diskutieren die Art und Qualitäten der Inszenierung sowie kurz den Inszenierungsgrad von einzelnen SGV-Filmen und versuchen, die daraus resultierenden Implikationen vergleichend zu erörtern.

Die insbesondere in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts geführte Diskussion über die Authentizität von Dokumentarfilmen wollen wir hier nicht aufrollen, sondern beschränken uns auf zwei besonders offensichtliche Formen der Repräsentation mit tiefgreifenden Implikationen: die Inszenierung und – im übernächsten Kapitel – die Narration. Die Inszenierung kann als Oberbegriff für alle Handlungen vor und mit der Kamera begriffen werden, während sich die Narration aus der Montage des inszenierten Materials ergibt. Beide Begriffe entstammen der Literatur, dem Theater oder dem

Paul Hugger bei den Dreharbeiten von *Der Tüchelbohrer* in Gettnau (LU)

Spielfilm und wurden in der Vergangenheit kaum mit dokumentarisch-ethnografischen Filmen in Verbindung gebracht.

Grundsätzlich lässt sich die Selbstrepräsentation der Protagonistinnen und Protagonisten von ihrer Repräsentation durch die Filmschaffenden unterscheiden. Die Selbstinszenierung respektive das Kamerabewusstsein spielen bei allen Filmaufnahmen mit Menschen eine Rolle und vermutlich eine umso grössere, je weiter die Aufnahmesituation sich von den Alltagssituationen der Aufgenommenen entfernt, sei dies, weil nicht mehr praktizierte Techniken rekonstruiert werden oder die Beziehung von Filmenden und Gefilmten sehr eng oder problematisch ist. Das Kamerabewusstsein ist, abhängig vom „Energieniveau" einer dargestellten Tätigkeit, mehr oder weniger ausgeprägt.[2] Nur schon das Wissen der potenziellen Protagonisten, dass sie gefilmt werden sollen, dass sich jemand für sie und ihre Tätigkeit interessiert und dies mit einer Kamera festhalten will, kann Verhalten verändern, transferiert, mit Eva Hohenberger gesprochen, eine nichtfilmische in eine vorfilmische Realität[3] (→ Kapitel „Relation filmeur–filmé").

2 Vgl. Karl G. Heider, Ethnographic film, Austin 1990, S. 45.
3 Eva Hohenberger, Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch, Hildesheim, Zürich, New York 1988.

Die Einsicht, dass Repräsentationen immer mit Subjektivität und Inszenierung einhergehen, ist nicht trivial, gerade weil das Medium Film oft mit Objektivität, Realismus oder zumindest mit einer realistischen Wirkung in Verbindung gebracht wurde und wird. Die Verbindung von Konzept/Vorstellung und Zeichen, das Verhältnis von Bezeichnetem und Bezeichnendem ist im Film besonders eng, die Semiotik spricht in diesem Fall von einem „indexikalischen Zeichen".[4] Fotografie und Film entstanden gleichzeitig mit dem Positivismus in den 1820er- respektive in der Phase des aufstrebenden Bürgertums in den 1890er-Jahren und wurden oft als besonders objektive, verlässliche oder wissenschaftliche Aufzeichnungsmethoden verstanden. Die Kamera wurde einem Baro- oder Hydrometer gleichgesetzt. François Arago, ein französischer Abgeordneter der Ostpyrenäen, wollte 1839 das Patent des Fotopioniers Louis Daguerre für die chemische Fixierung von Abbildern durch den Staat kaufen lassen.[5] Der französische Anthropologe Félix-Louis Regnault, der an der Pariser Exposition ethnographique de l'afrique occidentale au Champ de Mars bereits Reihenfotografien zeigte, konstatierte 1912: „Quand on possédera un nombre suffisant de films, on pourra, par leur comparaison, concevoir des idées générales; l'ethnologie naîtra de l'ethnographie."[6]

Die Idee wurde von vielen aufgegriffen und weitergeführt, so beispielsweise von Walter Benjamin, der mit der Grossaufnahme den Raum und mit der Zeitlupe die Zeit gedehnt analysierbar sowie neu kombinierbar begriff.[7] Der nachmalige französische Kulturminister André Malraux fasste die Künste und den Film als Musée imaginaire auf, ähnlich wie der Historiker Marc Ferro, der in ihm ein „Museum der Gesten, der Gegenstände und der gesellschaftlichen Verhaltensweisen" sah.[8] Diese den bewegten Bildern zugeschriebe-

4 Stuart Hall, The Work of Representation. In: Hall, Stuart (Hg.), Representation: cultural representation and signifying practices, London, 1997, S. 15–64, hier S. 19, 20.

5 Brian Winston, "The Documentary Film as Scientific Inscription". In: Michael Renov (Hg.), *Theorizing Documentary* , New York 1993, S. 37.

6 Zitiert nach: Marc Piault, Eliane de Latour, Jean-Paul Colleyn, L'anthropologie visuelle. In: *Cahiers d'études africaines*. Vol. 30 N°120. S. 509–510, hier 509. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1990_num_30_120_1597 Zugriff 4.12.2013.

7 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. Main 1974 (erstmals veröffentlicht 1936), S. 41, im Folgenden S. 40f.: „Der Malerei gegenüber ist es die unvergleichlich genauere Angabe der Situation, die die grössere Analysierbarkeit der im Film dargestellten Leistung durch eine höhere Isolierbarkeit bedingt. Dieser Umstand hat, und das macht seine Hauptbedeutung aus, die Tendenz, die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft zu fördern. In der Tat löst sich von einem innerhalb einer bestimmten Situation sauber – wie ein Muskel an einem Körper – herauspräparierten Verhalten kaum mehr angeben, wodurch es stärker fesselt: durch seinen artistischen Wert oder durch seine wissenschaftliche Verwertbarkeit. Es wird eine der revolutionären Funktionen des Films sein, die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie, die vordem meist auseinanderfielen, als identisch zu machen. Indem der Film durch Grossaufnahmen aus dem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern! Unsere Kneipen und Grossstadtstrassen, unsere Büros und möblierte Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschliessen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelssekunden gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Grossaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung."

8 Marc Ferro, „Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?" In: Jürg Rother (Hg.), *Der Historiker im Kino*, S. 17–36, hier S. 23.

ne Fähigkeit eines verlässlichen Informationsspeichers beeinflusste auch die Wahrnehmung ethnografischer Filme.

Dass Formen der Inszenierung im dokumentarischen Film und speziell im ethnografisch ausgerichteten Film lange Zeit so verpönt waren, lässt sich mit der angesprochenen realistischen Wirkung des Films als indexikalisches Abbild erklären, aber auch mit Erwartungshaltungen des Publikums, Dokumentarfilme seien objektive, authentische Dokumente. Diese Illusion wurde und wird von Institutionen, Fernsehanstalten und Filmschaffenden immer wieder genährt. Diese Sichtweise – im Zeitalter der digitalen Bildbearbeitung oder Bildschaffung noch problematischer – blieb in wissenschaftlichen Kontexten bis in die siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts (→ Kapitel „Film und Wissenschaft") unangefochten und ist zum Teil bis heute virulent.

Die Repräsentation durch die Filmschaffenden

Die Übertragung einer nichtfilmischen Realität in eine filmische Realität, oder anders formuliert, die filmische Repräsentation eines Wirklichkeitsausschnittes, ist ein Prozess, der besonders im Bereich des ethnografischen und dokumentarischen Films und der (visuellen) Anthropologie Diskussionen provozierte und dies immer noch tut. Umstritten ist diese Übertragung, die Mise en scène, also das Ins-Bild-Setzen oder allgemeiner ausgedrückt die Repräsentation, deshalb, weil sie grundlegende methodische und epistemologische Fragen aufwirft. Wie Clifford Geertz feststellte, ist es bei der „Untersuchung von Kultur ebenso wenig wie in der Malerei möglich, (…) eine Grenze zwischen Darstellungsweise und zugrunde liegendem Inhalt zu ziehen".[9] Auch im Rahmen ethnografischer oder dokumentarischer filmischer Arbeit herrscht weitgehend Konsens, dass die Grenze zwischen der Darstellungsweise und dem „Inhalt" nicht trennscharf sein kann, weil Darstellung immer mit Interpretieren und Auswählen einhergeht.[10] Entgegen der verbreiteten Ansicht, dass filmische Darstellungen – ob sie nun fiktiv oder dokumentarisch intendiert sind – immer konstruiert, indirekt und medialisiert, also Repräsentationen sind, gestanden und gestehen viele, die dokumentarische Filme drehen und über sie nachdachten, dieser Gattung einen privilegierten unvermittelten Zugang zur Realität zu. Für Michael Oppitz sind Bilder „den Dingen, die sie abbilden, näher als Wörter, die sie umschreiben".[11] Deshalb wollen die allermeisten Dokumentarfilmschaffenden und auch Anthropologen die Grenze zwischen Dargestelltem und Darstellung nicht einfach aufgeben und halten sich grossmehrheitlich an die Handlungsmaxime, dass Verzerrungen, also Inszenierungen der dargestellten Realität, so weit wie möglich zu vermeiden seien. In der Diskussion über ethnografische Filme wurde das Eingreifen von Filmschaffenden und Anthropologen in das Aufzunehmende, die Inszenierung, früh und kritisch the-

9 Clifford Geertz, Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur. In: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a. M. 1987, S. 24.

10 Die Exponenten der Encyclopaedia Cinematografica wie Irenäus Eibl-Eibesfeldt sehen dies anders. Sie beharren auf der Trennschärfe von Darstellung bzw. Datenerhebung und Dargestelltem, bzw. Analyse, siehe Kapitel „Film und Wissenschaft".

11 Michael Oppitz, *Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie,* München 1989, S. 27. Die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung oder Bildschaffung relativieren allerdings diese für eine analoge Welt getroffene Aussage nachhaltig.

matisiert. Die Literatur ist voller Beschwörungen, die Inszenierungen als problematisch bezeichnen und kategorisch deren Unterlassung fordern.[12]

Gleichzeitig war und ist den meisten Diskussionsteilnehmenden – ob aus der Theorie oder der Praxis stammend – klar, dass die Forderung nach einer nicht inszenierten Darstellung nicht zu erfüllen ist. Kaum ein dokumentarischer/ethnografischer oder kulturwissenschaftlicher Film entsteht ohne „Szenenanweisungen", wiederholten oder arrangierten Szenen oder Interviews. Man könnte die Einstellung zum Inszenieren als Lakmustest für die epistemologische Haltung der Filmschaffenden, gerade hinsichtlich ihrer Transparenz, bezeichnen: Entweder wurde das Inszenieren verdammt – etwa von führenden Vertretern des amerikanischen Direct Cinema wie Robert Leacock, Donn Alan Pennebaker oder Frederick Wiseman, die diesen Aspekt ihrer Arbeit negierten, versteckten oder camouflierten[13] – oder das Inszenieren wurde als notwendig beziehungsweise als unabdingbar, als Katalysator, dargestellt, um Phänomene und Menschen wahrhaftig darstellen zu können[14], beispielsweise von einem Pionier des ethnografischen Films, Jean Rouch, oder auch von Yves Yersin. Von grosser Bedeutung sind Inszenierungshandlungen deswegen, weil sich durch sie zwangsläufig die Stimme oder die Haltung der/des Filmschaffenden manifestiert, was sich schlecht mit der in der Anthropologie lange Zeit verbreiteten Forderung nach Objektivität der Darstellung zu vereinbaren schien.[15]

Subjekt, Objekt, Bedeutung und Zeichen

Inszenierungen verweisen nicht nur auf den Eigensinn der Filmschaffenden (Subjekte), sondern auch auf ihre Beziehung zu ihren Objekten – die idealerweise in der Repräsentation auch Subjekte (Protagonisten) sind – und auf die oft damit verbundene Hierarchisierung, die strukturell darin besteht, dass die Filmschaffenden bestimmen, wen sie als Subjekt zum Objekt ihrer filmischen Repräsentation machen und welche Interessensla-

12 Paolo Chiozzi, Visuelle Anthropologie. Funktionen und Strategien des ethnographischen Films. In: Ethnologie als Sozialwissenschaft. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 26. Opladen 1984, S. 488–512, hier S. 507. Günther Spannaus, Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation, *Research Film*, Vol. 3, No. 4, 1959, S. 237, Gotthard Wolf, Der Wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica, München 1967, und Gotthard Wolf, Der wissenschaftliche Film in der Bundesrepublik Deutschland, Bonn-Bad Godesberg 1975. Diese Forderung nach Nicht-Beeineinflussung wurde auch aus der Praxis, etwa von einem Hauptvertreter des *Direct Cinema*, Donn Alan Pennebaker, gestellt. D. A. Pennebaker, "Interview with Donn Alan Pennebaker by G. Roy Levin." In: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Filmmakers,* S. 221–270. Garden City, NY: Doubleday, 1971, zitiert nach: http://en.wikipedia.org/wiki/D.A.Pennebaker, Zugriff 21.7.2017.

13 Die versteckte Kamera verfügt im ethnografischen Film über eine lange Tradition. Wilhelm Filchner tarnte seine Kamera bei seinen Aufnahmen in einem Lamakloster in Tibet 1927/1928 als Gebetsmühle. Anders die bereits erwähnte Kamera von Eibl-Eibesfeldt, bei welcher das Objektiv, durch das tatsächlich gefilmt wurde, mittels Spiegel um 90 Grad vom äusserlich sichtbaren Objektiv verschoben war. Siehe Alfons Dauer, Zur Syntagmatik des ethnographischen Dokumentationsfilms. Acta Ethnologica et Linguistica 47, Wien 1980, Stiglmayer, S. 40.

14 In der Biographie von Arthur Calder-Marshall zitiert Flaherty in dessen Biographie: „Sometimes you have to lie. One often has to distort a thing to catch its true spirit". Arthur Calder-Marshall, The Innocent Eye. The Life of Robert Flaherty, London 1963, S. 97.

15 Noch 1999 stellte Wilma Kiener fest: „Die heute verbreitete Dokumentarfilmkonzeption setzt Inszenierung mit Manipulation und schliesslich mit Fiktion gleich. Demgegenüber steht das Nicht-Inszenieren der Wirklichkeit und das Nicht-Fiktive." Wilma Kiener, Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen, Konstanz 1999, S. 293f.

gen, Konflikte und Aushandlungsprozesse sich allenfalls hinter den Inszenierungen verbergen.[16] Die „Objektkonstitution", also die bewusste Formung filmischer Protagonisten, wird sowohl in der Anthropologie als auch in der Dokumentarfilmtheorie zunehmend als interaktiver und kommunikativer Prozess verstanden. Zahlreich sind die Versuche, Protagonisten nicht länger als Objekte zu verstehen, sondern sie innerhalb der Repräsentation als weitgehend selbstbestimmte Subjekte agieren zu lassen.[17]

Franz Simon, Referent für Ethnologie am Institut für den Wissenschaftlichen Film von 1963 bis 1994, sprach die aus seiner Sicht bestehende Dichotomie an, die auch in vielen SGV-Filmen und bei vielen SGV-Filmenden bis in die siebziger Jahre zu beobachten ist:

> „Man kann nicht in einem Film einen technischen Vorgang, der uns bei der Aufnahme zu wiederholten Unterbrechungen zwingt, und gleichzeitig das Verhalten des Menschen bei der Arbeit, das uns bei der Aufnahme jede Unterbrechung verbietet, gleichzeitig zufriedenstellend erfassen."[18]

Simon begreift – wie viele seiner Zeitgenossen – die Handelnden im Film also als Objekte nicht als ihre Repräsentation mitgestaltende Subjekte. Diese Sicht ist wahrscheinlich ebenso Resultat seiner Konzeption des positivistisch geprägten ethnografischen Films wie genährt durch die technischen Beschränkungen, mit der er in seiner Filmpraxis am IWF konfrontiert war (→ Kapitel „Film und Wissenschaft"). Fällt der Anspruch auf eine objektive Repräsentation weg, so sind Darstellungen von Vorgängen und Handlungen nicht grundsätzlich von Darstellungen von Menschen, von Menschlichem und Subjektivem zu trennen.

Filme repräsentieren Menschen und Wirklichkeitsausschnitte, stellen Sinn und Bedeutung her in einem der Sprache verwandten Prozess, den Stuart Hall als Zusammenspiel zweier verwandter Systeme beschrieben hat: Das erste Repräsentationssystem verleiht der Welt Bedeutung (meaning), indem es Zusammenhänge zwischen Dingen, Menschen (Subjekten), Objekten, Vorkommnissen und abstrakten Ideen herstellt. Dieses System interferiert mit mentalen Vorstellungen der Rezipierenden, sogenannten konzeptuellen Karten. Das zweite System bringt diese Karten und sprachlichen Zeichen in Beziehung, verleiht den Vorstellungen zeichenhaften Ausdruck: „The relation between 'things', concepts and signs lies at the heart of the production of meaning in language. The process which links these three elements together is what we call 'representation'."[19]

---

16 Stuart Hall prägte die Begriffe „rights of representation", „practices of representation" und „relation of representation". Abgesehen von dieser strukturellen Macht stellt sich die Frage, ob der Filmschaffende seinen/ihren Repräsentierten „Möglichkeiten zur Selbstdarstellung eröffnet oder verstellt". Siehe Gisela Welz, Volkskundliche Repräsentationspraxis. In: Dieselbe, Inszenierungen kultureller Vielfalt, Berlin 1996, S. 87.

17 Eberhard Berg und Martin Fuchs, „Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation". In: Dies. (Hgg.), Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation, Frankfurt a.M. 1995, S. 11–108, hier S. 22, und Stella Bruzzi, New Documentary: A Critical Introduction. London 2000, S. 6f.

18 Franz Simon, Volkskundliche Filmdokumentation. In: Research Film Vol. 5, No 6 (1966) S. 604–611, hier S. 21. Zit. nach Ballhaus 1987, S. 113.

19 Stuart Hall, The Work of Representation. In: Ders. (Hg.), Representation: cultural representation and signifying practices, London 1997, S. 15–64, hier S. 19.

Ob repräsentierte Menschen Objekte sind oder in der Repräsentation einen Handlungsspielraum als Subjekte erhalten, ist ein Entscheid von Schreibenden und Filmenden mit weitreichenden Folgen. Die unterschiedlichen Antworten auf diese entscheidende Frage bilden den Kern unterschiedlicher Arten der Text- und Filmrepräsentation, sei es durch die Selbst- und Fremdbezeichnungen *Direct Cinema*, *Cinéma Vérité* und *Observational Film*, der Unterscheidung von David MacDougall in *responsive*, *interactive* oder *constructive* Kamera[20] oder durch die von Bill Nichols vorgeschlagenen sechs *Modes* des dokumentarischen Films.[21] (→ Kapitel „Relation filmeurs-filmés")

Erst in neuerer Zeit wird das Spannungsverhältnis zwischen dem Bestreben, einen Sachverhalt so genau und differenziert wie möglich zu zeigen, und der Subjektivität aller Beteiligten (Filmschaffende, Darsteller, Publikum) auch theoretisch als produktive Kraft begriffen, die zur Vielschichtigkeit und Transparenz eines Films beitragen kann.[22] Wohl wegen dieser in der filmischen Repräsentation gespeicherten Subjektivitäten qualifizierte Michael Oppitz Bilder und Filme als häufig „für die Auslegung offener" als Texte.[23]

Dokumentarische Praxis und Krise der Repräsentation

In der Praxis des dokumentarischen Filmens wurde der Realismus des Films – der die fünf menschlichen Sinne in seiner Re-Präsentation auf einen (Stummfilm) oder zwei (Tonfilm) beschränkt und überdies die drei räumlichen Dimensionen auf der Leinwand auf zwei reduziert – bereits früh hinterfragt und reflektiert. Ein Filmteam oder ein einzelner Mensch mit Kamera – seien sie noch so diskret und anpassungsfähig – werden das Aufzunehmende immer beeinflussen, und zwar auf meist nicht vorhersehbare Weise. Die Frage ist also nicht, warum inszeniert wird – das ist unvermeidlich –, sondern mit welchem Bewusstsein, in welchem Ausmass und wie. Jean Vigo sprach beispielsweise vom *Point de vue documenté* oder John Grierson verstand Dokumentarfilme als *creative treatment of actuality*. Im Zuge der Autorentheorie, der „politique des auteurs", die junge Filmkritiker wie François Truffaut und Jean-Luc Godard im Frankreich der fünfziger Jahre formulierten, wurde die persönliche Handschrift und damit verbunden eine subjektive Haltung, eine Weltaneignung für ambitionierte Cineasten zum Programm[24], und dieses Programm wurde auch im Schweizer Dokumentarfilm ab den sechziger und besonders in den siebziger Jahren wirkmächtig. Ganz offen bekannten sich auch Vertreter des „alten" Schweizer Films zur Inszenierung. Einer der langjährigsten Mitarbeiter der Schweizer Filmwochenschau, der Kameramann Franz Vlasak, erklärte 1956:

20 David Mac Dougall, The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the senses, Oxford 2006, S. 4.

21 Nichols unterscheidet folgende Modes: 1. Poetic, 2. Expository, 3. Observational, 4. Participatory, 5. Reflexive, 6. Performative. Vor allem die letzten drei Modi überschneiden sich teilweise. Wir verstehen diese Einteilung als vorläufigen Vorschlag, dokumentarische Haltungen abzustecken. Bill Nichols, Introduction to Documentary, Indiana 2001, S. 138.

22 Bruzzi, New Documentary, London 2000, und Joachim Wossidlo, Dokumentarfilm als Prozess. In: Edmund Ballhaus (Hg.), Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster, New York 2001, S. 118–132.

23 Michael Oppitz, Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie, München 1989. S. 27

24 Simon Frisch, Mythos Nouvelle Vague: Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde, Marburg 2007, S. 157–161.

> „Die Wirklichkeit braucht Regie. Es passiert viel in unserem Lande, aber selbstverständlich nicht immer, wenn wir dabei sind, oder in einer Form, die sich für Aufnahmen eignet. Das ist der Grund, dass 60 bis 70% unserer Aufnahmen rekonstruiert gefilmt werden müssen."[25]

Die Inszenierung war (und ist) also auch für die dokumentarisch arbeitenden Filmschaffenden eine Selbstverständlichkeit, die mit dem Aufkommen des Direct Cinema in den sechziger Jahren und dessen Credo des Nichteingreifens und Nichtbeeinflussens der aufgenommenen Geschehnisse, dem Ideal einer *Fly on the wall*, unter Beschuss kam.

Dokumentarische Objektivität bzw. die Möglichkeit einer adäquaten Repräsentation geriet im Zuge der Debatte um die Krise der Repräsentation in den achtziger und neunziger Jahren in den Fokus kulturwissenschaftlichen Interesses. Erstaunlicherweise nahmen in dieser Diskussion weder die Anthropologen die repräsentationskritische Praxis der Cineasten oder visuellen Anthropologen (beispielsweise Jean Rouchs Umgang mit Vielstimmigkeit, Multiperspektivität und Selbstreflexivität – alles diskussionsrelevante Kriterien) noch umgekehrt die Cineasten die Argumente der Anthropologen auf.[26] Mit erheblicher Verspätung versuchten einige, Erkenntnisse aus beiden Bereichen zusammenzubringen. George E. Marcus, einer der Herausgeber der einflussreichen Aufsatzsammlung *Writing Culture*[27], will aus der filmischen Praxis der Montage Anregungen für die Ethnografie, dem Schreiben über Kultur, gewinnen. Dabei sieht er vor allem in der Parallelmontage eine wirkmächtige – von der Literatur übernommene filmische Technik zur Darstellung von Gleichzeitigkeit und Multilokalität.[28] Marcus argumentiert, die filmische Darstellung werde sechs Anforderungen, die an eine (post)moderne Ethnografie zu stellen seien, tendenziell eher gerecht als schriftlicher Text. Die Anforderungen sieht er in der Konstruktion der Subjekte in zeitlicher, räumlicher und „stimmlicher" Perspektive einer *realist ethnography* einerseits und in der analytischen Präsenz der Autorschaft im Text andererseits: Diese analytische Präsenz bestehe aus einer dialogischen Aneignung von analytischen Konzepten, einem Bewusstsein der Gleichberechtigung von Subjekt und Objekt (*bifocality*) und generell der kritischen Gegenüberstellung und Erörterung von alternativen Möglichkeiten.

Marcus sieht im Film ein effektives, differenziertes und transparentes Darstellungs- und Analysemittel – was zweifellos zutreffen kann. Die Argumente und Beispiele, die er für

25 Seeländer Volkszeitung, Biel, 6.1.1956.

26 David MacDougall äusserte sich kritisch gegenüber visuellen Anthropologen, welche Erkenntnisse der Wissenschaft nicht zur Kenntnis genommen hätten: „In fact, many of the most vocal visual anthropologist seem to have remained relatively untouched by the debate occurring all around them. While vigorously promoting the pictorial 'turn' in anthropology, such key players as Margaret Mead, Alan Lomax, and E. Richard Sorenson seem to have been oblivious to the linguistic turn that had overtaken their discipline. To an even greater degree, there was an obliviousness to post-structuralist thought and the challenges to 'normal' 'Science' being posed be Kuhn, Rorty, Habermas, Foucault, and Bourdieu. In a sense, visual anthropology was still contracting around the ambitions of an earlier generation, despite the efforts of Clifford Geertz, Victor Turner, and others to develop hermeneutic and processual anthropologies – moves that had links to earlier work of Edward Sapir, Ruth Bendecit and Gregory Bateson." David Mac Dougall, Film, Ethnography and the senses. The corporeal image, 2006 Princeton, S. 267.

27 James Clifford und George E. Marcus (Hg.), Writing culture, the poetics and politics of ethnography: a School of American Research Advanced Seminar, Berkeley 1986.

28 George E. Marcus, The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage. In: Leslie Devereaux, Roger Hillman (Hg.), Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography. Los Angeles, University of California Press 1995, S. 35–55, hier S. 38.

das Medium und insbesondere für seine Eigenheit, die Montage, ins Feld führt, sind jedoch nicht sehr belastbar. Sein Hauptargument, Sprache sei im Unterschied zum Film linear, hinkt.[29] Ein klassischer, nicht interaktiver Film ist genauso linear wie ein Text, allenfalls sind wir uns im Film eher an parallel erzählte und fragmentierte Geschichten gewohnt als in der Literatur. Filme können allenfalls aus der Chronologie ausbrechen, in einem Kader eine theoretisch unendliche Anschauung für gleichzeitig existierende Phänomene liefern.[30] Die Filmsprache weist sicherlich noch ungenutzte und unerforschte Potenzialitäten zur Darstellung des von Marcus postulierten Gestus des Dialogischen, Alternativen und Gleichzeitigen auf.[31] Grundsätzlich sieht Marcus im Medium Film eine wirkungsvolle und differenzierungsfähige Repräsentationsart, die der etablierten akademischen Anthropologie wesentliche Impulse zu verleihen hätte.

Skeptischer gegenüber der Hoffnung, das Medium Film könne aus der Krise der Repräsentation in der Anthropologie führen, ist Tobias Rees. Er konstatiert, dass Filmen und Schreiben auf denselben epistemologischen Grundlagen stünden, und so erweise sich auch die filmische Repräsentation, sei sie noch so subjektiv, differenziert und reflektiert „als naturalistische Illusion, die dem Wirklichkeitszwang der Wissenschaft"[32] entspringe. Anstelle einer Repräsentation, die immer geschlossenen und hierarchisch sei, plädiert er für den Dialog mit den Rezipienten, für die Evokation, für geteilte Erlebnisse, für bewegte Filme, die „Kontaktzonen zwischen den einzelnen kognitiven Ordnungen der Kulturen darstellen, Bildräume des *Erlebens*".[33] Wie solche Bildräume allerdings konkret aussehen könnten, bleibt unklar.

Auch Elisabeth Mohn versucht, epistemologische Erkenntnisse der Writing-Culture-Debatte in die filmische Praxis umzusetzen, und entwirft vier Kategorien: Die erste betrifft das *starke Dokumentieren*, das sie vor allem im (Autoren-)Dokumentarfilmschaffen ausmacht. Die Autoren würden versuchen, bei den Dreharbeiten unvoreingenommen zu sehen und zu staunen und gewönnen ihre Haltung vor allem bei der Montage des Materials. Als zweite Kategorie schlägt Mohn das *Anti-Dokumentieren* vor, das vom Konstruktionscharakter jeglicher Darstellung ausgehe und mit empirischer Reflexivität vorzugehen versuche. Anhand ihrer eigenen Videopraxis legt sie dar, dass dieses Doku-

29 Ebenda, S. 44.

30 Michael Oppitz, Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie, München 1989, S. 27. „Sie [die Bilder] erlauben einen unmittelbaren Gesamtblick auf das, was sie abbilden, während den Wörtern aus Natur und Notwendigkeit heraus nur das Nacheinander bleibt; die Realität, welche in jedem Augenblick in ihrer Gesamtheit ‚da' ist, kann von Wörtern nur in Sequenzen wiedergegeben werden. Dies wirkt sich in einer sozialen Situation mit zwei oder mehreren Ebenen gleichzeitiger Interaktion deutlich zum Nachteil für die verbale Beschreibung aus. Während das Bild alle Ebenen synoptisch erfasst, muss die Wortbeschreibung zuerst, aufgrund der Verlaufsform der Sprache, jede einzelne Ebene in Sequenz darstellen und anschliessend wie ein überführter Lügner beteuern, dass sie eigentlich alle gleichzeitig ablaufen."

31 George E. Marcus The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage. In: Leslie Devereaux, Roger Hillman (Hg.), Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography. Los Angeles, University of California Press 1995, S. 35–55, S. 44.

32 Tobias Rees, unpaginiertes Referat Writing Culture – Filming Culture. It was real: Unendlichkeit versus Repräsentation. Jahresversammlung der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde, Frankfurt am Main, 5. –10.10.1997. AG Visuelle Anthropologie, www.iwf.de/easa/brd/rees.html Zugriff 3.10.2012, und Elisabeth Mohn, Filming Culture, Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise, Stuttgart 2002.

33 Rees 1997, unpaginiert.

mentieren so stark mit dem eigenen Entstehen befasst ist, dass keine Inhalte mehr zu transportieren sind. Aufgrund dieser Erfahrung entwickelte sie als dritte die Kategorie des *paradoxen Dokumentierens*, das zwischen den beiden ersten Formen oszilliert und darauf abzielt, ein analytisches Spiel zu verlängern. Schliesslich führt sie mit der in der Soziologie gepflegten *dokumentarischen Methode der Interpretation* eine vierte Kategorie ein, in der sie von der objektiven Beobachtbarkeit und Analysierbarkeit von sozialen Situationen durch Videoaufzeichnungen ausgeht.[34] Wegen erkenntnistheoretischen und praktischen Aporien jeder Methode schlägt Mohn vor, diese nicht orthodox, nicht rein anzuwenden, sondern situationsbedingt instrumentell in der Praxis als „Fiktion" einzusetzen.

Die ausgemachten hohen *Orthodoxiekosten* sind vielleicht auch ein Grund, wieso filmpraktische und kulturwissenschaftliche Epistemologie so selten zusammenfinden. Erkenntnistheoretisch gesehen sind Fragen nach der Position der Schreibenden in einem Text sowie danach, wie sie Quellen und Informanten einbinden, und Fragen nach der Positionierung und der Führung der Kamera sowie nach der Gewichtung und Orchestrierung der audiovisuellen Aufnahmen in der Montage vergleichbar.

Die Praxis des Schreibens und des Filmens führen dennoch zu unterschiedlichen Antworten auf die Herausforderungen, Menschen und Kulturen adäquaten zu repräsentieren. Vermutlich aufgrund überschätzter Eigensinnigkeiten der beiden Medien wurden sie selten in Bezug gestellt. George E. Marcus' Beitrag steht am Anfang des Versuchs, Film und Text in der akademischen Welt nicht länger gegeneinander auszuspielen, sondern als komplementär zu begreifen.

Inszenierung und Komplexität: Abläufe, Handwerk und Brauchtum

Sogar die einfachste Einstellung, die beispielsweise die Bewegung eines Frosches im Wasser dokumentiert, verlangt in der filmischen Praxis eine ganze Reihe von inszenatorischen Entscheidungen, die immer individuell sein werden: Wie wird das Aquarium positioniert, beleuchtet, welche Froschart wird gewählt? Wie wird der Frosch in Bewegung gesetzt? Wie ist die Kameraposition, wann beginnt und endet die Aufnahme? Filmten drei verschiedene Beobachter dieses Froschschwimmen in der Versuchsanordnung Aquarium, es entstünden drei zwar ähnliche, aber verschiedene Aufnahmen.

Das Wiederholen und Vergleichen von isolierten Vorgängen in idealen (Labor-)Situationen ist eine zentrale Arbeitsweise in der Naturwissenschaft. Sie ermöglicht nicht nur eine optimale Gewinnung von Daten – einer möglichst „aussagekräftigen" Aufnahme –, sondern sie garantiert mit ihrer Evidenz die Verlässlichkeit und Überprüfbarkeit von Aussagen, die aufgrund dieser Daten/Aufnahme getroffen werden. Der dokumentarische Film allgemein, aber auch seine spezifische Ausprägung als ethnografischer oder kulturwissenschaftlicher Film, isoliert zwar aus der unendlichen Fülle von möglichen Gegenständen auch Spezifisches. (→ Kapitel „Film und Wissenschaft"), innerhalb seiner thematischen Auswahl will und muss er aber möglichst gründlich kontextualisieren, will

34 Zusammenfassungen der Kategorien, Mohn 2002, S. 198.

er Zustände und Handlungen, das Beziehungsgeflecht von Bedeutungen, das Kultur ausmacht, erfassen. Erst mit der Darstellung von Wechselwirkungen zwischen Menschen und materieller Kultur, Abhängigkeiten und Hierarchien wird ein Verstehen eines Ausschnittes aus dem Arbeitsleben, aus der Kultur überhaupt möglich. Dieses Beziehungsgeflecht präsentiert sich je nach Thema unterschiedlich komplex.

Filmische Repräsentationen von wiederholbaren, klar eingrenzbaren „technischen Vorgängen", wie beispielsweise Handwerke, weisen laut Erhard Schlesier einen höheren „Wirklichkeitsgehalt" auf als das Beobachten „sozialer Aktivitäten", wo das Herstellen von Sinnbezügen, das Interpretieren, das Übersetzen der eigenen Beobachtung in die eigene Vorstellungswelt und das damit verbundene Setzen von Akzenten sich stärker auswirkten.[35] Tatsächlich wäre die Varianz des Aufgezeichneten vermutlich grösser, würden die drei erwähnten Filmschaffenden anstelle eines Froschschwimmens den Brauch des Zürcher Sechseläutens – eine alljährlich im April stattfindende zeremonielle Vertreibung des Winters – aufzeichnen.

Die soziale Kontextualisierung erwiese sich bei der Darstellung des Zürcher Sechseläutens als unabdingbar, erst durch sie beziehen die gezeigten Handlungen ihren Sinn.[36] Wünschbar wäre eine soziale Kontextualisierung auch bei Darstellungen von Handwerken, jedoch verfälscht oder verunmöglicht hier die filmische Isolierung der reinen Arbeitsvorgänge das Verständnis nicht notwendigerweise. Als weitgehend irrelevant kann die Kontextualisierung gesehen werden, wenn es nur um die Aufzeichnung einer Bewegung, beispielsweise des Frosches, geht. Aus diesen Überlegungen heraus und aufgrund der Tatsache, dass die damals verwendeten Federwerkskameras nur etwas mehr als 20 Sekunden dauernde Aufnahmen erlaubten, wurden im Bereich Völkerkunde/Volkskunde am Institut für wissenschaftlichen Film bis in die sechziger Jahre hauptsächlich Handwerke und keine Bräuche aufgezeichnet, bei denen die häufigen Unterbrechungen weit grössere Implikationen mit sich gebracht oder sich als unmöglich erwiesen hätten.[37]

Epistemologisch gesehen halten Filmschaffende sowohl bei der Aufzeichnung von Vorgängen wie auch von Handwerken oder Bräuchen ihre subjektiven Wahrheiten fest. Die unterschiedliche Komplexität der repräsentierten Wirklichkeitsausschnitte sind dabei entscheidend. Vor allem die immateriellen Erscheinungen, die unter der darstellbaren Oberfläche verborgen liegenden impliziten und symbolischen Bedeutungen, gewähren dem aufzeichnenden Subjekt, dem Filmschaffenden, erheblich differierende subjektive Wahrnehmungs- bzw. Handlungsspielräume. Nicht immer ist „Sinn mit den Sinnen allein wahrnehmbar"[38].

35 Erhard Schlesier, Ethnologisches Filmen und ethnologische Feldforschung. Überlegungen zur theoretischen und methodischen Begründung ethnologischer Filmarbeit. Göttingen 1972, S. 13.

36 Vgl. Edmund Ballhaus, Zwischen Forschung und Fernsehen. Zur Bandbreite volkskundlicher Filmarbeit. In: Brigitte Bönisch-Brednich, Rolf W. Brednich und Helge Gerndt (Hg.), Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses Göttingen 1989, Göttingen 1991, S. 595–618, hier S. 603.

37 Gotthard Wolf, Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica, München 1967, S. 133.

38 Michael Oppitz, Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie. München 1989, S. 28. „Wörter [können] auch Vorteile gegenüber Bildern haben, dann nämlich, wenn es um symbolische Bedeutung

Dass sich die SGV in ihrem Sammeln und Bewahren lange auf isolierte, äusserlich sichtbare, wiederholbare Ereignisse wie die handwerkliche Fertigung eines Gegenstandes konzentrierte, hat neben der überblickbaren Komplexität, den beschränkten finanziellen und folglich technischen Mitteln und sicher auch mit der von Schlesier angesprochenen Erwartung eines „höheren Wirklichkeitsgehalts" zu tun. Gerade dieser jedoch gerät in Bedrängnis, wenn man die Entstehungsumstände vieler SGV-Filme und die Filme selbst betrachtet.

Inszenierung in SGV-Filmen

Wie in den Filmanalysen deutlich wurde, war das Argument der letzten Gelegenheit und damit der Dringlichkeit, zu verschwinden drohende Handwerke aufzunehmen, eine Art rhetorischer Generalbass der Abteilung Film der SGV. Filme, die das handwerkliche Wissen und dessen Inszenierung und nicht das möglichst unverfälschte Dokumentieren eines angetroffenen Zustandes in den Vordergrund stellen, lassen die Grundhaltung des Sammelns und Bewahrens klar zutage treten. Möglicherweise lag die Not, welche die Huggerschen *Notfilmungen* implizieren, auch darin begründet.

Inszenierungen werden in Begleitbroschüren und bei späteren Tonfilmen durch den Kommentar oder durch Indizien in den Filmen teilweise transparent gemacht und lassen sich in Anlehnung an Manfred Hattendorf[39] kategorisieren. Dabei ist zu beachten, dass einige Filme mehreren Kategorien gleichzeitig adäquat zuzuordnen wären.

Die Inszenierung umfasst weit mehr als explizit oder implizit formulierte Anweisungen an die Adresse beispielsweise der aufzunehmenden Personen. Hattendorf benutzt den Begriff für alle Schritte der Filmentstehung, eigentlich synonym für alle selektiven und interpretierenden Arbeitsschritte einer/eines Filmschaffenden, also bereits für die Auswahl von Personen, Orten und Zeiten bei der Recherche eines Filmthemas, für die Mise en scène hinter der Kamera (Kamerahandlung, künstliches Licht, Tonaufnahme) und vor der Kamera (Szenenanweisungen, Wiederholungen, Arrangieren, Interviews) sowie für die Postproduktion durch die Selektion und Interpretation (Bildmontage, Tonmontage, Musik, sprachliche Gestaltung, Abmischung).[40]

Wir verwendeten in unseren Filmanalysen den Begriff Mise en scène, also das „In-die-Szene-Setzen", das Arrangieren, für die Interaktion mit den aufzunehmenden Schauplätzen und Personen in der eigentlichen Aufnahmesituation (was Hattendorfs Kategorie „Mise en scène vor der Kamera" entspricht) und behandelten die filmischen Parameter – die Gestaltung des Raumes (Licht, Cadrage Kamerahandlung, Ton) und die Gestaltung der Zeit (Montage) – als Bestandteile jener gestalterischen oder inszenatorischen Entscheide, die Filmschaffende treffen müssen. Der folgende Versuch einer nicht abschliessenden Einteilung ist modellhaft und nicht absolut zu verstehen. Aus Gründen der Übersichtlichkeit präsentieren wir sie zunächst in auflistender Form:

geht, die nicht unmittelbar, d.h. ohne vorherige Information zu sehen ist. Denn nicht immer ist der Sinn mit den Sinnen allein wahrnehmbar."

39 Manfred Hattendorf, Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz 1994, S. 218.

40 Ebenda, S. 218.

Zeitliche Eingriffe I Wiederholung von Arbeitsgängen:
Ausnahmslos alle Filme

Zeitliche Eingriffe II Eingriffe in den Rhythmus der Arbeit:
Fast alle Stummfilme und die meisten Tonfilme

Räumliche Eingriffe (Verschiebung von Arbeitsabläufen wegen fehlendem Platz für die Kamera oder sehr ungünstigen Lichtverhältnissen):
Les boîtes à vacherin, *Une fromagerie du Jura*

Befragung von Protagonisten (Interviews):
Le Moulin Develey sis à la Quielle, Heimposamenterei, Die letzten Heimposamenter, Les Mineurs de la Presta, Der Ziseleur, Guber – Arbeit im Stein, Der schöne Augenblick, Umbruch, D'Hüetli

Eingriffe in die vorfilmische Realität I Demonstration von Arbeitsschritten, die bei den Aufnahmen nicht mehr geläufig waren:
Rechenmacher, La Tannerie de La Sarraz, Spiegelmacher, Die letzten Heimposamenter, Le Moulin Develey sis à la Quielle

Eingriffe in die vorfilmische Realität II Wiederauflebenlassen von Tätigkeiten und Vorgängen, die integral eingestellt waren: *Der Störschuhmacher, Le Moulin Develey sis à la Quielle, Von Hufeisen und Hufbeschlag, Chaînes et clous, Le licou, Ein Rad entsteht, Der Beckibüetzer*

Nachinszenierung von historischen Begebenheiten:
Der schöne Augenblick

Eingriffe in die Postproduktion:
Titel: fast alle Filme; Zwischentitel: 13 Filme[41]; Kommentar: 8 Filme[42]; Musik: 11 Filme[43]; Animation: *Les cloches de vaches* und Zeitraffer: *Ein Giltsteinofen*

41 *Eine bäuerliche Handseilerei* (Walter Wachter, 1963); *Ein Fass entsteht* (Wilhelm Egloff, 1964); *Les cloches de vaches* (Yves Yersin, 1966); *Chaînes et clous* (Yves Yersin, 1967); *Le licou* (Yves Yersin, 1967); *La Tannerie de La Sarraz* (Yves Yersin, 1967); *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* (Claude Champion, 1967); *L'huilier* (Yves Yersin, 1969); *Les boîtes à vacherin* (Yves Yersin, 1970); *Der Störschuhmacher* (Yves Yersin, 1970); *Der Järbmacher* (Irene Siegenthaler und Otto R. Strub, 1971): *Pêche professionnelle dans le lac de Neuchâtel* (Alain Janneret, 1973); *Maroquinerie* (Friedrich Kappeler, 1984).

42 In den SGV-Versionen: *Der Ziseleur, Der Spiegelmacher, Pêche au grand filet, Bronzeguss, Guber – Arbeit im Stein, D'Huetli, Der schöne Augenblick, Umbruch*.

43 *Der Schindelmacher*, *Der Zinngraveur*, *Spiegel und Spiegelmacher*, *Der Ziseleur*, *Die letzten Heimposamenter, Bronzeguss, Guber – Arbeit im Stein, Der schöne Augenblick, Umbruch.*

Eingriffe in die Zeitlichkeit I: Unterbrechung und Wiederholung von Arbeitsgängen und Handgriffen

Auch Filmschaffende, die ihr Handwerk gut beherrschen, kommen um Unterbrechung und Wiederholung von Vorgängen, die sie aufzeichnen, nicht herum, sofern sie nicht durchgehend, ohne Schnitt filmen. Dies, weil die filmische Auflösung (Découpage) in verschiedene Einstellungsgrössen und Perspektiven mit einem physischen Aufwand verbunden ist: Kameras und allfällige Lampen müssen umgestellt, die einzelnen Einstellungen so aufgenommen werden, dass in der Montage eine (vermittelte) Kontinuität des Ablaufs entstehen kann. In der früheren Stummfilmphase unterbrachen die Kameraleute nicht nur beim Umpositionieren der Kamera die Arbeit ihrer Protagonisten, sondern auch, um ihre Federwerkkameras wieder aufzuziehen, was meist fast so lange dauerte, wie sie längstens ununterbrochen filmen konnten, bei 16-mm-Kameras in der Regel 22 bis 26 Sekunden. Darüber hinaus war es auch bei motorbetriebenen Kameras notwendig, Filmkassetten auszuwechseln. Die gebräuchlichsten 30-Meter-Kassetten erlaubten Aufnahmen von etwa 3 Minuten. Das Reagieren der Handwerker auf Kommando, das beispielsweise in *Rechenmacher in Amden* (Heinrich Heer, 1958) oder beim besprochenen *Beim Holzschuhmacher* (Heinrich Heer, 1962) sichtbar ist, war also keine Ausnahme, sondern die Regel. In späteren Filmen waren diese Eingriffe aufgrund der flüssigeren Montage nicht mehr sichtbar.

Mehrere der interviewten Filmschaffenden betonten, wie störend die Handwerker die Unterbrüche ihrer Arbeit empfunden hätten. Andererseits sagten aber gefilmte Handwerker wie beispielsweise Daniel Meylan (*Les sangles de vacherin*), dass sie gerne vor der Kamera gearbeitet und ihr Arbeitstempo problemlos angepasst hatten (Daniel Meylan, 2012).

Auf der Grundlage der *Grossen Syntagmatik* (*Grande Syntagme*) des französischen Filmtheoretikers Christian Metz untersuchte Alfons Dauer IWF-Filme und identifizierte drei Hauptstrategien, Realzeit in filmische Zeit zu überführen: Die erste ist die Unterbrechungsmethode, die in den meisten stummen Filmen der SGV (wie wir insbesondere bei den Filmen *Beim Holzschuhmacher* und *Hufeisen und Hufbeschlag* gezeigt haben) und des IWF angewandt wurde, die aber nach der Doktrin der Nichtinszenierung von Günther Spannaus, Peter Fuchs oder Franz Simon sowie anderer IWF-Exponenten gar nicht existieren dürfte:

> „Wenn nur eine einzelne Kamera zur Verfügung steht und das darzustellende Ereignis es erlaubt, wird zum Zweck des Einstellungswechsels der Ablauf des Vorgangs unterbrochen, und nach dem Einstellungswechsel an der gleichen Stelle fortgefahren.“[44]

Wenn Handwerker mehrere ähnliche Stücke nacheinander herstellten, versagten ambitioniertere Filmschaffende sich diesen doch massiven Eingriff in die Arbeit ihrer Protagonisten und drehten ihre Aufnahmen nicht mehr chronologisch, sondern wie in einem

44 Dauer 1980, S. 41.

Spielfilm nach der Logik der Schauplätze und Perspektiven. Diese bei seriellen Arbeitsabläufen häufig angewandte Methode bezeichnet Dauer als „intermittierend“[45].

Claude Champion installierte beispielsweise seine Kamera in *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* (1968) so, dass er verschiedene Arbeitsgänge aus einer Kameraposition aufnahm, die Position beim nächsten Werkstück veränderte und wiederum aus einer Position ohne Unterbruch der Arbeit filmte. Da sich die Lavetztöpfe gleichen, konnte er die verschiedenen realen Töpfe in der Montage zu einem „Filmtopf“, das heisst einem nur in der raumzeitlichen Wirklichkeit des Films existierenden Topf, kombinieren. In der Montage stellte Champion eine kontinuierliche Abfolge von verschiedenen Einstellungsgrössen und Perspektiven her, die jeweils einen Arbeitsschritt besonders deutlich oder eindrücklich zeigen, ohne dass der Topfdreher Migola seine Arbeit nennenswert unterbrechen musste (→ Kapitel „Espace, temps et montage“). Auch bei *La Tannerie de La Sarraz* erlaubte die sehr repetitive Arbeit das Filmen der Arbeit aus verschiedenen Perspektiven mit unterschiedlichen Gerbhäuten, die in der Montage zu einer kontinuierlichen raumzeitlichen Behandlung einer scheinbar einzelnen Haut zusammengefügt wurde (→ Kapitel *La Tannerie de La Sarraz*).

Von Hufeisen und Hufbeschlag zeigt eine weitere Möglichkeit, die Realzeit des handwerklichen Vorgangs in eine tatsächlich diskontinuierliche, aber in der Filmrealität (Diegese) kontinuierlich scheinende Zeit zu überführen, ohne dass die Filmschaffenden ihren Protagonisten zu fest ins Handwerk eingriffen: Die Verwendung von zwei Kameras erlaubte es, einen Vorgang gleichzeitig aus zwei verschiedenen Perspektiven aufzunehmen. Diese kostspielige Aufzeichnungsart (es wurden nicht nur zwei Kameras samt Kameraleuten gebraucht, sondern auch doppelt so viel teures Filmmaterial) blieb aber auf wenige Ausnahmen (u. a. *La Tannerie de La Sarraz*) beschränkt.

Nicht immer aber werden die fast unabdingbaren Wiederholungen als Makel gesehen. Yves Yersin arbeitete in *Die letzten Heimposamenter/Heimposamenterei*, wie aufgezeigt, bewusst mit mündlichen Repetitionen, um die Erzählungen seiner Protagonisten präziser und prägnanter aufzeichnen zu können.

Diesen Modus beschreibt Dauer als Überlappungstaktik. Wenn ein Vorgang es nicht erlaube, unterbrochen zu werden, und mindestens zwei Kameras zur Verfügung stünden, könne ein Ablauf ohne Unterbrechung aufgenommen werden.[46] *Guber – Arbeit im Stein* oder *Von Hufeisen und Hufbeschlag* bedienen sich dieser Methode, die eine vorgängig detaillierte Absprache der zwei Kameraleute voraussetzt.

45 „Ein länger anhaltender Vorgang einfacher Thematik kann mit einer Einzelkamera so aufgezeichnet werden, dass immer nur bestimmte Teilstücke dem ablaufenden Ereignis entnommen werden. Sie sind so auszuwählen, dass sie sich chronologisch zu einem diegetischen Ablauf linear aufeinandermontieren lassen. Diese Methode benutzt das Vorhandensein von Wiederholungen im dokumentierten Vorgang. (…) Für die Zeit des Einstellungswechsels überspringt die Kamera eine oder mehrere Teilwiederholungen und zeichnet erst eine folgende auf.“ Dauer 1980, S. 43.

46 „Die Kameras zeichnen abwechselnd in abgesprochenen Rollen [Dauer meint abgesprochene Einsatzbereiche], die durch die Bildgrösse und den Blickwinkel festgelegt sind, präzise aneinanderpassende Einstellungen in Realzeitlänge auf.“ Dauer 1980, S. 42.

Eingriffe in die Zeitlichkeit II: Rhythmus der Arbeit

Die Überführung der realen Zeit, die ein Handwerker benötigt, um einen Gegenstand zu fertigen, in die kürzere filmische Zeit[47] brachte wie gezeigt häufig Unterbrechungen und Wiederholungen des Handwerks mit sich. Dies veränderte Dauer und Rhythmus der Arbeit: Bei schnellen Handbewegungen kamen weniger geübte Filmschaffende nicht mit Schwenken nach oder sie mussten ihre Federkamera spätestens nach 23 Sekunden wieder aufziehen. So waren Handwerker – bei stummen Filmen während der Aufnahme – oft mit Wünschen in Bezug auf Schnelligkeit und räumliche Positionen konfrontiert. Nicht nur technisch bedingtes Unterbrechen und Wiederholen, sondern auch die didaktische Absicht, Gesten, Vorgänge, Werkzeuge und Arbeitsobjekte möglichst deutlich zu zeigen, veränderten Arbeitsrhythmen. Lange nicht bei allen fielen solche Wünsche auf fruchtbaren Boden. Einige liessen sich durch die Aufnahmesituation offensichtlich nicht irritieren und beharrten auf ihren Gewohnheiten, beispielsweise der Hammerschmied Niklaus Beusch in *Ein Beil wird geschmiedet* (Wysel Gyr, 1964):

> „Als das Fernsehen mit Scheinwerfern und Kameras bei ihm filmte, da zeigte er sich keineswegs beeindruckt, sondern ging im gewohnten Rhythmus seiner Arbeit nach, verliess zuweilen die Werkstatt und die verdutzten Kameraleute, weil wegen drohenden Gewitters Heu einzubringen war.“[48]

Auch die meisten Tonfilme entstanden nicht ohne Unterbrechung des normalen Arbeitsrhythmus, wenn nur eine Kamera – und das war die Regel – zur Verfügung stand und ein Werkstück im Produktionsprozess verfolgt wurde. In *Umbruch* (1987) musste der alte Setzer, den Pio Corradi mit seiner Kamera beobachtete, bei Wechseln der Einstellungen fünf bis fünfzehn Minuten warten, bis die neue Kameraposition eingerichtet war. Teilweise wurde sie mit Podesten erhöht, um bessere Einsicht in einen Arbeitsschritt zu gewähren – was auch in *La Tannerie de La Sarraz* praktiziert wurde –, und fast immer wurde die Beleuchtung angepasst.[49] Valentin Viotti schmiedete für *Les cloches de vaches* und *Le licou* ein Kuhgeschirr für den Film, während er in Realität immer fünfzehn Stück, immer seriell in einem Arbeitsschritt realisierte (Valentin Viotti, 2012). Mitunter waren es die Handwerker selbst, die den Filmschaffenden zeitliche Änderungen vorschlugen, so der Handwerker Robert Bösch im Falle des Films *Der Schindelmacher* (Valery Blickenstorfer, 1967):

> „Die Dreharbeiten zum Schindelmacher-Film haben wir auf ausdrücklichen Wunsch des Handwerkers auf September verlegt, da dieser zu jenem Zeitpunkt eine besonders interessante Arbeit in Aussicht hat. Er wird dann nicht in seiner Werkstatt arbeiten, sondern die Werkzeuge auf die Alp tragen, an Ort und Stelle die Schindeln herstellen und dann ein Haus einschindeln.“[50]

47 Einige Filme wie *Beim Holzschuhmacher* arbeiten sehr wenig mit Zeitauslassungen und zeigen praktisch den Vorgang in Realzeit.

48 Richard Aebi, In der Hammerschmitte von Sennwald, Basel 1964, Heft 3, SGV, Reihe Sterbendes Handwerk, Sammelband I, S. 4.

49 Interview von Pierrine Saini und Thomas Schärer mit Pio Corradi 2010.

50 Brief von Wysel Gyr an Paul Hugger 13.4.1967, SGV-Archiv, Ap 11a.

Räumliche Eingriffe (Verschiebung von Arbeitsabläufen wegen fehlendem Platz für die Kamera oder sehr ungünstigen Lichtverhältnissen)

Waren es in der Frühzeit des ethnografischen Films oft die Lichtverhältnisse, die Anlass dazu gaben, eine Tätigkeit von dunklen Räumen nach draussen zu verlegen[51], verschwand dieser Beweggrund für räumliche Eingriffe mit zunehmender Verbesserung der Lichtempfindlichkeit der Filme. Viele andere Beweggründe für räumliche Eingriffe blieben aber bestehen: Enge Verhältnisse, gerade in Werkstätten, ästhetische Erwägungen oder auch Wünsche der Protagonisten führten dazu, dass Tätigkeiten verlegt oder gewohnte Schauplätze anders genutzt wurden.

Yves Yersin porträtiert zu Beginn seines Films *Les boîtes à vacherin* (1970) den Handwerker Firmin Berney mitsamt seiner ganzen Familie vor dessen Wohnhaus mit integrierter Werkstatt. Diese Inszenierung, die an den deutschen Fotografen August Sander denken lässt, resultiert weniger aus ästhetischen, sondern eher aus inhaltlichen Überlegungen: Die ganze Familie hilft in einem hoch arbeitsteiligen Prozess, die Holzschachteln für den Vacherin-Käse zu produzieren. Die Produktion mit allesamt von Berney selbst entwickelten Maschinen ist auf verschiedene Räume verteilt, und so stellt Yersin mit dieser Einführungseinstellung auf sehr effiziente und zugleich menschlich anrührende Weise seine Protagonisten vor. Auf ähnliche Weise stellt Yersin in *Une fromagerie du Jura* (1970) einen Alphirten vor seiner Sennerei vor.

Befragung von Protagonisten (Interviews)

Die wohl offensichtlichste Inszenierungsform in Dokumentarfilmen sind Interviews, arrangierte Gespräche, die ohne Kamera nicht stattfinden würden oder zumindest auf eine andere Art. Für Vertreter des amerikanischen *Direct Cinema* waren Interviews tabu, vor allem aus zwei Gründen: Sie entsprechen nicht dem Ideal des unbemerkten oder zumindest diskreten Beobachters (*Fly on the wall*) und sie thematisieren die Begegnung eines Befragenden – sei der nun hör- oder sichtbar oder nicht – mit einem Protagonisten, sie verweisen auf die Medialität des Films.

Gerade diese Begegnung zwischen Filmschaffenden, ihren Themen und ihren Protagonisten sieht Stella Bruzzi als performativen Akt und als aufschlussreiches Herzstück des Dokumentarfilms.[52] Unabdingbarer und natürlicher Bestandteil jeder gelungenen Begegnung sind Gespräche, die sich aus dem Interesse am Gegenüber ergeben. So gesehen sind Interviews per se – entgegen der Sichtweise der Verfechter des *Direct Cinema* – nicht zwangsläufig Eingriffe in die Lebenswirklichkeit der Porträtierten, sie können auch vor der Kamera „natürlich" ausfallen. Wie gross der Unterschied zwischen einem aufgezeichneten Gespräch bzw. Interview und einer Unterhaltung im Alltag und somit das Ausmass der filmischen Inszenierung ausfällt, ist von der Intention der Filmschaffenden, dem Selbstbewusstsein und der Medienerfahrung der Befragten, aber insbesondere vom

51 Günther Spannaus, Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation, *Research Film* Vol. 3, No. 4, 1959, S. 237.

52 „Documentaries are performative acts whose truth comes into being only at the moment of filming", Bruzzi, New Documentary 2000, S. 6.

Einfühlungsvermögen, der Spontaneität und der Erfahrung der Filmschaffenden, kurz seiner Art der Begegnung mit seinen Protagonisten abhängig. Für die Darstellung der Innensicht (emische Perspektive) sind Gespräche und Interviews zwischen Filmenden und Gefilmten unerlässlich. Ohne diese Innensicht müssen viele repräsentierte Handlungen, insbesondere Rituale und Bräuche, unverständlich bleiben.

Joachim Ballhaus erörterte die verschiedenen Grade der Aussen- oder Innengerichtetheit von Interviews. Nach aussen gerichtete machen klar, dass im Film sprechende Personen einem Fragenden antworten, während in nach innen gerichteten die Protagonisten monologisieren oder untereinander einen Dialog führen können. Dabei müssen sie sich nicht an die Filmenden richten, die mediale Vermittlung verliert an Präsenz. Die Gesprächssituation selbst eingebettet in eine Handlung oder nicht – bestimme überdies entscheidend, wie stark ein Interview als Fremdkörper in der raumzeitlichen (diegetischen) Welt des Films wirke.[53]

Das Ideal der meisten Dokumentarfilmschaffenden sind natürlich Protagonistinnen und Protagonisten, die vor der Kamera authentisch wirken – sich also so verhalten, als ob die Kamera nicht vorhanden wäre. Dieser Wunsch nach guter „Performance", die nicht als solche erkennbar ist, bezeichnet Bill Nichols als *virtual performance*.[54]

Da Interviews Direktton (also eine bildsynchrone Tonaufnahme) voraussetzen, fehlten sie im Kino-Dokumentarfilm oder spezifischer im ethnografischen Film bis Anfang der sechziger Jahre weitgehend, und dies weltweit. In der Schweiz war diesbezüglich der teilweise synchron aufgenommene *Siamo Italiani* von Alexander J. Seiler 1964 eine wichtige Etappe. In der SGV-Produktion etablierte sich der Direktton erst in den siebziger Jahren. Nach zwei Vorläufern, die Direktton einsetzten, um ungelenk ein gestelltes Verkaufsgespräch zu zeigen (*Ein Messer wird geschmiedet*, Valery Blickenstorfer, 1965) oder Geräusche und spärliche Dialoge der Protagonisten festzuhalten (*Der Schindelmacher*, Valery Blickenstorfer, 1967), verwendete Claude Champion in *Le Moulin Develey sis à la Quielle* 1971 erstmals ein Interview. Der Müller Develey erklärt die Funktionsweise der Mühle, erzählt aus ihrer Geschichte und erläutert, warum er die Mühle aufgeben musste. Champions Fragen sind zwar nicht zu hören, aber er ist der unmittelbare Adressat in der Gesprächssituation. Ort und Thematik der Gespräche waren Reaktionen auf Champions Interesse als Fragesteller und Filmemacher, ein Dokumentarfilmer ist immer beides zugleich. Auch der Korbmacher Henri Avanthay erzählt im gleichnamigen Film der Groupe de Tannen (1972) im Off aus seinem Leben und reagiert dabei offensichtlich auf Fragen des Filmteams. Seine Rede ist kein Monolog, sondern ein Teil eines beschnittenen Dialogs, ein im Dokumentarfilm weit verbreitetes Verfahren. Fragen der Filmschaffenden an ihre Protagonisten waren in Filmen bis in jüngste Zeit selten zu

53 Joachim Ballhaus, Rede und Antwort. Antwort oder Rede? In: Joachim Wossidlo, Ulrich Roters (Hg.), Interview und Film. Volkskundliche und ethnologische Ansätze zur Methodik und Analyse. Münster 2003, S. 11–50.

54 „Virtual performance presents the logic of actual performance without signs of conscious awareness that this presentation is an act. (…) Virtual performance, or the everyday presentation of the self, derives from a culturally specific system of meanings surrounding facial expressions, changes of vocal tone or pitch, shifts in body posture, gestures, and so on – those very elements that actors train themselves to control at will." Nichols, Representing Reality, Bloomington 1991, S. 122.

hören. Dafür sind neben formalen Vorlieben oder konzeptionellen Überlegungen von Filmschaffenden verschiedene weitere Gründe auszumachen. Einer ist sicher die Zeitersparnis, welche eine Argumentation, die ganz auf Aussagen der Protagonisten abstellt, mit sich bringen kann. Ein weiterer Grund könnte die Abneigung vieler Filmschaffender sein, sich selbst hör- und sichtbar in ihren Film einzubringen, sei dies aus persönlicher Zurückhaltung oder grundsätzlichen Überlegungen oder aus einem Berufsethos heraus motiviert. Ein selten formulierter, uns wesentlich erscheinender Beweggrund ist wohl aber die latente Befürchtung, mit der persönlichen – und sei es nur akustischen – Präsenz die „Objektivität" des Films oder seine Ausgewogenheit zu stören. Häufig kann aber genau diese Präsenz klären, auf welche Weise Informationen gewonnen werden und in welchem Verhältnis Filmschaffende und Protagonisten (die Informanten) stehen, also zu einer höheren Transparenz beitragen.

Hans-Ulrich Schlumpf konnte in *Guber – Arbeit im Stein* mit einer kurzen, im Film belassenen Frage die Schwierigkeit der Kommunikation mit den fremdsprachigen und bildungsfernen Arbeitern im Steinbruch aufzeigen. Seine Frage („Wie bist du hierhergekommen") ist nicht zuletzt durch die Anrede in Du-Form aufschlussreich. Der Gefragte spricht Schlumpf nicht hörbar an. Hingegen spricht ihn ein anderer Arbeiter, Gildo Collet, mit „Sie" an. Wenn auch die Anrede Schlumpfs sicherlich nicht abschätzig, sondern als solidarisches „Du" intendiert war: Die Adressierungen offenbaren die soziale Differenz, die schwieriger als die sprachliche überbrückbar zu sein scheint, schlagartig. Auch in *Les Mineurs de la Presta* sind zahlreiche Fragen von Jean-Luc Bridler zu hören und etablieren so die Aussagen der Mineure als Teil eines Dialogs.

Wie Peter Loizos und andere feststellten[55], existiert bei der Produktion von Filmen im Unterschied zur Textproduktion keine ethnografische Abwesenheit. Die Begegnung zwischen dem Ethnografen und den Ethnografierten kann in Texten negiert werden. Die Anwesenheit von Kameraleuten und/oder Ethnografen schreibt sich gewollt oder ungewollt ein in die filmische Repräsentation. Sie lässt oft auf die Begegnung rückschliessen, durch die Wahl von Perspektive und Einstellungsgrössen und -dauer, auch dann, wenn sie nicht im Fokus stand.

Die Frage, wie Protagonistinnen und Protagonisten vor der Kamera sprechen und wie sie dabei wirken, muss jede(n) Filmschaffende(n) beschäftigen, weil die Anwesenheit einer Kamera jeden Dialog verändert. Abhängig von der sozialen Position der Befragten und der Befragenden kann die Kamera unterstützend oder unterdrückend wirken.

Dies war Yves Yersin sehr bewusst, als er die letzten Heimposamenter in Baselland und ihre „Herren" in der Stadt Basel interviewte. Sensibilisiert für Hierarchien, näherte er sich seinen Protagonisten auf unterschiedliche Weise. Fabrikanten und leitenden Angestellten stellte er vor Drehbeginn die Fragen schriftlich. Während den Dreharbeiten entschieden sich die meisten, ihre vorbereiteten Texte abzulesen. Die Heimposamenter konfrontierte er erst während den Dreharbeiten mit Fragen. Mit den in der Regel

55 Karl Heider, Ethnographic film. Austin 1976, revised edition 2006, S. 88, und Peter Loizos, Innovation in ethnografic film. From innocence to self-consciousness 1955–1985, Manchester 1993, S. 6. Peter Ian Crawford, Film as discourse: The invention of anthropological realities. In: Peter Ian Crawford und David Turton, Film as ethnography, Manchester, New York 1992, S. 66–84, hier S. 71.

medienfernen Heimarbeitenden probte Yersin Antworten, versuchte ihnen so allfällige Ängste vor der Kamera zu nehmen. Er brachte sie durch Nachhaken und Hinweise auf Dinge, die er in den ersten Gesprächen erfahren hatte, dazu, sich präzise auszudrücken:

> „On faisait de vraies répétitions de théâtre, de cinéma. Ils étaient devant la caméra, ils essayaient de dire un truc. On n'avait pas la vidéo, c'était en film, mais on avait l'enregistrement. Et je leur disais: écoutez maintenant comment vous avez dit cette phrase! Critiquez votre phrase telle qu'elle a été dite!"[56]

André Pinkus, der einen Teil der Gespräche führte, erklärt diese gesonderte Behandlung: „Vielleicht weiss sie (die Heimposamenterin) nicht genau, was man mit Film machen kann. Er (der Fabrikant) weiss es. Er hatte Angst, dass wir ihn in die Pfanne hauen würden, dass er vor der Kamera nicht mehr souverän funktionieren könnte." (André Pinkus, 2008)

Yersin und sein Team sahen es als ihre Aufgabe an, die potenziell verletzlichen Protagonistinnen und Protagonisten vor der Kamera zu schützen, beziehungsweise sie für die Selbstrepräsentation zu ermächtigen. Man kann diese Haltung als Bevormundung bezeichnen, was zum Teil auch geschah. Yersin wurde wie dargestellt vor allem von Ethnologen für seine Arbeitsweise kritisiert. Der Vorwurf, sein Vorgehen sei manipulativ, widerhallt auch zwischen den Zeilen des Volkskundlers Eduard Strübin, der die „Posamenterfilm-Kommission" verliess, weil er *Die letzten Heimposamenter* nicht mittragen wollte.

Das beste Argument zur Verteidigung Yersins ist das Resultat, ein natürliches, konzentriertes Sprechen der Heimposamenter vor der Kamera über Dinge, die ihnen wichtig waren. Yersin thematisierte die in Dokumentarfilmen oft verleugnete Begegnung zwischen Filmenden und Gefilmten und war sich der grossen Auswirkungen der Präsenz der Kamera für seine Gesprächspartnerinnen sehr bewusst (→ Kapitel „Relation filmeurs-filmés").

Yersin ist nicht der Einzige, der mit dieser Methode seinen Protagonistinnen und Protagonisten half, sich selbst zu bestätigen, und sie an ihrer Repräsentation aktiv mitwirken liess. Der kanadische Dokumentarist Pierre Perrault verfolgte in seinem *cinéma du vécu,* seinen Filmen über Fischer und Jäger im marginalisierten französischsprachigen Teil Kanadas, und in seinen Essays ein vergleichbares Ziel. Nicht zuletzt durch seine Filmpraxis gelangte er zur Auffassung, seine Protagonisten müssten sich selbst fiktionalisieren, sich in Szene setzen, mit seiner Hilfe:

> „Il est impossible qu'un homme n'ait rien à dire. Cela n'existe pas. Tout dépend de la question qu'on lui pose, du terrain qu'on lui impose. Et si vous découvrez le terrain favorable, vous obtenez sa parole. Car la parole ne contient pas tout. Elle est l'indice d'un monde intérieur. Elle a besoin de balises. D'un sujet familier. D'une émotion. D'une inspiration. D'une assise dans la vie vécue. Surtout chez ceux qui ne professent par la parole (…). Si un homme s'exprime mal, c'est qu'il est mal situé. (…) J'évite de placer un homme dans une situation qui le

56 Yverdon, 18.11.2008, Gespräch mit Thomas Schärer

> désavantage, qui l'infériorise, et je m'efforce de connaître suffisamment les gens pour savoir ce que je peux demander, comment, et à qui."[57]

Wie Yersin, der sagt, um die Realität darzustellen, müsse man sie im übertragenen Sinne zerhacken und kochen, er müsse seinen Protagonisten helfen, „den Kampf gegen die Kamera zu gewinnen", postulierte Perrault eine bewusste Medialisierung, die ihre eigenen Grenzen sichtbar mache. Er wolle keine Geschichte erzählen, sondern die Geschichte, die er, sein Kameramann und seine Darstellenden erlebt hätten.

Mit dem geteilten Gedächtnis in der Interviewsituation mit dem Filmschaffenden und durch Dialoge seiner Protagonisten untereinander sowie mit lokalen Archiven erreicht Yersin jene *Kraft des Fabulierens* und jene kollektive *freie indirekte Rede* (auch *erlebte Rede*) – also das epische Stilmittel, das zwischen direkter und indirekter Rede, zwischen Selbstgespräch und Bericht steht –, die Gilles Deleuze in Pierre Perraults Werk entdeckte. Perrault kritisiere grundsätzlich jede Fiktion, die das Modell einer schon bestehenden Wahrheit darstelle:

> „Wenn sich Perrault den realen Personen in Québec zuwendet, dann nicht, um die Fiktion zu beseitigen, sondern um sie vom sie durchdringenden Wahrheitsmodell zu befreien, um statt dessen die einfache Funktion des Fabulierens wiederzufinden, die sich diesem Modell entgegensetzt. Nicht das Reale und auch nicht die Wahrheit, die sich immer auf Seiten der Herren und Kolonisatoren befindet, setzt sich der Fiktion entgegen, sondern die fabulierende Funktion der Armen …"[58]

Die fabulierende Person werde zu einer anderen, wenn sie sich ans Fabulieren mache, ohne dabei fiktiv zu werden, und auch der Filmautor werde „zu einem anderen, wenn er sich über reale Personen vermittelt, die durch ihr eigenes Fabulieren seine Fiktionen en bloc ersetzten".[59]

Eingriffe in die vorfilmische Realität I: Demonstration von Arbeitsschritten, die bei den Aufnahmen nicht mehr geläufig waren

Wiederholt wurden für Filmaufnahmen der SGV Arbeitsschritte vorgeführt, die im Alltag des betreffenden Handwerks längst obsolet waren – ein Verfahren, das seit den ersten Filmen mit ethnografischen Intentionen angewendet wird. Robert J. Flaherty liess in *Nanook of the North* in einer Weise jagen, welche die Inuit damals bereits nicht mehr anwandten.[60] Auch Felix Speiser, der den erwähnten *Yopi chez les Indiens* (1924) drehte, bediente sich dieses Verfahrens, um „authentische" Bilder nach Hause zu bringen. Entscheidend dabei ist die Vertrautheit der Protagonisten mit der alten Technik. Ist diese

57 Discours sur la parole. In: Pierre Perrault, De la parole aux actes. Essais. Québec 1985, S. 37. Der Aufsatz erschien erstmals 1966 in Culture vivante, No 1. Den Hinweis auf Perrault und Deleuze verdanke ich: François Bovier, De l'art du portrait au documentaire ethnographique, Décadrages 12, printemps 2008. Dossier: Fredi M. Murer, S. 29. Perrault, Essais, 1985, S. 180.

58 Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild, Kino 2, Frankfurt a. M. 1997, S. 198 (Originalausgabe Cinéma 2: L'image-temps, Paris 1985).

59 Ebenda, S. 198.

60 Werner Petermann, Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick. In: Margarete Friedrich u. a. (Hg.), Die Fremden sehen. Ethnologie und Film. München 1984, S. 29.

nicht vorhanden, kann das Vorgehen massiv verfälschend wirken. Bei der Rekonstruktion (oder dem *Reenactment*) von einzelnen Arbeitsschritten oder -methoden steht nicht die Dokumentation eines Zustands zum Zeitpunkt der Aufnahme im Vordergrund, sondern das noch vorhandene handwerkliche Wissen.

In den Filmen der SGV werden diese häufigen Kunstgriffe kaum thematisiert. Sie erschliessen sich allenfalls durch die Begleitpublikationen oder aber durch die Erinnerung ehemaliger Beteiligter. Obwohl im ethnografischen Film allgemein sehr häufig angewandt, wird dieses Verfahren selten transparent gemacht, da es verbreiteten Vorstellungen von Objektivität und Authentizität widerspricht und deswegen die ethnografische Autorität der Filme und ihrer Produzenten in Frage zu stellen scheint.

Bereits der erste Film, an dem Paul Hugger beteiligt war, *Der Rechenmacher* (Heinrich Heer, 1958), präsentierte der Handwerker Josef Jöhl aus Amden der Kamera Arbeitsgänge, die seit Jahren nicht mehr zu seinem Alltag gehörten, der von modernen Holzbearbeitungsmaschinen geprägt war. Für den Film „verfertigte er nochmals einen Rechen ganz von Hand, so wie es schon sein Vater getan hatte".[61] Er beherrschte sein altes Handwerk noch so gut, dass seine Nachstellung nicht offensichtlich wird – zumindest nicht für uns heutige Filmbetrachtende. Auch Yves Yersin bediente sich in *La Tannerie de La Sarraz* dieses Verfahrens (→ Kapitel *La Tannerie de La Sarraz*).

Ein einziger Film, nämlich *Spiegel und Spiegelmacher* (1972, Valery Blickenstorfer) stellt der damalig aktuellen technisierten Arbeitsmethode, die wiederum von modernen Maschinen und teilweise automatisierten Arbeitsschritten bestimmt war, explizit die alte handwerkliche gegenüber: Die Versilberung der Spiegel mit händischem Aufguss. Der in Koproduktion mit dem Schweizer Fernsehen gedrehte Film verfügt über Kommentar, eine Tatsache, die es wahrscheinlich begünstigte, das nicht mehr gebräuchliche Verfahren als solches zu bezeichnen. (→ Kapitel „Kontinuität und Wandel"). Ein weiterer, *Kammmacherei in Mümliswil* (1977, Peter Horner) vergleicht in Ansätzen manuelle und maschinelle Arbeitsprozesse (siehe Kapitel „Narration").

Eingriffe in die vorfilmische Realität II: Wiederaufleben lassen von Tätigkeiten und Vorgängen, die integral eingestellt waren

Begebenheiten, die ohne Filmkamera gar nicht erst existierten, verweisen auf die ausgeprägteste Inszenierungsart: jene, die einem Spielfilm vergleichbar das, was sie filmt, selbst erst schafft. Im Unterschied zur Inszenierung, die einen Teil des aufzunehmenden Prozesses modifiziert, indem sie beispielsweise einen nicht mehr angewandten Teilschritt eines Handwerks oder einer Fertigkeit für die Kamera wiederbelebt, ist die Nachinszenierung von vergangenen Tätigkeiten praktisch losgelöst von der ursprünglichen Praxis. Die Rekonstruktion kann Jahrzehnte später erfolgen, auch losgelöst von damaliger Infrastruktur und damaligem Personal.

61 Paul Hugger, Der Rechenmacher. Basel 1968, SGV-Reihe Sterbendes Handwerk, Heft 20, Sammelband II, S. 4.

Wie bei der Rekonstruktion von Arbeitsschritten ist aber auch bei der vollständigen Rekonstruktion die handwerkliche Fertigkeit, sei sie bewahrt oder neu erlernt, unabdingbar.

Eine ganze Reihe von SGV-Filmen wurden unmittelbar nach Einstellung eines Betriebes, eines Handwerks aufgenommen: Für *Ein Rad entsteht* (Heinrich Heer, 1963) verfertigte der Wagner Hans Staub, der halbtags als Kassier der Ortsgemeinde arbeitete, für die Kamera noch ein letztes Rad.[62] Nachdem der in *Hufeisen und Hufbeschlag* (Walter Wachter, 1966) porträtierte Schmid Hans Giger am 1. September 1965 seine Schmiede („Schmitte") aufgegeben und sie dem jungen Mechaniker Jakob Roth verkauft hatte, heizte er ein paar Wochen danach für den Film noch ein letztes Mal die Esse ein.[63] Der Vergolder Ruedi Baumann hatte sein Handwerk schon fünf Jahre nicht mehr betrieben, als ihn Friedrich Kappeler 1983 bei der Arbeit filmte.[64]

Der Müller Develey hatte seine traditionsreiche Getreidemühle auf das Jahresende 1970 stillgelegt, als Claude Champion mit seiner Equipe Ende Februar 1971 die Aufnahmen für seinen Film *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971) begann.[65] Die neue Tätigkeit des Müllers bei der örtlichen Bank verschweigt Champion nicht, im Gegenteil, er nutzt die Gelegenheit, seinen Protagonisten am neuen Arbeitsplatz über den Wandel seines Berufslebens und des ganzen Dorfes sprechen zu lassen.

Die Anzahl Jahre, welche die aktive Handarbeit und deren Wiederauflebenlassen trennen, sind für die Authentizität der Darbietung nicht unbedingt ausschlaggebend. Das zeigen die beiden 1967 von Yves Yersin und seiner Equipe innerhalb nur eines Tages gedrehte Filme *Chaînes et clous* und *Le licou.* Jules Viotti und sein Sohn Valentin hatten ihre letzte Kette vor über zwanzig Jahren geschmiedet, als sie vor Weihnachten 1966 für die Kamera erneut schmiedeten – mit Geschmeidigkeit und Routine. Er habe diese Handgriffe so internalisiert, sagte Valentin Viotti, der nach dem Krieg die Schmiede zu einem mechanischen Produktionsbetrieb ausbaute, dass er sie nicht vergessen könne: „C'est un métier qu'on n'oublie pas. J'en ai passé des heures debout [dans cet atelier]." (Valentin Viotti, 2012).

Auch der Geschirrflicker Hans Marti im Napfgebiet führte für *Der Beckibüetzer* (Walter Wachter, 1972) sein Handwerk vor, das er schon ein „paar Jahre" aufgegeben hatte, wie in der Begleitbroschüre, nicht aber im Film deutlich wird.[66]

Da Marti als Störhandwerker unterwegs war, also seine Arbeit immer bei seinen Kunden verrichtete, musste auch keine Werkstatt gereinigt oder eingerichtet werden. Als das ein-

62 Paul Hugger, interviewt von Pierrine Saini und Thomas Schärer, 2009.

63 Paul Hugger, Von Hufeisen und Hufbeschlag, Basel 1966, SGV-Reihe Sterbendes Handwerk, Heft 9, Sammelband 1, S. 3.

64 Annette Fluri, Maroquinerie Kaufmann zu Basel, Basel 1985, Heft 54, Altes Handwerk, Sammelband VI, S. 7.

65 Jacques Hainard, Le moulin de Vaulion, Basel 1971, SGV-Reihe Sterbendes Handwerk, Heft 29, Sammelband III, S. 30.

66 „Marti hat uns für den Film nochmals die Arbeit vorgeführt, mit der Selbstverständlichkeit und Gelassenheit, wie er sie in all den Jahren verrichtet hatte." Paul Hugger und Hans Marti, Ein „Beckibüetzer" (Geschirrflicker) aus dem Napfgebiet, Basel 1972, SGV-Reihe Altes Handwerk, Heft 31, Sammelband IV, S. 13.

zige, im Film sichtbare Indiz für die Nachinszenierung seiner Arbeit könnte die Tatsache gelten, dass nicht nur zwei Kinder, sondern auch der gastgebende Bauer auf der Ofenbank sitzend Martis Arbeit verfolgen. Marti spielt eine Rolle, nämlich sich selbst, und zwar so, wie er früher war und arbeitete. Diese Vorführung zieht folgerichtig Zuschauer an, die bei seiner alltäglichen Arbeit früher vermutlich nicht so zahlreich gewesen wären. Zumindest der Bauer wäre sicherlich seinem Tagwerk nachgegangen. Auch das ausführliche Zeigen des offensichtlich gut mundenden Pausenmostes hat diese angesprochene performative Qualität.

Der Beckibüetzer Hans Marti und sein Publikum. Foto: Walter Wachter

Bei den bisher erwähnten Nachstellungen bedeutete der an sich grosse Eingriff, jemanden etwas für die Kamera machen zu lassen, das er sonst nicht tun würde, für die filmische Realität kaum etwas. Die Nachstellungen sind in den Filmen nicht bemerkbar – wären es vielleicht allenfalls für Berufskollegen –, die Handbewegungen sind flüssig und von selbstverständlicher Beiläufigkeit.

Spürbarere Implikationen zeigte die Nachstellung der Arbeit eines anderen Störhandwerkers:

Der Störschuhmacher Karl Kalbermatten hatte sein Handwerk schon fast 40 Jahre aufgegeben, als Yves Yersin und sein Filmteam 1970 in Blatten im Lötschental seine Fertigkeit dokumentierten (*Der Störschuhmacher*).[67] Minutiös ist jede Handreichung im 100 Minuten dauernden Film zu sehen, aber ein Fluss der Bewegung stellt sich nicht ein. Auf den ersten Blick scheint vor allem das hohe Alter die Handfertigkeit Kalbermattens zu beeinflussen: Seine Bewegungen wirken schleppend und zuweilen unsicher. Beim Einschlagen von Nägeln rutscht er mit dem Hammer mehrmals ab. Das handwerkliche Wissen in

67 Lisa Röösli und Marius Risi, Lebensbilder – Bilderwandel. Zwei ethnographische Filmprojekte im Alpenraum, Münster, New York, München, Berlin 2010, S. 225. In Risis Film *Im Lauf der Zeiten*, Kapitel 6, Minute 53, spricht der Kommentar von über dreissig Jahren.

Hugger begrüsst den Störschuhmacher Karl Kalbermatten, Lötschental 1970

Bezug auf die Verwendung des Rohmaterials und der Werkzeuge sowie die einzelnen Arbeitsschritte ist zwar präsent, aber die traumwandlerische Sicherheit der Bewegungen, die Essenz lebenslang praktizierter Handfertigkeit, wird kaum sichtbar. Gerade dieses routinierte Können, das implizite Wissen der Hände, der eigentliche Zweck der Reihe Sterbendes/Altes Handwerk, ging also durch die Nachinszenierung verloren.

Kalbermatten war sich seiner handwerklichen Unzulänglichkeit offensichtlich bewusst. Er offerierte Paul Hugger einen ganzen Laib Käse, wenn er von der Verfilmung absehen würde (Paul Hugger, 2009). Die Werkzeuge besass Kalbermatten selbst nicht mehr, er lieh sie sich vom Schuhmacherkollegen Bernhard Siegen, der im Nachbarweiler Ried seine Werkstatt betrieb. Ursprünglich war Siegen als Protagonist vorgesehen, war aber durch einen Spitalaufenthalt verhindert.[68] Als die Schuhe schliesslich fertig waren, passten sie der Protagonistin und Auftraggeberin im Film, Anna Siegen, nicht, sie waren zu klein, was Yersin aber filmisch mit einem Schnitt von einer Grossaufnahme, die das Schneiden der ledernen Schuhbändel zeigte, auf eine Halbtotale der bereits angezogenen Schuhe gut kaschieren konnte (Paul Hugger, 2009). Die im Film dargestellte Arbeitsweise Kalbermattens, die in Marius Risis Film *Im Lauf der Zeiten* von Siegen kommentiert wird, hatte dieser selbst zum Zeitpunkt der Aufnahme (1970) schon lange nicht mehr

68 So Marius Risi in seinem Film *Im Lauf der Zeiten, Oberwalliser Lebenswelten*, DVD, Kapitel 6, Minute 53, beiliegend der Publikation: Lisa Röösli, Marius Risi, Lebensbilder – Bilderwandel. Zwei ethnographische Filmprojekte im Alpenraum, Münster, New York, München. Berlin 2010.

gepflegt.[69] Das Schuhmacherhandwerk war offensichtlich in den über dreissig Jahren, die zwischen der Handarbeit Kalbermattens und Siegens lagen, nicht stehen geblieben, was aber weder in Yersins Film noch in der Begleitbroschüre zu erfahren ist.[70]

Nachinszenierung von historischen Begebenheiten

Eine noch weitergehende Inszenierungsstufe bildet die offensichtliche Nachstellung von Handlungen teilweise mit Protagonisten, die zum Nachgestellten keinen oder nur einen mittelbaren Bezug haben, also mit Rollen spielenden Schauspielern. Sie evozieren in *Der schöne Augenblick* (Friedrich Kappeler und Pio Corradi, 1985) verbürgte historische Tatsachen und Episoden auf spielerische Weise für die Kamera: Der Fotograf Richard Aschwanden, einer der vier Protagonisten des Films, stellt an der Axenstrasse am Urnersee die Fotopraxis seines Vaters in den zwanziger Jahren mit einer alten Fachkamera aus Holz nach: Er setzt eine Motorradfahrerin, seine Tochter Vreni Aschwanden, in Szene, und kurz darauf wird die Kamera samt Stativ von einem Föhnstoss in den Urnersee geblasen. Aschwanden lehnt sich über die Strassenmauer und sieht die Kamera auf dem Wasser aufschlagen (Minute 18). Diese offensichtlich inszenierte Szene wird von leicht humoristischer Orgelmusik begleitet. Eingeleitet wird sie mit einer Einstellung, die Aschwanden auf der Axenstrasse gehend zeigt, dazu ist die Kommentarstimme zu hören, die den folgenden Wechsel der Darstellungsebene einführt: „Erinnerungen leben weiter als Bild oder als Anekdote. Die Fotografie überdauert unverändert, die Anekdote verwandelt im Rückblick das Erlebte." Auf Porträts, die Aschwandens Vater Michael auf der Axenstrasse aufgenommen hatte (ein Bauer mit seinem Muni, Reiter, Hirten mit ihrer Schafherde, Automobilisten, Kutscher, Offiziere, ein Paar, ein Motorradfahrer), folgt das besagte Reenactment.

Ebenfalls wird eine Schneeballschlacht, die der fotografierende Kapuzinerpater Mathias Keust in seinem Tagebuch beschrieb, von seinen Nachfolgern im Kloster Altdorf mit Wonne und Augenzwinkern nachgespielt (Minute 76). Als Richard Aschwanden die früher gebräuchliche Technik des Retuschierens (Minute 62–64) und im wiederhergerichteten alten Tageslicht-Studio seines Vaters mit einer hölzernen Fachkamera die frühere Art der Porträtfotografie (Minute 78–80) für den Film wiederaufleben liess, hatte das zwar mit Aschwandens täglicher Praxis nichts mehr, mit seinen in „Fleisch und Blut" übergegangenen Handgriffen und einer Portion Nostalgie hingegen viel zu tun. Mit einer Überblendung vom als Lagerraum genutzten alten Tageslicht-Studio zu dem damals gebräuchlichen Trompe-l'œil-Hintergrund mit wallenden Vorhängen machen die Autoren ihre Inszenierung transparent – eine Ausnahme im Umfeld des ethnografischen Films, wo sich zwar die meisten dieses Tricks bedienten, aber dies kaum je kenntlich machten.

Die Inszenierungen in *Umbruch* – die in aktuellen Dokumentarfilmen schon fast standardmässig gepflegt werden – verweisen auf ein erweitertes, postmodernes Verständnis des Dokumentierens, das immer gleichzeitig auch eine Evokation vergangener Stim-

69 DVD *Im Lauf der Zeit*, Kapitel 6, Minute 53: „Der hat eine ganz andere Arbeitsmethode gehabt als ich. (…) Diese Arbeit, die er jetzt macht, haben wir nicht mehr gemacht."

70 Marcus Seeberger, Der Störschuhmacher im Lötschental, Basel 1972, Reihe Sterbendes Handwerk, Heft 30, Sammelband III.

mungen und Gefühle mit einzubeziehen versucht und die zwangsläufig subjektive Färbung der Repräsentation offensiv, aber nicht immer offensichtlich vertritt. Hans-Ulrich Schlumpf schrieb 1989, anlässlich einer Vorführung von *Der schöne Augenblick* am Deutschen Volkskunde-Kongress in Göttingen:

> „Der Dokumentarfilm ist einmal ein Dokument der Menschen, Landschaften, Ereignisse und Gegenstände, die in ihm vorkommen. Das Auge der Kamera oder des Filmers dokumentiert damit Wirklichkeit. Gleichzeitig und gegenläufig dazu beleuchten die Bild- und Tondokumente in ihrer Abfolge den Standpunkt des Filmers. Jean Vigo sprach deshalb vom ‚dokumentierten Standpunkt'. (…) So dokumentieren die Bilder und Töne ebenso sehr das Denken und Fühlen des Filmers, seine Weltanschauung, wenn man will. Genauso wie man einen Schriftsteller aus der Wahl der Worte, der Anlage der Sätze erkennt, wie diese Wahl ihn erst eigentlich zum Schriftsteller macht, genauso dokumentieren die gewählten Bilder und Töne in ihrer Abfolge den Filmer und seine Fiktion."[71]

Deutlich spricht aus diesen Zeilen das (Selbst-)Bewusstsein eines Filmschaffenden, der sich auch und gerade in seinen Dokumentarfilmen als Autor versteht, der mit eigener, unverkennbarer Stimme spricht und aus seinem Stoff eine neue Ebene der Wirklichkeit, eine filmische Wirklichkeit und letztlich eine Evokation – in Schlumpfs Worten eine Fiktion – formt. Es ist bezeichnend, dass dieses subjektive Autoren-Selbstbewusstsein ein Mitschöpfer des neuen Schweizer Films und nicht ein(e) Vertreter(in) der visuellen Anthropologie artikulierte, auch wenn beide die essentielle Aussage – die subjektive Bedingtheit jeder Repräsentation oder Vermittlung – unterschreiben würden. Filmende Anthropologen wie David MacDougall kommen eher aufgrund von epistemologischen Überlegungen und Erfahrungen – wie zahlreiche Autorenfilmer auch – und weniger aufgrund eines Bewusstseins der eigenen Kreativität zu dieser Einsicht.

Dass allerdings die filmische Rekonstruktion auch innerhalb der Abteilung Film der SGV kritisch betrachtet wurde, zeigt die Ablehnung eines der Abteilung zum Kauf angebotenen Films durch Hans-Ulrich Schlumpf:

> „Wir haben ausnahmslos Dokumentarfilme gedreht, d.h. bestehende oder eben noch bestehende Realität festgehalten. Selbst wenn filmische Rekonstruktion vorkommt, wie z. B. in Friedrich Kappelers und Pio Corradis *Der schöne Augenblick*, ist diese ins konkrete Leben der Familie Aschwanden eingebettet.
>
> Sie gehen mit Ihrer hundertprozentigen Nachinszenierung und vor allem auch durch die Einführung eines im Bild sichtbaren Kommentators, der einen vorbereiteten Text spricht, einen anderen Weg. Der Film ist nicht durch das Gegebene, sondern durch Ihren Kommentar strukturiert. Er gehört damit einer anderen Art von Filmen an, steht dem inszenierten Spielfilm nahe."[72]

71 Erinnern und Vergessen, Volkskundliches Filmforum Göttingen, 27. Deutscher Volkskunde-Kongress 26.–28.9.1989, S. 23. Schlumpf zitiert dabei seinen eigenen Aufsatz Kleine Freiheit. Texte zum Schweizer Film. Zürich 1978, S. 37.

72 Brief von Hans Ulrich Schlumpf an Andreas Baumberger vom 2.7.1992, SGV Archiv, Ap 25b.

Eingriffe in der Postproduktion: Musik, Kommentar, Zwischentitel, Zeitraffer

Da Eingriffe in die Postproduktion nicht im engeren Sinne zur Mise en scène, also dem Arrangieren der Begebenheiten vor der Kamera gehören, beschränken wir uns auf zwei Aspekte:

Ausnahmslos alle Filme der SGV-Produktion zeigen neben dem wirkmächtigen Gestaltungsmittel nach abgeschlossenen Dreharbeiten, der Montage, Signaturen ihrer Macher, sei es in Form von Titel- und Abspannangaben, Zwischentiteln und erklärenden Grafiken (*Les cloches de vaches*, Yves Yersin, 1966), sei es in Form von Musik (→ Kapitel *Guber – Arbeit im Stein*) oder von Kommentar. Daneben sind in einigen Filmen zeitliche Eingriffe wie Zeitraffer zu beobachten, sehr deutlich bei *Ein Giltsteinofen* (Yves Yersin, 1970). Yersin beobachtet hier sehr ausführlich, praktisch ohne zeitliche Ellipsen, die Gewinnung und die Bearbeitung des Giltsteines: Linien und Ornamente arbeitet der Ofenbauer Anton Grichting mit verschiedenen Meisseln aus der Steinoberfläche heraus. Den Zusammenbau der Seitenflächen des Ofens zeigt er dann in totaleren Einstellungen im Stopptrick-Verfahren. Ohne Zutun von Grichting scheint der Ofen zu wachsen, an Konturen zu gewinnen. Yersin macht so zweierlei deutlich: den räumlichen Zusammenhang der einzelnen Teile und die Tatsache, dass die Arbeit sehr zeitaufwendig ist und sinnvollerweise nicht integral gezeigt werden kann (→ Kapitel „Espace, temps et montage").

Im Falle der Dreharbeiten von *La Tannerie de La Sarraz* (Yves Yersin, 1967), die fünf Tage dauerten, verweisen die Zwischentitel auf eine besonders grosse Diskrepanz zwischen Realzeit und filmischer Zeit. Vier Zwischentitel annoncieren die in der ursprünglichen Technik benötigten Zeiträume.

Inszenierung und Transparenz

Alle hier angeführten Beispiele zielen in ihren Inszenierungen – seien sie kenntlich gemacht oder nicht – auf die Vermittlung, die Veranschaulichung oder das Sichtbarmachen von Vorgängen, letztlich von Wissen ab. Kein einziger Film kommt ohne Inszenierungen aus – seien dies Wiederholungen von Arbeitsschritten, Verlangsamungen eines Vorgangs, räumliche Veränderungen im Vergleich zur nichtfilmischen Realität, Rekonstruktionen oder Reenactments von verschwundenen Praktiken.

Die wiederholt geäusserte Befürchtung, Inszenierungen verfälschten die „objektive" Dokumentation, erweist sich nur bei einigen frühen stummen SGV-Filmen, die den Rekonstruktionscharakter des Gezeigten nicht im Film selbst, sondern nur in der Begleitbroschüre deutlich machen, als ansatzweise gerechtfertigt, wie das teilweise missglückte Reenactment in *Der Störschuhmacher* gezeigt hat. Aber auch in diesen Fällen kann – soweit wir die Entstehungsumstände der Filme kennen – nicht von Verfälschungen oder Irreführungen gesprochen werden.[73] Voraussetzungen für die Bannung dieser befürchteten Verzerrungen sind eine genaue Kenntnis der Lebenswelten der Darzustellenden und ihr Einverständnis, sich vor der Kamera zu „spielen", sich selbst zu inszenieren.

73 Eine Ausnahme, die im Vergleich zweier Versionen des Films *Alte Formen, neue Kannen* (Wysel Gyr, 1965) deutlich wird, behandeln wir im Kapitel „Kontinuität und Wandel".

Tendenziell gehen die neueren und längeren Filme mit den Inszenierungen offensiver um, weisen sie öfter aus als „Notfilmungen" der vierziger bis siebziger Jahre. Vor allem Filme, die einem „Autorenbewusstsein" entstammen, begreifen Inszenierung nicht als notwendiges Übel oder als Dilemma, sondern mit Edmund Ballhaus gesprochen als Chance.

Als filmischer Text eine Konstruktion wie jeder andere Text, erfüllt die Mise en scène nicht nur filmdramaturgische Anforderungen, sondern fokussiert und transportiert Erkenntnis.

In einem kritischen Bewusstsein über die Repräsentationsformen der Wirklichkeit gehe es im kulturwissenschaftlichen Film nicht länger um die „Idee der deskriptiven Widerspiegelung von Wirklichkeit" oder um das kritische Aufspüren von fiktionalen Elementen, sondern um die „Stringenz und Glaubwürdigkeit der Argumentation, um die Glaubwürdigkeit des Autors".[74] Dies impliziert, dass Filme wie Texte mit wissenschaftlichem Anspruch ihr Erkenntnisinteresse offenlegen. Dieses Erkenntnisinteresse ist in den Filmen der SGV insofern zu finden, als sie allesamt die Frage implizieren: Wie wird (wurde) dieser oder jener Gegenstand fabriziert? In den siebziger Jahren, in den Filmen von Champion, Yersin, Groupe de Tannen, Schlumpf, Corradi und Kappeler, gesellte sich dazu: Unter welchen historischen und sozialen Bedingungen? Die Frage nach den Veränderungen der Bedingungen und Fabrikationsmittel stand dann vor allem in den achtziger Jahren im Vordergrund.

Vergleicht man die unterschiedlichen Ausprägungen von Inszenierungen, so wird deutlich, dass erstens kein SGV-Film ohne Inszenierung auskommt, dass zweitens ein Grossteil der Handwerke zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht mehr regelmässig ausgeübt, sondern nochmals für die Filmaufnahmen präsentiert oder gar konstruiert wurden und drittens die Explizitheit und Transparenz der Inszenierungen in der Untersuchungsperiode von 1960 bis 1989 stetig zunahm.

Einen Arbeitsvorgang von einem Handwerker wiederholen zu lassen, scheint zunächst ein kleinerer Eingriff in die nichtfilmische Realität zu sein als das Vorführen einer nicht mehr gebräuchlichen Technik, das vorgängige Proben einer Aussage oder gar das deklarierte Nachstellen einer mündlich oder schriftlich überlieferten Tatsache.

Die Wiederholung, die in fast allen SGV-Filmen vorkommt, ist für die Rezipienten zunächst kaum ersichtlich, aber sublim spürbar, und zwar umso eher, desto „objektivierter" Vorgänge und vor allem Menschen repräsentiert werden. Der zögernde Blick in die Kamera beispielsweise in *Beim Holzschuhmacher* verrät den ungeklärten Status der Beziehung zwischen Filmendem und Gefilmtem und vor allem die Unsicherheit beider gegenüber dem Repräsentationsmittel Kamera. Gerade weil die Inszenierung nicht spürbar sein soll und krampfhaft negiert wird, stört sie als Unausgesprochenes, als falscher Ton die Repräsentation. Der formale Realismus, vor allem wenn er technisch nicht

74 Edmund Ballhaus, Kulturwissenschaftliche Erkenntnis als dokumentarische Inszenierung. In: Edmund Ballhaus (Hg.), Dokumentarfilm. Schulen – Projekte – Positionen, Berlin 2013, S. 234–264, hier S. 262. Vgl. auch: Edmund Ballhaus, Inszenierung aus Erkenntnis. Erkenntnis aus Inszenierung. In: Michael Simon u. a. (Hg.): Bilder. Bücher. Bytes. Zur Medialität des Alltags, Münster u. a. 2009 (= Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde, Bd. 3), S. 164–172.

wirklich beherrscht wird, verhindert in seiner Konzentration auf einen aufzuzeichnenden Vorgang eine menschliche Begegnung, die beispielsweise bei *Heimposamenterei/Die letzten Heimposamenter* spürbar ist und die letztlich die Beiläufigkeit des Handelns und die scheinbare Natürlichkeit der Sprache vor der Kamera ermöglicht.

Das Nachspiel, die Evokation eines vergangenen Ereignisses, wird im Falle von *Der schöne Augenblick* klar als eine andere, fiktionale Ebene angekündigt und für die Rezipienten erkennbar. Die hörbaren Fragen in *Guber – Arbeit im Stein, Mineurs de la Presta* oder in *Umbruch* sind Teil eines für den Film inszenierten Gesprächs, dessen Rahmenbedingungen durch diese Fragen fassbarer werden.

Zugespitzt ausgedrückt fühlen sich also in einer offensichtlichen Inszenierung die Rezipienten oft weniger getäuscht oder manipuliert. Denn diese Furcht vor Manipulation des Dargestellten und auch der Rezipienten macht die Frage nach der Inszenierung im ethnografischen Film einem Film also, der das gemeinsame Leben von Menschen an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit oder in einer Zeitspanne darstellen will so virulent. Letztlich ist entscheidend, wie transparent und bewusst Filmschaffende ihre vermittelnde repräsentierende Arbeit machen und wie die Rezipienten mit der filmischen Repräsentation, mit der doppelten Natur des Dokumentarfilms umgehen können: Wie sie das vergangene Ereignis (oder den Zustand) mit dem gegenwärtigen Film(erlebnis) zusammenbringen. Aufgrund des Films bilden Rezipienten fast zwangsläufig Vorstellungen, wie nah oder entfernt die filmische Repräsentation vom tatsächlichen Ereignis oder Zustand zu verorten ist. Sie vermuten aufgrund der filmischen Repräsentation und ihren – mit Hall gesprochen – „konzeptionellen Karten" eine zugrundeliegende Realität, die „putative Wirklichkeit".[75]

Die Distanz zwischen dem Repräsentierten und der Repräsentation wird als kleiner erfahren, wenn die Rezipienten den Film (und ihren Autor oder ihre Autorin) als ehrlichen Makler im Transformationsprozess der nichtfilmischen in eine filmische Realität erleben, der seine Strategien, auch seine Schwierigkeiten der Transformation im Film selbst offen legt. Bleiben Filmschaffende in ihren Handlungen im Film hingegen ungreifbar, so werden die Rezipienten kein Vertrauen aufbauen und auch die repräsentierten Protagonisten oder Sachverhalte als weniger authentisch erleben. In der Diskussion um den „Realitätsgehalt" oder den Grad der Inszenierung in ethnografischen Filmen blieb die Transparenz in Bezug auf verwendete formale und inszenatorische Mittel und die Interpretation der Rezipienten bezüglich der vermuteten Realität und ihrer Veränderung durch die filmische Repräsentation viel zu lang vernachlässigt.

Die Kategorisierung und Erörterung der Inszenierung in SGV-Filmen sollte gezeigt haben, dass das Ausmass der Inszenierung in keinem proportionalen Verhältnis zur authentischen oder realistischen Wirkung bei den Rezipierenden steht. Ein Film mit scheinbar unerheblichen inszenatorischen Eingriffen in die nicht- und vorfilmische Realität muss nicht authentischer sein und wirken als ein bewusst inszenierter Film, der die vorfilmische Realität beeinflusst, indem er beispielsweise eine nicht mehr verwendete Handwerkstechnik vorführt oder mit Darstellenden ihren Auftritt probt. Im Gegen-

75 Hattendorf 1994, S. 46.

teil, oft scheint das Verhältnis von inszenatorischen Eingriffen und der authentischen Wirkung umgekehrt proportional (reziprok), das heisst, die offensiv und offensichtlich inszenierten Filme können besonders wahrhaftig wirken, weil wir ihr inszenatorisches Vorgehen erkennen.

9.2 Espace, temps et montage

> « Hugger voulait qu'on fasse des films complètement concentrés sur le travail, sur les gestes. Il s'agissait de laisser une trace sur comment on faisait pour faire un objet. Et donc, ça limitait déjà énormément la focalisation. Les problèmes d'espace et de temps posent beaucoup de problèmes dans ces films. Je prends l'exemple d'un film que j'ai fait sur le fabricant de chaussures du Lötschental [*Der Störschuhmacher*, 1970]. Il a travaillé quatre jours sur un espace de 50 centimètres sur 50 centimètres, ce qui pose un problème d'espace et de temps absolument énorme. Parce qu'il faut faire des ellipses pour ne garder que le temps qui nous intéresse. Et donc, il faut avoir des cadrages qui se renouvellent suffisamment pour pouvoir faire des ellipses propres. Ces films m'ont beaucoup appris sur la gestion de l'espace et du temps avec une caméra. » (Yves Yersin, 2010, chapitre 2, 00:08:38, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

> « Yersin stellte sich ganz in den Dienst der Dokumentation, er fragte die darzustellenden métiers auf ihren Gehalt, ihre Struktur, ihre Herstellungsprozesse ab und wählte die funktionalsten und der Sache adäquatesten Lösungen und filmischen Umsetzungen, als ein Medium, ein Vermittler, ein Zwischenglied zwischen der zu dokumentierenden Sache und dem Publikum (form follows function). » (Eduard Winiger)[76]

Les activités techniques avec leurs gestes et chaînes opératoires sont le sujet de prédilection du cinéma ethnographique (→ chapitre Artisanat, gestes techniques et image). Généralement très stéréotypés, les gestes techniques se répètent dans une structure nettement définie et passablement rigide. En apparence, le réalisateur saisit ces gestes sur le vif, sans intervenir. Mais, même dans le cadre étroit imposé par l'ordonnancement de l'opération technique, le cinéaste choisit des moyens d'expression, il développe un langage, synthétise et raconte un ensemble cohérent d'événements dans un espace-temps autonome. En ce sens, le film est une réalité construite, il intervient toujours sur la réalité.[77] Il a sa langue propre, avec sa syntaxe et sa grammaire. Les gestes et événements sont bien enregistrés en temps réel, mais grâce à divers procédés de montage, des plans tournés en des temps et en des lieux différents sont assemblés. Une durée et un espace virtuels sont construits à partir de bribes de temps et de lieux réels.

Ce chapitre aborde les questions centrales de la gestion du temps et de l'espace dans les films et se centre surtout sur le moment organisateur et structurant du montage. Le *montage* est ici compris de manière large : il définit autant les sélections et assemblages de prises de vue au cours de la réalisation – durant le tournage – que l'ensemble des

76 E-mail d'eduard Winiger à Thomas Schärer, 8 juillet 2013.

77 Hans-Ulrich Schlumpf, Warum mich der Graspfeil der Eipo langweilt. In : Daniel Dall'Agnolo ; Etterich, Barbara ; Gonseth, Marc-Olivier (dir.), Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews = catalogue, réflexions, entretiens (Ethnologica Helvetica 15). Bern 1991, pp. 205–220.

techniques assemblant des plans et construisant les relations entre ceux-ci une fois le tournage achevé.[78]

Défis des films de la SSTP

Le travail filmique des cinéastes mandatés par la SSTP semble a priori simple puisqu'il est déterminé par le travail de l'artisan filmé et les films sont en majorité centrés sur une action. Il s'agit de faire l'exposition et la démonstration d'un processus technique, tout en respectant les articulations temporelles et spatiales de celui-ci. Le sujet présente souvent une unité de temps (la durée de la fabrication d'un objet), de lieu (l'espace clos d'un atelier) et d'action (la fabrication de l'objet). Le déroulement objectif du travail, la temporalité et la spatialité propres à l'événement guident les décisions du cinéaste et déterminent les choix de mise en scène et d'orchestration.

Nous ne devons néanmoins pas sous-estimer ce que suppose la représentation intelligible et logique d'un processus technique par l'image. Le réalisateur doit gérer l'espace, le temps, les mouvements, la lumière, voire le son si le film en contient. Les budgets de la SSTP étant fort limités et le temps de repérage souvent très court, voire pratiquement inexistant, le travail s'avère plus complexe qu'il n'y paraît. Yves Yersin exprime cela dans une lettre adressée à Paul Hugger :

> « J'aimerais vous remercier de votre soutien et de votre compréhension pour une série de films dont la réalisation s'est avérée plus complexe et d'envergure beaucoup plus grande que ce que nous avions projeté au début. Dans ce genre de documentation technique sur les métiers artisanaux en voie de disparition, il n'est en effet pas possible de mesurer au départ les différentes phases d'un travail dont on ne peut pas suivre en détail toutes les opérations avant le tournage. Comme vous le savez, pour chacun des quatre films que nous avons tournés au cours de l'été 1970, un véritable problème de conscience s'est posé devant la richesse de la matière qui s'offrait à nous : devait-on respecter les devis établis en laissant tomber quantité de détails intéressants ou même essentiels pour notre documentation ? »[79]

Karl G. Heider constate comme Yves Yersin l'importance d'avoir une connaissance de l'action filmée avant de la capturer. Le cinéaste doit pouvoir anticiper son déroulement, d'où l'importance d'une phase de repérage et d'observation : « Acts can be said to have beginnings, peaks, and endings. The unknowledgeable observer or filmmaker will notice an act as it is climaxing but will not have enough experience to know that it will happen soon enough to pick up the beginning and will not have enough sense of the act to follow it past its end. »[80]

Pratiquement tous les films réalisés par la SSTP sont tournés en 16 mm. Ce support a ses contraintes qui ne facilitent pas le travail du cinéaste. L'appareil 16 mm est relativement lourd et moins mobile qu'une caméra vidéo légère, tout en restant léger par rapport aux caméras 35 mm. La pellicule est chère et les moyens limités à la disposition de la Section

78 David Jay Bordwell ; Thompson, Kristin, L'art du film. Une introduction. Bruxelles 2009 (Arts et cinéma), p. 734.
79 Lettre d'Yves Yersin à Paul Hugger, 4 avril 1974. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII d) 1.
80 Karl G. Heider, Ethnographic Film. Revised Edition. Austin 2006 [1ère édition 1976], p. 70.

film exigent de faire des économies. Nous avons vu dans nos diverses analyses de films que la durée totale de rushes est souvent modeste et que le rapport de terme entre images utilisées pour le montage et images tournées se situe souvent entre 1 sur 2 et 1 sur 3. Les cinéastes filment donc très peu. Par exemple, environ 1 h 30 d'images sont réalisées durant le tournage d'une semaine de *La Tannerie de La Sarraz* (31 min, 375 mètres de pellicule). *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (55 min, 595 mètres) se construit sur environ trois heures de rushes obtenus durant cinq jours de tournage. Certains films montrent une marge de manœuvre un peu plus importante. Ainsi, *Guber – Arbeit im Stein* (53 min, 598 mètres) et *Heimposamenterei* (40 min, 435 mètres) se construisent sur un rapport de 1 sur 8. On reste néanmoins loin des pratiques actuelles et de l'enregistrement en continuité sur de longues durées que permettent les supports vidéographiques et numériques.[81] Une bobine de pellicule 16 mm permet un temps relativement court de tournage et nécessite de réapprovisionner souvent le chargeur. Jean-Luc Brutsch remarque ainsi que la Coutant, la caméra la plus utilisée au début des années 1970, permet de réaliser des plans à l'épaule, mais que les bobines de 120 mètres à charger ont une durée de filmage limitée d'environ dix minutes (Jean-Luc Brutsch, 2011). Le moteur mécanique des plus anciennes caméras nécessite de remonter le ressort à période régulière (une vingtaine de secondes) et limite encore davantage la durée des prises de vue. Il en résulte des ruptures artificielles dans l'enregistrement et le flux de l'action filmée est régulièrement interrompu. Les contraintes matérielles propres aux films de la SSTP posent de manière sensible la question suivante : où et quand couper ? Le cinéaste doit à tout moment décider du commencement, de l'interruption ou de la prolongation de son enregistrement. D'un autre point de vue, ces arrêts forcés de l'enregistrement offrent au cinéaste un moment de réflexion et ils permettent de préparer le plan suivant. Ils obligent à faire un montage dans l'instant du tournage. Jean Rouch disait à ce propos :

> « Le fait de charger un chargeur, tu es forcé de t'arrêter, et quand tu t'arrêtes tu réfléchis, c'est ça le cinéma […] Tu es impliqué dans cette aventure, tu es forcé de t'arrêter, de te dire où est-ce que je vais, quel va être le chapitre suivant, comment ça marche? … Donc les moments pour moi essentiels c'est quand j'ai les mains dans le ‹ charging bag › et que je change mon film. C'est moi qui le fait, je n'ai pas d'assistant – c'est vraiment la bêtise d'avoir un assistant –, c'est à ce moment-là que tout se passe. Je regrette le temps où on avait les caméras qu'il fallait remonter toutes les 20 secondes, les premières caméras que j'avais étaient comme ça, quand je remontais ma caméra, je faisais mon film. Je me disais l'image est arrêtée là, c'était dans ce cadrage, quel va être le plan suivant ? Il fallait réfléchir à ce moment-là et ça, c'était un temps merveilleux. »[82]

81 Paul Henley note à propos de ce rapport entre images tournées et images utilisées : « À l'époque du 16 mm, quand la pellicule coûtait cher, certains réalisateurs ethnographes éliminaient 50 % du matériel, utilisant deux heures de rushes pour monter une heure de film. Mais dès ce temps-là, d'autres cinéastes coupaient beaucoup plus. Un rapport de 6 à 1 me paraît avoir été la norme, ce qui revenait à éliminer plus de 80 % du matériel recueilli. Aujourd'hui, avec les capacités de stockage informatique, de nombreux réalisateurs ethnographes coupent plus encore dans les rushes, un rapport de 30 à 1 étant désormais courant, ce qui signifie l'élimination de 97 % du matériel filmé. » Paul Henley, Le récit dans le film ethnographique. In : L'Homme 198–199, 2011, pp. 131–157.

82 Texte issu du film produit et réalisé par Marc-Arnaud Boussat, *Jean Rouch : paroles données*, 1997, 15 min. URL : http://www.comite-film-ethno.net/jean-rouch/paroles-donnees.html Consulté le 29 juillet 2014.

Yves Yersin rejoint les remarques de Jean Rouch lorsqu'il énonce qu'il est nécessaire de savoir exactement ce qui succède à une prise de vue afin de rendre les images « montables ». Ainsi, la fin d'une action doit être cadrée correctement. Le cinéaste doit anticiper les actions et les « apprendre par cœur » (Yves Yersin, 2010).

Temps réel et temps du film

Tout film est constitué de plusieurs couches de temps : maturation du projet, temps de tournage, temps du montage. Ce dernier est un moment de reformulation et de création d'une temporalité autonome, celle du film et non celle du « réel ». La réalisatrice Pascale Krief remarque encore :

> « La question du temps et la question du cinéma sont intrinsèquement liées : le cinéma condense le temps et, dans la plupart des cas, narre plusieurs jours, mois, années – parfois une vie entière – en une heure trente. Or, raconter une histoire, en termes de cinéma documentaire, cela veut dire filmer son déroulement au fur et à mesure. Ainsi, non seulement penser un film ‹ prend du temps › […], mais de surcroît, raconter une histoire qui se déroule dans le temps implique que le tournage se déroule dans la durée de l'histoire racontée, qui peut être très longue. »[83]

Au moment du tournage, la caméra interrompt inévitablement le déroulement naturel de l'action du travailleur. L'artisan suspend son activité afin d'attendre que le cinéaste soit prêt, il doit répéter à plusieurs reprises ses opérations ou effectuer les choses plus lentement ou différemment qu'à son habitude afin que ses gestes soient compréhensibles pour le film. Le réalisateur ne peut donc pas représenter fidèlement les opérations, il doit intervenir et mettre en scène (→ chapitre Repräsentation und Inszenierung). En ce sens, les films forcent à un réaménagement de la réalité et ne peuvent se situer dans un cinéma de simple captation. Le cinéaste manipule le temps réel de diverses manières et la durée de l'action filmée diffère de sa durée réelle. Le simple acte d'enclencher ou d'arrêter la caméra est déjà une intervention sur la réalité et un choix subjectif. À chaque arrêt de l'enregistrement, un saut dans le temps s'effectue et le continuum de l'action est interrompu. La modification du temps réel s'opère au moyen de divers procédés. Par exemple, un accéléré ou un ralenti provoqueront des modifications du rapport entre les cadences des prises de vues et de projection. Mais la technique la plus courante permettant de manipuler le temps est le montage. Le film se constitue d'un nombre variable de plans et l'assemblage de ceux-ci et leur mise en relation permettent de construire une histoire et de créer une continuité illusoire. Nous y reviendrons.

Hans-Ulrich Schlumpf souligne que même lorsqu'on a à faire à un matériau brut dans lequel aucune coupe n'est opérée, il y a bien montage et manipulation du temps puisqu'un début et une fin de séquence de filmage sont choisis.[84] Pour sa part, Paul Henley estime que « les manipulations chronologiques omniprésentes dans le cinéma ethnographique ne doivent susciter ni rumeurs ni indignation. […] En tant que représentation et afin que le public comprenne le sens du film, une œuvre ethnographique requiert toujours

83 Pascale Krief (éd.), Le temps dans le cinéma documentaire. Paris 2012, p. 14.
84 Schlumpf 1991, *op. cit.*, p. 211.

une forme d'organisation narrative qui, à son tour, comporte toujours une intervention sur la chronologie des événements réels. »[85] Karl G. Heider constate à ce propos qu'une des nombreuses distorsions du réel qu'un film provoque se trouve dans la *condensation* du temps : « practically never does film time equal real time except, of course, within each individual shot. » [86]

Lorsque les processus techniques sont très longs et complexes, la représentation fidèle et en temps réel dans le film est clairement impossible et les manipulations deviennent plus explicites. Imaginons par exemple le cas du cordonnier ambulant filmé par Yves Yersin (*Der Störschuhmacher*, 1970, 100 min, 1091 mètres). Quatre jours sont nécessaires à l'artisan pour fabriquer une chaussure. Comme dans de nombreux films de la SSTP, les processus filmés durent chacun plusieurs heures et consistent souvent en la répétition d'une action relativement courte. Par exemple, enfiler l'aiguille dans un morceau de cuir n'entraîne à chaque geste qu'une modification minime de l'objet fabriqué. De la même manière dans un autre film, lorsque le fabricant du four en pierre ollaire taille une pierre, chaque coup de marteau n'entraîne qu'une transformation infime du bloc de pierre (*Ein Giltsteinofen entsteht*, 1970, 89 min, 990 mètres). Le problème de la représentation se pose très vite : comment condenser une opération faite d'une succession de gestes peu spectaculaires, tout en soulignant la lenteur et la répétitivité de la tâche ?

Un processus technique contient différentes phases qui s'enchaînent temporellement de manière immédiate ou non, mais dont l'ordre d'exécution doit, dans la plupart des cas, être respecté aux fins du bon déroulement de l'activité. L'anthropologue Silvia Paggi parle de *chaînes temporelles* lorsque les activités s'articulent dans le temps de manière nécessaire à l'exécution technique d'une activité et de *chaînes spatiales* pour l'enchaînement nécessaire des activités dans l'espace.[87] Ces chaînes peuvent être parfois plus libres. Il est ainsi occasionnellement possible de permuter les actions d'un procès. De la même manière, l'enchaînement des gestes d'une action technique peut parfois s'interrompre. Mais dans certains cas, l'arrêt de l'activité est dommageable et n'est pas possible. Par exemple, une opération telle que la coulée du métal en fusion dans les moules des cloches ne peut pas s'interrompre et le cinéaste est forcé de se soumettre entièrement à l'action (→ chapitre consacré à *Les cloches de vaches*). D'autres fois, les pauses et un temps d'attente sont nécessaires. Les moules doivent ainsi refroidir avant que le fondeur puisse démouler les cloches (*Les cloches de vaches*, 1966, 27 min, 300 mètres). Autre part, des pauses libres ou facultatives s'observent, découlant d'un choix de la personne : l'artisan bourre par exemple sa pipe, fume ou boit un verre (*Der Störschuhmacher*, 1970 ; *Der « Beckibüetzer »*, 1972).

85 Henley 2011, *op. cit.,* p. 131–157. L'auteur ajoute : « Admettre que nous remanions quotidiennement, volontairement et bien souvent radicalement la chronologie de nos matériaux bruts afin de créer des récits cohérents serait dévoiler un secret honteux qu'il vaudrait mieux taire. Cette attitude est symptomatique, me semble-t-il, de la survivance du positivisme dans le cinéma ethnographique, en dépit du ‹ tournant postmoderne › qu'a connu l'anthropologie en général. »

86 Heider 2006, *op. cit.*, p. 100.

87 Silvia Paggi ; Comolli, Annie ; France, Claudine de ; Jordan, Pierre-Léonce, Anthropologie visuelle et techniques du corps – Le corps au travail. Cours en ligne, Université de Nice Sophia Antipolis 2012. URL : http://unt.unice.fr/uoh/anthropologie/?page=partieB/Chap3.0#2 Consulté le 20 juin 2014.

Une activité technique se compose fréquemment de plusieurs actions distinctes, de temps forts et de temps faibles. Un *temps fort* définit « toute temporalité nécessaire à l'exécution technique impliquant directement l'action du corps ». Un processus se compose souvent d'actions préparatoires lentes et répétitives, par exemple la préparation du fil du cordonnier, et d'une phase finale souvent courte et spectaculaire tel que l'assemblage final du four de pierre ollaire, d'un tonneau (*Ein Fass entsteht*, 1964) ou de tout autre outil. L'observation précise des processus techniques permet de saisir les *temps faibles* de l'action. Ces instants regroupent des activités non centrales dans l'exécution de la tâche, « les multiples procès secondaires ou marginaux, les temps faibles composés de gestes furtifs ou répétitifs jugés insignifiants se déployant en même temps que le procès principal, les temps morts, ou temps de pause, qui interrompent le déroulement d'un rituel ou d'une activité matérielle ».[88] Par exemple, les préparatifs pour mettre en place les outils nécessaires à l'exécution du travail, leur rangement à la fin de l'activité.

Le réalisateur opère forcément une sélection et une hiérarchisation des actions pour ne filmer que les actions jugées les plus pertinentes et les plus aptes à faciliter la compréhension de la chaîne opératoire ou celles manifestant une intensité dramatique plus importante. Dans de nombreux films ethnographiques centrés sur une activité technique, le temps fictif du film favorise la dernière phase « spectaculaire » du travail, filmable en temps réel, et celle-ci a une pondération supérieure à celle qu'elle a réellement par rapport aux autres étapes.[89] La prise en compte des temps forts dans la description filmique est nécessaire, mais la condensation dans un film des seuls temps forts du travail du corps réduit « la portée anthropologique de l'étude de la technique ».[90] La posture adoptée par le cinéaste comme le matériel d'enregistrement disponible permettent de contrer ces distorsions de la perception d'une opération. La vidéographie, en permettant un long temps d'enregistrement, a en ce sens offert de nouvelles possibilités à la description filmique des activités en favorisant une attention moins concentrée sur les temps forts du processus.

Espace réel et espace filmique

De même qu'il intervient sur le temps, le cinéaste intervient sur l'espace. Les lieux filmés sont aussi l'objet de choix. La caméra sélectionne une portion de l'espace dans lequel les personnes évoluent réellement, elle a toujours un regard et une position. Le choix d'une position de caméra, l'utilisation d'un objectif grand-angle ou d'une longue focale comme le fait d'effectuer un mouvement de caméra (zoom, travelling, panoramique) et de positionner son appareil en hauteur ou dans un axe de prise de vue horizontal supposent autant de sélections et de constructions de l'espace, parfois inconscientes. Les choix spatiaux effectués par le cinéaste durant le tournage démontrent que l'espace du film est forcément fragmenté et reconstitué au montage. Comme le signale Hans-Ulrich

88 Claudine de France, Corps, matière et rythme dans le film ethnographique. In : Claudine de France (éd.), Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles. Paris ; La Haye ; New York 1979, pp. 139–163.

89 Georges Nivoix, Du réel à l'écran : le film ethnologique comme miroir déformant. In : Dall'Agnolo ; Etterich ; Gonseth 1991, *op. cit.*, p. 181.

90 Paggi ; Comolli ; France ; Jordan 2012, *op. cit.*

Schlumpf, le cinéaste arrange l'image du monde que le spectateur recevra, il sélectionne ce qu'il veut qu'on voie.[91] Dans une perspective sémio-narratologique, André Gardies postule que le lieu est la « parole de l'espace », il « actualise » ou « figure » l'espace qui est une donnée abstraite. Les lieux forment un système, comme la langue. Ainsi, ce qu'on voit et perçoit dans un film, ce sont des lieux. Le film figure des lieux et construit par là un « espace diégétique ». L'auteur souligne encore l'importance, dans le récit filmique, de l'espace-lieu : l'espace interagit étroitement avec les personnages du film et se pose comme un des principaux « actants » du récit filmique.[92]

Lorsqu'Yves Yersin favorise les plans d'ensemble ou les vues réalisées en plongée dans *La Tannerie de La Sarraz* (1967), la perception de l'espace est ainsi très différente de celle d'un film préférant les plans rapprochés et les gros plans comme *Chaînes et clous* (1967) ou *Les cloches de vaches* (1966) par exemple. Si un réalisateur veut faire voir un espace large et complexe, il doit utiliser plusieurs procédés à bon escient afin de permettre au spectateur de reconstruire cet espace et ses articulations dans leur ensemble : mouvements de caméra, objectifs grand-angles, montage des différents plans. L'angle et la distance choisis par rapport au sujet déterminent un point de vue. Le cinéaste produit du sens au niveau du phénomène perçu : un plan d'ensemble permet de signifier un espace et de faire l'expérience d'un lieu en quelques secondes. Chaque cadrage donne une vision différente de l'espace. Un plan fixe n'a pas la même valeur spatiale qu'un panoramique ou un travelling qui déplacent la vision dans un espace.[93]

Le corps du cinéaste joue un rôle fondamental par la position qu'il occupe dans l'espace derrière la caméra lors de l'enregistrement. Claudine de France regrette à ce propos, en 1979, que, dans le cinéma ethnographique, la plupart des caméras soient (encore) posées sur un trépied pour avoir plus de fixité. Cette pratique révèle une méconnaissance des possibilités de la caméra, ajoute-t-elle : « se priver ainsi d'un mouvement indispensable, c'est accepter d'être assis au théâtre derrière une colonne qui masque une partie de la scène, c'est refuser de participer à l'action que l'on filme. »[94] Un cadrage est toujours une fenêtre sur le monde, que la caméra soit en mouvement ou pas, et cette préférence pour un cadrage fixe a longtemps placé le spectateur dans une posture similaire à celle du spectateur assis devant une pièce de théâtre, dont le regard est dirigé sur la scène. Nous avons d'ailleurs vu la révolution que représente dans les années 1960 la possibilité de filmer aisément à l'épaule et de se déplacer dans l'action avec la caméra (→ chapitre Le cinéma documentaire et ethnographique international).

Champ et hors-champ

Tout choix de cadre de prise de vue induit un espace hors-cadre ou hors-champ. L'espace du film se définit à tout instant par la relation entre champ et hors-champ. La prise de vues modifie la perception sur le vif en soustrayant et en prélevant certains éléments dans le temps et dans l'espace, remarque Jean-Paul Colleyn :

91 Schlumpf 1991, *op. cit.*, p. 213.
92 André Gardies, L'espace au cinéma. Paris 1993, p. 86, p. 149.
93 Paggi ; Comolli ; France ; Jordan 2012, *op. cit.*
94 France 1979, *op. cit.*, p. 9.

> « Par définition, le cadre enferme la partie d'un tout indivisé et laisse du ‹ hors-champ ›. L'écran unifie comme objet ce qui n'en est pas forcément un, car en construisant son image, le cadreur isole de leur environnement certains éléments remarquables et les arrache à leur temporalité. Le film figure quelque chose qui a été et dont il se présente comme le substitut. Bref, la réalité ne peut être appréhendée sans être traitée : inévitablement la vue découpe, l'ouïe sélectionne, l'entendement saisit, l'outil impose ses limites, et le montage réorganise. »[95]

En théorie du cinéma, la problématique du *hors-champ* est récurrente. André Bazin considère l'écran de cinéma comme *cache* et comme fenêtre qui s'ouvre sur un espace qui se poursuit infiniment dans un mouvement centripète. Champ et hors-champ coexistent en continuité : quand une personne sort du champ visuel, elle continue d'exister. Lorsque le meunier du *Moulin Develey sis à la Quielle* (1971) monte un escalier, disparaît, puis que dans le plan suivant, il entre dans le champ à l'étage supérieur, il n'a en effet pas cessé d'exister pour le spectateur. L'espace se prolonge au-delà du cadre. Le hors-champ est suggéré par le champ, mais il dépend aussi de ce qui est précédemment montré au spectateur et de ce que ce dernier a retenu de l'espace diégétique du film. Le théoricien Jacques Aumont note à ce propos que le spectateur réagit devant l'image filmique « comme devant la représentation très réaliste d'un espace imaginaire qu'il [lui] semble percevoir. » Cette portion d'espace imaginaire est contenue à l'intérieur du cadre, dans le champ, et le spectateur la rattache imaginairement au cadre. Le hors-champ est donc relié au champ et n'existe qu'en fonction de lui.[96] Edgar Morin estime, quant à lui, que le hors-champ participe à la magie constitutive du cinéma. Gilles Deleuze considère encore que le hors-champ est peuplé de la présence du sonore lorsque le son est *in*, mais hors-champ. Ainsi, le bruit des pas lourds du meunier Louis Develey montant l'escalier sans que le protagoniste soit encore visible dans le champ connecte le champ au hors-champ. Le son dépasse toujours la délimitation spatiale forcée de l'image : des sons provenant du hors-champ peuvent être audibles. Mais là aussi, des choix interviennent : la qualité de l'enregistrement en son direct, la préférence pour un micro omnidirectionnel ou très directionnel (micro cardioïde ou canon) provoquent une perception différente de l'espace environnant à l'instar des choix de cadre de l'image. Cependant, quand le son est off, par exemple avec un commentaire en voix off, il s'autonomise et se dissocie entièrement de l'image visuelle.[97] Et l'ajout de sons off offre des possibilités de manipulation illimitées au montage.

---

95 Jean-Paul Colleyn, Anthropologie visuelle et études africaines. In : Cahiers d'études africaines 28 (111), 1988, pp. 513–526, ici p. 515.

96 Jacques Aumont *et al.*, Esthétique du film. Paris 1983, p. 12, p. 15. Cité dans : Paggi ; Comolli ; France ; Jordan 2012, *op. cit.*

97 D'autres théoriciens comme Louis Seguin estiment encore que l'espace au cinéma ne se construit que sur l'écran et qu'il ne se déporte pas dans l'espace infini du hors-champ : tout est sur l'écran et le hors-champ est vu comme un leurre qui détourne l'attention. L'espace est clos et circonscrit, tout s'inscrit dans le cadre. Leo Ramseyer, Louis Seguin et la question du hors-champ : une cartographie de l'espace du cinéma. In : Décadrages [en ligne] 1–2, 2003, pp. 110–120. URL : http://decadrages.revues.org/590 Consulté le 20 juin 2014. Voir aussi : Edgar Morin, Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie. Paris 1978 [1ère éd. 1956] ; Louis Seguin, L'espace du cinéma (hors-champ, hors d'œuvre, hors-jeu). Toulouse 1999 ; André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma ?. Paris 1999 ; Gilles Deleuze, Cinéma 2. L'image-temps. Paris 1985.

Lois du soulignement et de l'encombrement

Le cinéaste est à tout moment confronté à l'opération élémentaire de la *délimitation spatio-temporelle*. Mais les actions de l'homme sont un continuum : les choses ne sont pas facilement séparables, tout objet ou geste délimité est un maillon inséparable d'une chaîne d'opérations. Isoler et délimiter semble une opération arbitraire et difficile : le matériau résiste à l'entreprise de découpage. « Tout mouvement apparaît visuellement comme le déplacement de différentes parties du corps dans l'espace et le temps. Ces déplacements sont considérés comme étant continus », constate Blandine Bril dans son étude du geste technique.[98] « L'une des toutes premières choses que l'image met en évidence est l'activité incessante du corps. […] Composée d'un enchaînement ininterrompu de gestes et de postures, l'activité corporelle offre difficilement prise aux délimitations temporelles du cinéaste », remarque encore Claudine de France.[99] Contrairement à l'écrit, le film ne peut que difficilement dissocier les aspects pluridimensionnels, corporels, gestuels, rituels et matériels des activités. Cette donnée conduit l'ethnologue-cinéaste à distinguer deux lois gouvernant la présentation filmique avec lesquelles le réalisateur doit composer.[100]

D'une part, l'image est toujours encombrée (*loi de l'encombrement*). Montrer une chose, c'est en monter une autre simultanément : tout aspect souligné par le réalisateur s'accompagne d'éléments secondaires et marginaux qui sont toujours susceptibles d'envahir le champ de délimitation et de masquer l'élément central de la scène. Il peut s'agir d'aspects situés en périphérie du procès central, sur les côtés, à l'arrière-plan de l'image ou qui surgissent fugacement dans le cadre. L'image montre ainsi toujours plus que ce que l'on cherche à décrire.

D'autre part, si le cinéaste ne peut presque jamais isoler complètement dans l'espace et le temps un aspect d'une activité, il peut néanmoins souligner un élément en estompant les autres et ainsi limiter l'encombrement de l'image (*loi du soulignement*). Le soulignement est un procédé de mise en scène qui permet d'attirer l'attention du spectateur sur un aspect du comportement. Le cadrage, la profondeur de champ, l'angle de prise de vue, la durée de l'enregistrement et le montage sont les techniques les plus fréquentes permettant cette délimitation spatiale et temporelle. Lorsque le cinéaste souligne un aspect d'une activité, il en estompe ou cache forcément d'autres. Par exemple, en soulignant une activité matérielle, le corps et la dimension rituelle du comportement s'estompent. De nombreux films de notre corpus privilégient souvent les gros plans et les plans rapprochés sur les gestes, les mains de l'artisan et les objets. Ils donnent à voir un corps fragmenté. L'homme est rarement vu de la tête aux pieds et le lieu où se déroule l'action reste peu visible.

98 Blandine Bril, Description du geste technique. Quelles méthodes ? In : Gil Bartholeyns ; Govoroff, Nicolas ; Joulian, Frédéric, Cultures Matérielles. Anthologie raisonnée de Techniques & Culture. Marseille 2011 (Techniques et Cultures 54–55), pp. 245–259, ici p. 249.

99 Claudine de France, Cinéma et anthropologie. Paris 1989 [2e éd. rev. et augmentée, 1ère éd. 1982], pp. 15–16.

100 France 1989, *op. cit.*, p. 28, p. 338 notamment.

Claudine de France remarque que le cinéaste doit savoir tirer parti de cet encombrement inhérent à l'image parce que des éléments a priori marginaux peuvent s'avérer indispensables à l'intelligibilité d'une action. Ces éléments contingents toujours présents dans le cadre, même s'ils ne servent pas directement au procès central, ont leur importance. Ils « contribuent à créer l'ambiance d'un procès ». Ils « enveloppent l'action principale d'un réseau vivant ou matériel de manifestations visuelles et sonores. »[101] De vieux paniers entreposés au fond d'un atelier, un chat qui passe dans le cadre ou un enfant qui guigne par la fenêtre sont autant d'éléments marginaux de l'espace et de l'action qui participent à l'appréhension du milieu.

Avec d'autres termes que ceux de Claudine de France, Hans-Ulrich Schlumpf souligne l'encombrement inévitable de l'image et la difficulté d'une représentation claire et intelligible des processus et actions :

> « Etwas ganz Schwieriges ist es, komplexe Abläufe darzustellen, sodass sie später verstanden werden, wenn man sie sieht. Das ist nicht so einfach. Aber es hat auch damit zu tun, dass der Film eigentlich völlig anders funktioniert als wir Menschen, die etwas zuschauen. Es ist, wie wenn du hundert Stimmen hörst und dein Gegenüber trotzdem verstehst. Du filterst das heraus, was wichtig für den Zusammenhang ist. Und diesen Syntheseprozess musst du im Film irgendwie nachvollziehen. Das ist nicht ganz einfach, weil du so vieles unbewusst machst. Wenn du das im Film umsetzen möchtest, dann musst du alles bewusst analysieren, damit es der andere wirklich verstehen kann. Ich glaube, wenn das gelingt, ist es wirklich die hohe Schule der Darstellung. » (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009)

Chronologie, continuité et illusion

Retranscrire de manière compréhensible la spatialité et la temporalité d'une opération technique (et de toute action) implique la construction d'une narration. Le moment structurant du montage est fondamental. Les processus techniques possèdent généralement une structure propre qui peut facilement fournir la base de la structure narrative du film. Ils ont un début et une fin clairs et, entre les deux, une progression de l'un à l'autre. Cette structure générale se compose souvent de plusieurs procès distincts qui ont leur propre structure composée d'un début, d'une progression et d'une conclusion. Une majorité des films ethnographiques consacrés aux processus techniques et aux rituels se basent sur une telle structure narrative qui reprend la chronologie de l'événement réel, mais en l'abrégeant et en la synthétisant.

> « Le montage proprement dit, c'était de créer un mensonge énorme en fin de compte. C'est-à-dire de restituer, de synthétiser en 50 minutes trois jours de boulot, parce que je crois qu'il met trois jours pour faire sa hotte. Ce sont les souvenirs que j'ai. Le système était de créer une illusion et un mensonge qui consiste à montrer en 50 minutes la synthèse de ces trois jours, sans avoir de commentaire ni de trop grandes ellipses. » (Jean-Luc Brutsch, 2009, à propos d'*Henri Avanthay*, 1972)

101 Claudine de France, L'analyse praxéologique. Composition, ordre et articulation d'un procès. In : Bartholeyns ; Govoroff ; Joulian 2011, *op. cit.*, pp. 223–241, ici p. 231.

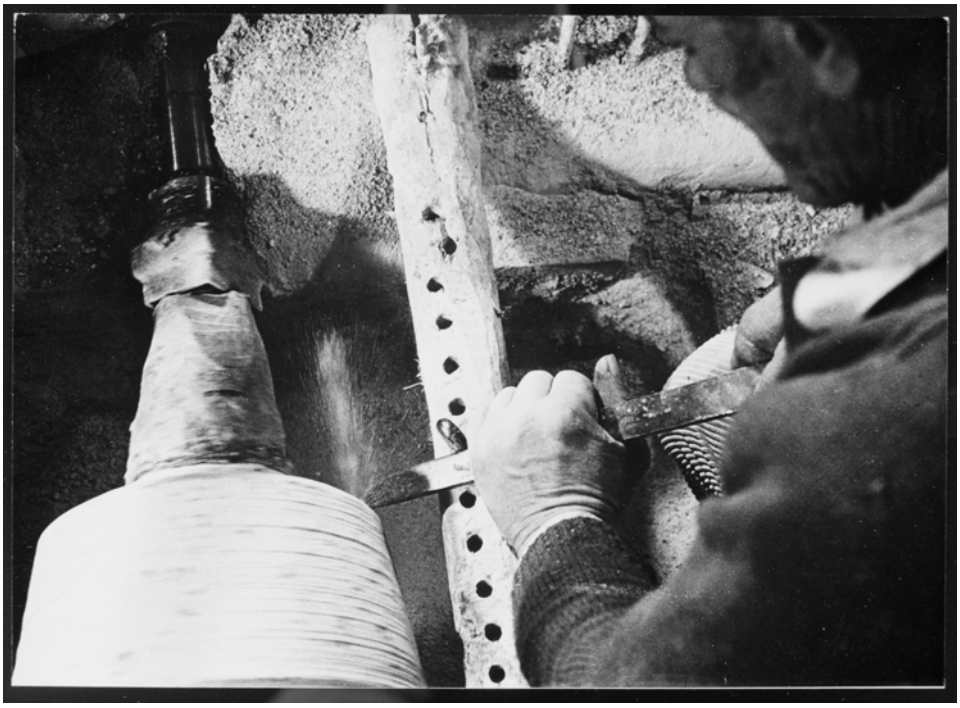
La majorité des films de la SSTP se base sur un *montage par continuité* : l'action est première et organise le montage. Pascale Krief constate que « la construction linéaire du temps est à la fois inhérente au processus narratif et au souhait de ‹ raconter une histoire ›. C'est le temps qui permet qu'une histoire puisse se produire, advenir. »[102] Mais même lorsqu'une narration est descriptive et linéaire et qu'elle se fonde sur le déroulement réel d'un processus – la spatialité et la temporalité propres de l'événement –, ces espaces et temps réels doivent être réaménagés. Les plans sont juxtaposés de manière à créer une illusion de continuité spatio-temporelle entre ceux-ci.

Prenons quelques exemples. *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* (1968, 33 min, 364 mètres) se concentre sur la fabrication au tour de plusieurs séries de récipients en pierre réalisés dans un minuscule atelier d'environ 2 m 80 sur 1 m 90. Le tournage dure trois jours et le film de 33 minutes se construit à partir d'environ 1 heure 30 de rushes. Les diverses opérations et étapes de fabrication ne sont pas filmées de manière chronologique ce qui dans ce cas aurait signifié de commencer par filmer la réalisation des récipients les plus grands et de suivre l'artisan confectionner des pots toujours plus petits avec son morceau de pierre qui fond progressivement. La position de la caméra et des lampes dicte les prises de vue et demande à l'artisan de réaménager le déroulement naturel de son activité, ce qui, pour cette activité, est possible. Un découpage préliminaire précis des opérations, sorte de pré-montage, est effectué. Les plans montés à la suite donnent l'illusion d'une continuité et que Migola travaille un pot après l'autre, du plus grand au plus petit. En réalité, les plans ne sont pas tournés dans cet ordre et le montage reconstruit artificiellement le déroulement naturel du travail. L'artisan doit avoir à côté de lui des récipients de diverses tailles, plus ou moins avancés, qu'il travaille successivement sur son tour, à la demande de l'équipe de tournage. Cette construction du film conduit Claude Champion à estimer qu'un tel tournage ne se différencie pas fondamentalement de celui d'un film de fiction : l'artisan répète ses gestes à maintes reprises et adapte son action aux exigences du tournage.

> « C'est vraiment découpé comme une fiction, c'est-à-dire qu'il faut se dire : ça sera quoi ma démonstration de la fabrication de l'objet ? À partir de là, c'est découpé pour se dire : je prends certaines parties de l'opération de cet axe, à sa droite, une partie vue de dessus, une partie depuis le fond. Et tout ça, on le découpe de manière à ce qu'il y ait plusieurs objets en cours pour que, dans le déroulement du temps, on puisse faire, par exemple, un plan large de trois quarts de dos. […] Quand on a fixé la caméra au-dessus du tour, que le caméraman est agrippé à une poutre et qu'il a l'œil dans l'œilleton et qu'il va faire les plans là, on fait tous les plans qui sont nécessaires ici. […] Migola est un vrai acteur […]. On lui dit : maintenant, vous arrêtez ça ! Il prend la deuxième série de pots, il en est au troisième puisqu'on a fait des séries comme ça. Puis il met celui-ci et on filme ça, etc. Donc, les positions de caméra sont comme dans le cinéma traditionnel, elles priment, positions de caméra et donc dispositif d'éclairage parce que si chaque fois on doit se bouger, on ne s'en sort jamais. » (Claude Champion, 2009, chapitre 21, 01:24:25 ; chapitre 39, 02:39:53, archiv. sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Le tournage d'*Henri Avanthay. La fabrication d'une hotte dans le Val d'Illiez* (1972, 53 min, 580 mètres) révèle des interventions et mises en scène du même ordre. Le vannier

102 Krief 2012, *op. cit.*, p. 16.



Tournage et fabrication d'un pot en pierre (*Migola, l'artisan de la pierre ollaire*, Claude Champion, 1968). Sondrio, 1968. Photographe : Claude Champion

fabrique, pour les besoins du tournage, deux hottes en parallèle. Le film de 53 minutes synthétise le travail de fabrication d'une hotte qui prend trois jours. Il donne l'illusion que tout est continu et que le spectateur suit l'élaboration d'une seule hotte du début à la fin. Dans d'autres films, le temps réel de l'opération se rapproche du temps du film. Valentin Viotti, l'artisan qui confectionne un lien en métal pour le bétail dans *Le licou* (1967, 15 min, 174 mètres) nous informe que le temps nécessaire à la fabrication de cet objet correspond approximativement à la durée du film. Mais là aussi, le déroulement

habituel du travail est transformé pour le film. Alors que l'artisan avance généralement plusieurs pièces en parallèle et réalise une centaine de tournets (une partie du licou) en une journée, il fabrique pour le film exceptionnellement un seul lien du début à la fin (Valentin Viotti, 2012).

Nos analyses de films ont démontré qu'un procédé de montage courant qui permet d'atteindre l'illusion d'une continuité est celui des raccords dans le mouvement entre deux plans successifs pris dans des axes de prises de vue ou des valeurs de plans différents. Un plan d'ensemble succède ainsi de manière fluide à un gros plan d'un geste ou à un changement de lieu d'action, il est lié au plan précédent par un raccord de mouvement d'un protagoniste qui se déplace, sort, puis entre dans le champ au plan suivant. Les cinéastes les plus amateurs du corpus ne maîtrisent pas toujours les règles de base de ce montage par continuité, ce qui rend la temporalité et la spatialité des opérations parfois difficilement compréhensibles (par exemple → chapitre consacré à l'analyse de *Beim Holzschuhmacher*, 1962, de Heinrich H. Heer ou → chapitre Narration und Dramaturgie pour l'analyse de *Die Knochenmühle von Uttingen*, 1970, de Otto R. Strub et Irene Siegenthaler).

La scripte Madeleine Fonjallaz, qui a collaboré à plusieurs films d'Yves Yersin, souligne que la continuité, dans le cas de ces films ethnographiques et didactiques centrés sur des procès techniques, est déjà présente dans le travail même de l'artisan et simplifie le travail sur les raccords :

> « Le travail de scripte […] au sens où on examine ce qu'il va falloir respecter comme rapport, comme raccord dans les actions, ça n'était pas vraiment mon travail dans ces films-là ethnographique parce que l'artisan, dont on étudiait la façon de faire, avait la continuité dans les doigts lui-même. Je n'avais pas besoin de rétablir une continuité et en tout, on est dans l'ordre chronologique. Évidemment, pour démontrer l'évolution de la préparation de la cuisson des cloches par exemple [*Les cloches de vaches*, 1966], on tournait en ordre chronologique. » (Madeleine Fonjallaz, 2009)[103]

Si un film ne se concentre pas uniquement sur un processus technique ou qu'il a pour sujet des phénomènes complexes sans unité de temps, de lieu et d'action, le cinéaste est forcé de construire une structure narrative qui n'est pas donnée a priori. Souvent alors, la séquence chronologique des événements filmés est abrégée, altérée et remaniée de manière plus flagrante que dans nos exemples précédents. Le matériel filmé est réorganisé au moment du montage et ne correspond clairement pas à l'ordre du tournage. Des plans tournés en différents lieux et à divers moments sont juxtaposés pour mettre en évidence ce qui les lie. Paul Henley constate que de nombreux films construisent une *chronologie fictive* – une chronologie inventée, mais modelée sur la chronologie naturelle – à laquelle est donnée une forme narrative classique.[104] Prenons l'exemple des *Mineurs de la Presta* (1974). La base narrative du film s'étend sur une journée des mineurs. Le film est structuré de façon très linéaire, il débute avec l'entrée dans la mine à l'aube et se

103 Interview de Thomas Schärer pour le projet Cinémémoire.ch (ZHdK), 15 mai 2009.

104 Henley 2011, *op. cit.* Paul Henley donne *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), *The Hunters* (John Marshall, 1957) et *The Wedding Camels* (David et Judith MacDougall, 1980) comme exemples de films basés sur une chronologie fictive, mais qui respectent une forme narrative classique et linéaire.

termine à la fin de la journée. Néanmoins, nous savons que le tournage s'est déroulé sur un mois et que des plans pris en des lieux et en des moments différents sont réassemblés afin de construire une journée typique du mineur (→ chapitre consacré à l'analyse du film). De la même manière, *Guber – Arbeit im Stein* (1979) se construit en grande partie sur une chronologie fictive qui retrace trois journées des travailleurs de la carrière. Jours et nuits, temps de travail et temps libre se succèdent.

D'autres films se détachent de cette structure chronologique linéaire. *Une fromagerie du Jura* (1970, 39 min, 425 mètres), tout en se centrant sur un processus technique, ici la fabrication du fromage, se construit par un *montage parallèle*.[105] Le spectateur suit diverses activités se déroulant dans des lieux différents situés dans et autour de la ferme d'alpage. Alors que le fromager brasse la marmite sur le feu, un garçon de ferme trait par exemple les vaches dans l'étable ou plus tard, un autre va faire paître le bétail dans un pâturage. Le montage parallèle permet aussi de rendre visible le temps nécessaire à la fabrication du fromage et notamment à l'opération chimique de transformation et de coagulation du lait. Le caméraman Eduard Winiger explique:

> « Durch die Frage, wie man es bewusst und spürbar macht, dass da in dem Kessel mit der Milch chemische Prozesse ablaufen und alles eine bestimmte Zeit braucht, suchten wir danach, auf welche Weise man das darstellen könnte. Das hat sich dann angeboten und wir sahen ja, dass die Käser von sich aus und ohne dass wir das inszenieren mussten, während dieser Zeit sich hinsetzen und etwas essen. Dann haben wir gedacht, okay, wir filmen es auf diese Weise und schneiden es parallel. » (Eduard Winiger, 2009)

L'usage d'un montage parallèle annonce *Die letzten Heimposamenter* (1973). Néanmoins, le procédé reste surtout guidé ici par le parallélisme inhérent aux actions filmées.[106]

Der schöne Augenblick (1985), *Umbruch* (1987) ou *Heimposamenterei/Die letzten Heimposamenter* (1973) se fondent sur un *montage dialectique* dans lesquels les séquences sont agencées autour de plusieurs thèmes et sans continuité chronologique entre elles (→ chapitre Narration und Dramaturgie).

Rythme, répétition et durée

Dans *Chaînes et clous* (1967, 16 min, 178 mètres), une séquence est introduite par un carton annonçant « rythme habituel du travail ». Durant environ 1 min 40 s, une série de clous est forgée par l'artisan de manière très rapide. Cette rapidité et ce travail à la

105 Le *montage parallèle* (et *syntagme alternant*) « ne repose plus sur l'unité de la chose narrée mais sur celle de la narration, qui maintient rapprochés des rameaux différents de l'action ». Christian Metz, La grande syntagmatique du film narratif. In : Communications 8 (1), 1966, pp. 120–124, ici p. 121.

106 Eduard Winiger remarque encore : « Es waren mehrere Personen im Teamwork beteiligt und es war nicht ein Einzelhandwerker, der mit seinem Material arbeitet, sondern hier kamen Tiere ins Spiel, Weiden, ein Bauernhaus, eine Käserei und es sind eben mehrere Personen, die zusammenarbeiten müssen. Das hat schon den ganzen Diskurs komplizierter gemacht und uns auch mehr Möglichkeiten offeriert. Das ist ganz klar und wenn zum Beispiel hier die Käser am Tisch sitzen und essen, ist das wieder eine Parallelmontage. Denn während sie am Tisch sitzen und einen Imbiss zu sich nehmen, passieren gewisse Sachen in diesem Milchkessel, welche ihre Zeit brauchen und die Sequenz, während die Käser am Tische essen, dient uns dazu zu zeigen, dass eine gewisse Zeit vergeht, bevor er aufsteht und wieder zum Kessel zurückgeht, um den Käse zu schneiden und weiter zu verarbeiten. » (Eduard Winiger, 2009)

chaîne contrastent avec d'autres séquences plus didactiques dans lesquelles les gestes sont montrés plus longuement et l'opération se déroule plus lentement et sur une seule pièce. Yves Yersin rend ainsi transparente cette différenciation du rythme de travail qu'implique la représentation cinématographique.[107] Il remarque en effet que généralement, les artisans travaillent trop vite pour qu'on voie leurs gestes. Le cinéaste ne relève pourtant pas d'opposition entre l'exigence d'un didactisme que ce type de films impose et la transmission du rythme réel du travail. De son point de vue, l'un découle de l'autre : la construction spatiale et temporelle du film, si elle est bien faite, claire et précise, transmet « la beauté du travail » et arrive à décrire plus largement « l'implication d'un homme dans une activité » (Yves Yersin, 2010).

Dans de nombreuses techniques artisanales, les gestes peuvent se répéter pratiquement à l'identique durant l'exécution d'une phase du processus, par exemple le meunier martèle la meule durant des heures pour la retailler (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*, 1971). Le temps des artisans est un temps fondamentalement répétitif. Lorsque les cinéastes s'attachent à représenter le travail répétitif des artisans, ils se détachent de la fabrication filmique d'un temps linéaire. Ils marquent le désir de construire, selon les mots de Pascale Krief, une « épaisseur du temps » et « un temps suspendu » :

> « Le temps, d'une certaine manière, ne ‹ passe pas ›. Il est comme figé, à l'écart des rythmes sociaux de la modernité. Comme dans un ‹ en-dehors › spatio-temporel. Les personnages sont alors dans un rythme qui leur est propre, souvent celui de la lenteur. C'est un temps qui ‹ prend son temps › […]. »[108]

Le travail répétitif de l'artisan offre des possibilités intéressantes de mises en scène et de montage. Le cinéaste peut filmer ces gestes répétitifs depuis plusieurs postes d'observation différents de manière à pouvoir recréer au montage la lenteur du processus tout en variant les points de vue. Le facteur temporel de la répétitivité offre donc des possibilités de signifier le temps et l'espace. Malgré la condensation obligée du temps réel, les meilleurs films de la collection réussissent à représenter la temporalité propre des opérations techniques autant grâce à la logique du montage que par les choix opérés durant le tournage (→ chapitre Repräsentation und Inszenierung). L'utilisation importante de longs plans, voire de plans séquence, que manifestent plusieurs films va dans ce sens. Le *plan séquence*, la prise continue d'une action, sans coupe et sans ellipse, permet de conserver l'enchaînement des événements et leur durée réelle. Il s'agit d'un plan autonome et d'« une scène traitée sinon en un seul plan, du moins en une seule prise de vue ».[109] Le choix des longs plans et plans séquence est aussi un choix éthique et narratif qui veut exprimer le rythme propre du travail. Claude Champion exprime cela dans cette citation où il souligne encore l'importance de rendre le spectateur plus actif et participant :

> « Ich wollte […] einen wirklich didaktischen Film [*Le Moulin Develey sis à la Quielle*, 1971] machen, keinen Film, in dem einer sagt: „Schaut her, wie diese Sache gemacht wird, ich

107 Le cinéaste ajoute : « Pour les spectateurs qu'on a aujourd'hui, tu n'aurais pas besoin de mettre le carton « rythme habituel ». Mais là, je pensais que je travaillais pour Hugger et qu'on ne saurait plus à quelle vitesse [l'artisan] travaillait si ce n'était pas très précis là-dessus. » (Yves Yersin, 2010)

108 Krief 2012, *op. cit.*, p. 18.

109 Metz 1966, *op. cit.*, p. 122.

werde euch jetzt alles erklären, euch das alles auseinandernehmen." Ich wollte einen didaktischen Film, in dem ich sage: „Schaut, es wird viele Dinge zu beobachten geben, seid aufmerksam; versteht, was ihr verstehen könnt." So begreift man die Dinge am besten. Man ist nicht passiv, man nimmt teil. Es gibt überhaupt keinen Grund, eine Grossaufnahme oder einen Zoom von einer Detailaktion zu machen. Der Zuschauer soll diese Grossaufnahme oder diesen Zoom machen, wenn ihn das interessiert. Dazu braucht es Zeit, und da bedarf es der Organisation des Stoffes mit Hilfe des Phänomens der Wiederholung. Und schliesslich entspricht das alles ja auch der Lebensart, dem Charakter des Müllers und seiner Arbeit, der Arbeit überhaupt. Die Dinge bekommen da erst eigenen Sinn, wenn sie ganz geschehen, abgeschlossen und erfüllt sind. »[110]

Une gestion similaire du temps se retrouve dans *Henri Avanthay. La fabrication d'une hotte dans le Val d'Illiez*. Jean-Luc Brutsch estime nécessaire de « laisser se dérouler les choses » dans leur propre rythme :

« [L'artisan] met trois jours pour faire une hotte, c'est long. [Durant] trois jours, d'être focalisé uniquement sur une hotte, ça demande quand même un état d'esprit particulier. Il s'agit […] de retranscrire cet état d'esprit. Et c'est la raison pour laquelle […] il y a des plans qui sont longs, où, apparemment, il ne se passe pas grand-chose […], mais ça raconte d'autres choses, une espèce de vie plus personnelle, un rythme, beaucoup de choses. » (Jean-Luc Brutsch, 2011, chapitre 16, 00:56:57, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575213)

Certains procédés permettent également de rendre compte de la durée de l'opération. Le fromager d'*Une fromagerie du Jura* fait de longs mouvements circulaires avec une louche afin de mélanger le lait et la présure. Le film contient, à la suite de cette opération, un plan rapproché sur la cuve dans lequel la louche flotte sur le lait en décrivant des cercles. Il s'agit d'un moment décisif où l'artisan ne touche plus au lait. Cette attente nécessaire à la transformation en lait caillé est signifiée par la longueur du plan. Yves Yersin commente la séquence : « J'adore ce genre de poésie là, où le génie humain pose [cette louche] là-dessus et quand elle s'arrête, c'est bon, le fromage sera bon. » (Yves Yersin, 2010)

Nous avons vu dans les analyses détaillées des films que la durée moyenne des plans est variable. Ainsi, les durées moyennes de plan les plus courtes sont constatées dans *Les cloches de vaches* (1966) avec 7 secondes (plan le plus long : 57 secondes) et *Ein Messer wird geschmiedet* (1965) avec 10,3 s (plan le plus long : 73 s). Viennent ensuite *Les Mineurs de la Presta* (1974) avec 14,4 s (75 s) et *Guber – Arbeit im Stein* (1979) avec également 14,4 s (184 s). Suivent *Beim Holzschuhmacher* (1962) avec 16, 5 s (108 s) et *Umbruch* (1987) avec 17 s (110 s). Certains films ont une durée moyenne plus élevée : *La Tannerie de La Sarraz* (1967) avec 24 s (61 s), *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971) avec 35 s (208 s) et enfin *Heimposamenterei* (1973) avec 38 s (329 s).[111] Cette énumération démontre déjà que tous ces films contiennent des plans longs (entre 57 et 329 s). Ce constat prouve que le plan séquence s'impose comme procédé de prédilection du cinéma ethnographique par lequel les cinéastes-ethnographes espèrent biaiser le moins

110 Claude Champion interviewé par Martin Schaub, texte de présentation du *Moulin Develey sis à la Quielle* pour l'Internationales Forum des jungen Films, Berlin 1972. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 VII d 2.

111 *Die letzten Heimposamenter* (1973) a une durée moyenne de plan légèrement moins élevée avec 23,6 secondes (plan le plus long : 122 secondes).

Le lait est filtré et le caillé du fromage vérifié (*Une fromagerie du Jura*, Yves Yersin, 1970). Jura vaudois, Mont Tendre (Pré d'Etoy ou Le Bucley), 1970. Photographe : Erling Mandelmann

possible le temps réel (même si dans ces cas aussi, les mises en scène sont évidentes). Les moyennes révèlent également le saut formel effectué par Yves Yersin entre son premier film réalisé pour la SSTP, *Les cloches de vaches*, très didactique et au rythme de montage soutenu, et son dernier film, *Heimposamenterei* qui se centre sur la parole des passementiers et se distingue par un rythme beaucoup plus lent. Si ce dernier film d'Yves Yersin comme *La Tannerie de La Sarraz* et *Le Moulin Develey sis à la Quielle* nous ont marqués en tant que spectateurs, c'est en partie par leur rythme lent qui nous a permis de suivre profondément le travail des artisans et leur rythme propre. Les rythmes de montage plus rapides des *Mineurs de la Presta* et de *Guber – Arbeit im Stein* sont, pour leur part, à relier (en partie) au rythme de travail plus soutenu des mineurs et des carriers comme à la multiplicité des personnes et lieux filmés. Dans tous les films analysés, la connexion est finalement étroite entre rythme de montage, sujet du film et rythme de travail des artisans filmés, le premier s'adaptant souvent aux deux derniers.

Points de vue et espace

La plupart des films produits par la SSTP marquent une nette préférence pour les plans fixes, pris avec un pied. Néanmoins, plusieurs caméramans effectuent de réelles gymnastiques pour multiplier les points de vue sur l'action et son espace. Nous avons par exemple vu les plans en plongée de *Migola* ou de *La Tannerie de La Sarraz*, les plans pris depuis un hélicoptère ou les longs plans de *Guber – Arbeit im Stein*. Ces derniers films comme *Le Moulin Develey sis à la Quielle* réussissent particulièrement bien à exprimer

l'implication des hommes dans leur travail. Le rythme du travail et la répétitivité des actions y sont clairement signifiés, mais la construction spatiale de ces films permet également une appréhension globale de l'environnement complexe du travail. La multiplication des points de vue et des perspectives sur une action, les mouvements de caméra suivant l'action comme la réalisation de plans d'ensemble ou en plongée permettent de situer les articulations spatiales des lieux et des opérations, et ce d'autant plus que ces plans sont longs.

Ellipses spatiales et temporelles

La question fondamentale de la gestion de l'espace et du temps que les films posent conduit inévitablement à réaliser des ellipses au montage.[112] « Il faut faire des ellipses pour ne garder que le temps qui nous intéresse, il faut avoir des cadrages qui se renouvellent suffisamment pour pouvoir faire des ellipses propres », remarque Yves Yersin dans la citation introductive du chapitre. Plusieurs manières permettent de construire une ellipse. Le cinéaste peut montrer un homme sortir du cadre, conserver ce cadre vide quelques instants, puis effectuer un raccord sur un plan situé dans un autre espace où l'homme entre après quelques instants. *La Tannerie de La Sarraz* contient plusieurs raccords entre deux espaces construits de cette manière (→ chapitre consacré à l'analyse du film). Les cadres vides avant et après un raccord signifient ce temps supprimé. Autrement, un fondu ou un volet[113] peuvent servir à indiquer qu'une partie de l'action n'est pas représentée. À la fin de *Ein Giltsteinofen entsteht*, Yves Yersin accélère l'opération d'assemblage du four en réalisant une série de plans cadrés de manière identique qu'il monte à l'aide de fondus. Dans *Guber – Arbeit im Stein*, un fondu au noir succède à un plan d'ensemble des montagnes au crépuscule et précède une nouvelle journée de travail à la carrière. Il permet de signifier la durée de la nuit. Une ellipse peut encore se construire en utilisant un plan de coupe : un plan montre une autre action qui se déroule dans un autre lieu dont la durée n'est pas supérieure à l'ellipse. Le montage parallèle d'*Une fromagerie dans le Jura* occupe en grande partie cette fonction. En regardant une séquence des *Cloches de vaches* documentant le long tassement du sable dans le moule (vers P38–P42), Yves Yersin explique : « Ici, j'utilise l'ellipse pour des travaux répétitifs. Je suis étonné, ça marche bien » (Yves Yersin, 2010). La durée du travail répétitif est en effet ici raccourcie en opérant des coupes dans l'action. Parfois, des *jump cuts* sont utilisés : deux plans successifs suivant la même opération sont raccordés sans respecter « la règle des 30° ». Dans le plan P40, le cadre ne change pas et l'action se prolonge après

112 Un *montage elliptique* définit « l'élimination d'une partie d'une section d'une action lors du passage entre deux plans, produisant une *ellipse* dans le temps du récit et de l'histoire. » Bordwell ; Thompson 2009, *op. cit.*, p. 734.

113 Un *volet* est une « transition entre deux plans où une ligne traversant l'écran marque la limite entre une première image qui disparaît au fur et à mesure qu'une seconde la remplace ». Dans un fondu, un écran noir est progressivement remplacé par une image (*ouverture en fondu*) ou, inversement, un plan s'assombrit jusqu'à ce que l'écran soit noir (*fondu au noir* ou *fermeture en fondu*). Dans un *fondu enchaîné*, une première image disparaît progressivement alors qu'une seconde apparaît. Bordwell ; Thompson 2009, *op. cit.*, p. 732, p. 739.

une petite coupe, sans changer d'angle de prise de vue.[114] Ces ellipses temporelles sont minimes, mais puisque le film est entièrement centré sur une opération technique, elles ont leur importance. Les intertitres, comme nous le verrons dans le chapitre Relation texte-image-son, créent souvent une interruption dans la diégèse du film et dans son monde spatio-temporel. Néanmoins, ces inserts textuels participent au moment structurant du montage et annoncent parfois la durée d'une opération. Ils signifient par là une ellipse temporelle qui est représentée dans plusieurs films par plusieurs cadres vides d'hommes précédant ou suivant le carton d'intertitre (*La Tannerie de La Sarraz*, *Les cloches de vaches* ou *Migola*).

D'une unité à une multiplicité spatio-temporelle

Presque tous les films muets de la SSTP se concentrent sur un espace restreint et fermé. Ils satisfont aux exigences dramaturgiques d'une représentation dans une unité de lieu, de temps et d'action. En introduction, l'espace, les personnes, les préparatifs et le point de départ des opérations sont exposés. Les processus de fabrication sont ensuite décrits, puis les films se concluent sur le résultat de l'action ou du processus.

Les films sonores et plus complexes de la collection vont progressivement transgresser cette unité et ce cloisonnement spatio-temporel. L'évolution des films, comme celle des terrains de recherche en anthropologie d'ailleurs, manifeste un passage d'une observation dans un lieu clairement délimité à une observation multilocalisée. Les films centrés sur les hommes (plus que sur les gestes techniques) se déploient autour de temps et d'espaces pluriels. Les premiers films affichant cette tendance restent centrés sur une espace géographique, mais celui-ci devient plus vaste que le seul atelier de l'artisan. *Une fromagerie du Jura* montre divers espaces à l'intérieur et autour de la ferme d'alpage. *Les Mineurs de la Presta* présente une multitude d'espaces autour et au fond de la mine d'asphalte de Travers : galeries de la mine, usine, campagne, villages. *Guber – Arbeit im Stein* rend compte des lieux pluriels de la carrière. D'autres films n'ont clairement plus d'unité de lieu, d'action et de temps. *Der schöne Augenblick*, *Heimposamenterei* ou *Umbruch* suivent de multiples protagonistes évoluant dans divers lieux et à différents moments. Le temps et l'espace se diffractent. Les fils rouges des films se multiplient. Ces derniers films ne cherchent plus à réaliser un montage chronologique et linéaire par continuité, mais utilisent de préférence des montages parallèles, voire dialectiques. Les formes de construction de l'espace et du temps, répondant à des postures, des thématiques et des techniques cinématographiques toujours nouvelles, sont en perpétuel devenir.

114 P40 est noté dans notre découpage arbitrairement comme un seul plan, mais un « jump cut » y est bien présent. Un *jump cut* est un « raccord elliptique qui semble être une simple interruption dans un même plan. » Bordwell ; Thompson 2009, *op. cit.*, p. 733.

9.3 Narration und Dramaturgie

Auf den ersten Blick scheint das Erzählen keine unabdingbare Schlüsselkompetenz im Dokumentarfilm und insbesondere in dessen Untergattung ethnografischer Film zu sein. Dass auch dort erzählt und dramaturgisches Handwerk angewandt wird, ist heute weniger umstritten als noch vor zwanzig Jahren. Im folgenden Kapitel erörtern wir, ob, wie und mit welchen Implikationen in SGV-Filmen mit erzählerischen oder im weiteren Sinne dramaturgischen Mitteln gearbeitet wurde.

Der Erzählcharakter eines Films hängt eng mit dem bereits behandelten Ins-Bild-Setzen einer vorgefundenen Realität, der Inszenierung, zusammen. Viele Inszenierungen liegen im Anspruch begründet, filmisch kohärent „erzählen" zu können. Filmschaffende inszenieren besonders ausgeprägt bei Schlüsselmomenten, die geeignet sind, Stadien von Entwicklungen aufzuzeigen, oder bei Überleitungen von einer Sequenz zur anderen, um örtliche und/oder kausale Zusammenhänge aufzuzeigen. Im Gegensatz zum Drehbuch und der Inszenierung, die vor und während den Dreharbeiten entstehen, manifestiert sich der narrative Charakter eines Films wesentlich in der Montage. Christian Metz begreift in seiner *Grande Syntagmatique* im Zeichensystem Film die Einstellung als kleinste Einheit, die durch die Montage zur Sprache respektive Erzählung wird.[115] Die Erzählhaltung – sei sie nun auktorial allwissend, fragend, suggestiv, vielstimmig, objektiv oder subjektiv – verweist auf die Haltung und Epistemologie der Filmautorin, des Filmautors, deshalb widmen wir der Narration ein eigenes Kapitel.

Erzählungen befriedigen ein urmenschliches Bedürfnis: Sie haben sich als so wirkmächtig erwiesen, dass Erinnerungen, die Aufbewahrung, Weitergabe und die Organisation von Wissen, die Geschichte selbst ohne Erzählung undenkbar scheinen.[116] Erzählungen sind universale Darstellungs-, Deutungs- und Kommunikationsformen. Sie bedienen sich Strukturen, die sich historisch ausgebildet haben und die sich ständig weiter entwickeln. Die Muster, Schemata, Syntagmen oder Allegorien[117], die sich in verschiedenen Medien für Erzählungen ausgebildet haben, entwickeln ein Eigenleben und können durch ihre rhetorische Form neue Inhalte erzeugen. Sie schaffen Erwartungen und Emotionen und treffen auf sie. Deshalb ist eine Erzählung immer mehr als die Summe ihrer Bestandteile. Eine „gut" konstruierte Erzählung, die sich bekannter narrativer Muster bedient oder sie nicht allzu weit abwandelt, ist in der Regel verständlich. Sie trifft bei den Rezipierenden auf ein Repertoire von Erfahrungen und Geschichten. Je weniger Repertoire eine Erzählung voraussetzt, desto universaler ist sie.

115 Christian Metz, Die Semiologie des Films, München 1972.

116 Siehe Hayden White, Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung, Frankfurt a. M. 1990, S. 77: „Wie denn sonst liesse sich eine „Vergangenheit", die per definitionem aus als nicht mehr wahrnehmbar geltenden Ereignissen, Prozessen, Strukturen und so weiter besteht, entweder im Bewusstsein oder im Diskurs darstellen, wenn nicht durch ‚Imagination'?", siehe auch: James Clifford und George E. Marcus (Hg.), Writing culture, the poetics and politics of ethnography: a School of American Research Advanced Seminar / ed. by Berkeley, CA : University of California Press, 1986, S. 6, und Wilma Kiener, Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen, Konstanz 1999, S. 103.

117 James Clifford, On ethnografic allegory. In: James Clifford und George E. Marcus (Hg.), 1986, S. 119.

Narration und Dokumentarfilm

Lange wurden Dokumentarfilme als eine nichtnarrative, deskriptive Gattung angesehen – beispielsweise im Verständnis des Institutes für den Wissenschaftlichen Film[118], aber auch von Filmtheoretikerinnen wie Eva Hohenberger.[119] Narration hingegen wurde vielfach mit Fiktion gleichgesetzt. Diese Sichtweise impliziert das Verständnis des Dokumentarfilms als „Dokument", als mehr oder weniger wirklichkeitsgetreues Abbild, das ethnografisch orientierte Filmschaffende, aber auch filmende Anthropologen vertraten und vertreten. Bill Nichols ortet den entscheidenden Unterschied zwischen fiktionalem und dokumentarischem Film der Art der Repräsentation[120], also der Bedeutungsproduktion, die mit dem Aufzeigen von Zusammenhängen zwischen Dingen, Menschen, Objekten, Vorkommnissen und abstrakten Ideen entsteht. Dokumentarfilme seien in ihrer Essenz weniger Geschichten, sondern Argumente über die historische Welt, die über die Perspektivierung, die Rhetorik des Films und dessen Kommentar dargelegt würden, meint Nichols.[121] Karl Heider versteht Narration als etwas, was ethnografischen Filmen – meist unnötigerweise – zugefügt werde, und nicht als einen Prozess, der einer Bildfolge mit raumzeitlicher Kausalität inhärent ist.[122] Auch in der Ethnografie, also in der schriftlichen Form von anthropologischem Wissen, galten narrative Elemente lange als unerwünscht, sie waren, in den Worten von George E. Marcus, die „repressed narrative dimension"[123].

Sobald aber in einem Text oder in einem Dokumentarfilm handelnde Menschen auftreten bzw. repräsentiert werden, entsteht mit einem räumlich und zeitlich bestimmten Handlungsraum (Diegese) entgegen den Annahmen von Nichols oder Heider eine Grundform der Narration. Wilma Kiener konstatiert, zur Abbildung von menschlichen Handlungen und Ereignissen sei die „narrative Struktur das wohl einzig angemessene Instrument sowohl zur Darstellung wie auch zur Erklärung".[124]

Zur Einsicht, dass auch in dokumentarischen und ethnografischen Filmen Geschichten erzählt werden, dass dies auch aus einer anthropologischen Sicht nicht zu verurteilen und sogar unumgänglich ist, führte ein langer, teilweise immer noch andauernder Prozess. Im Unterschied zur Writing-Culture-Debatte ab Mitte der achtziger Jahre, in deren Rahmen narrative und fiktionale Aspekte des kulturwissenschaftlichen Schreibens

118 Olaf Bockhorn, Retrospektiv / Progressiv – Volkskundlicher Film. In: Andreas Kuntz (Hg.): Lokale und biographische Erfahrungen. Studien zur Volkskunde „Gast am Gabelmann". Münster, New York 1995, S. 309–316, hier S. 310: „Kundige Hände einer in filmisches Dunkel gehüllten Person verfertigten einen Schuh oder was auch immer, für wen auch immer, warum auch immer – halt: um gefilmt zu werden."

119 Eva Hohenberger, Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. Hildesheim 1988, S. 16.

120 Stuart Hall, The work of representation. In: Ders. (Hg.), Representation. Cultural representation and signifying practices, o. O. 1997, S. 13–74, hier S. 19.

121 Bill Nichols, Representing Reality. Bloomington, Indianapolis 1991, S. 111.

122 Karl Heider, Ethnographic film. Austin 1976 (überarbeitete Ausgabe 2006), S. 54–57.

123 George, E. Marcus, The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage. In: Leslie Devereaux, Roger Hillman (Hg.), Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography. Los Angeles, University of California Press 1995, S. 35–55, hier S. 35.

124 Kiener, Die Kunst des Erzählens. Konstanz 1999, S. 120. Einen grundlegenden Text zur Narration schrieb: Edward Branigan, Narrative comprehension and film. London, New York 1992, S. 1: „Narrative is one of the fundamental ways we organize and understand the world."

intensiv thematisiert und letztlich auch legitimiert wurden, sind die Eckpunkte dieser Diskussion, an der sich Filmschaffende und Wissenschaftler kaum je gemeinsam beteiligten, schwierig zu definieren.

In der Praxis der SGV wie jener des Dokumentarfilms überhaupt zeigt sich jedenfalls eine Tendenz in Richtung Narration. Kaum ein ethnografischer oder dokumentarischer Film kommt ohne eine oder mehrere „Hauptfiguren" aus. Figuren treiben als Agenten der Handlung die Narration vorwärts, die durch einen markierten Ablauf von Zeit charakterisiert ist. Veränderungen verweisen auf den Zeitverlauf und sind ebenfalls eine zentrale Konstituente einer Erzählung. Schliesslich ist eine Erzählung sinnhaft, sie baut ein internes Bezugssystem der präsentierten Elemente des Handlungsraums und der Figuren auf. Ohne diese Sinnhaftigkeit kann keine Narration stattfinden. Die Filmwissenschaftler David Bordwell und Kristin Thompson definieren Narration als

> „a chain of events in cause-effect relationship occuring in time and space. A narrative begins with one situation; a series of changes occurs according to a pattern of cause and effect; finally, a new situation arises that brings about the end of the narrative (…). All the components of our definition – causality, time, space – are important to narratives in most media, but causality and time are central."[125]

Das Herstellen von Kausalitäten und Bedeutungsgeweben und das Aufzeigen von Zeitabfolgen und Entwicklungen sind auch für Dokumentarfilme unabdingbar – wollen sie verstanden werden. Sowohl fiktionale wie dokumentarische Filme stellen Gegenstände und Personen durch Kameraperspektiven, Blickführungen und Montage in kausale Zusammenhänge. Meist tun sie dies aus der Perspektive eines autoritären allwissenden Erzählers heraus und zeigen eher öffentliche und intersubjektive Aspekte und vermeiden innere oder subjektive Perspektiven ihrer Protagonisten.[126] Die allwissende oder privilegierte Erzählinstanz äussert sich durch einen freien Wechsel der Perspektiven. Die Kamera zeigt Personen und/oder Vorgänge aus einer – aus der Sicht der Filmschaffenden – möglichst aussagekräftigen Perspektive. Die Montage schafft Bezüge und Kausalitäten, die nicht notwendigerweise stimmig sind und auch missbräuchlich eingesetzt werden können und die auf jeden Fall subjektiv geprägte Repräsentationen sind. Dieses Vorgehen in ethnografischen Filmen, das aus Menschen „raw material for stories"[127] mache, auch Erzählungen von Protagonisten hauptsächlich für narrative Strategien von Filmschaffenden instrumentalisiere, wurde kritisiert, am klarsten vom Filmemacher und Anthropologen David MacDougall. Viele Exponenten des *Direct Cinema* betonen die Authentizität ihres von einem kleinen diskreten Team „direkt aus dem Leben" gegriffenen Filmmaterials und übergehen in Texten und Interviews über ihre Arbeit das *Story-Building*, das sie mit der Auswahl ihrer Themen, ihrer Perspektivierung beim Dreh und mit der Montage in der Postproduktion betreiben.[128]

125 David Bordwell, Kristin Thompson, Film Art, New York 1986, S. 83.
126 Branigan, Narrative comprehension and film. London, New York 1992, S. 204.
127 David MacDougall, Transcultural cinema. Princeton, New Jersey 1998, S. 204.
128 Insbesondere Donn Alan Pennebaker, weniger ausgeprägt Frederick Wiseman beharren darauf, nicht zu erzählen, sondern nur zu zeigen, was ist, obwohl sie Monate im Schneideraum verbringen. Vgl. Volker Pantenburg, Ränder des Kinos: Godard, Wiseman, Benning, Costa, Berlin 2010, S. 41f.

Narration kann als „autoritativer Akt“[129] des Filmschaffenden seinem Protagonisten, seinem Material und seinen Rezipienten gegenüber verstanden werden: Falsche zeitliche, örtliche und kausale Bezüge können das Repräsentierte intendiert oder nicht intendiert verfälschen und zu nicht adäquaten Interpretationen führen. Deswegen aber Narration an und für sich aus ethnografischen Filmen fern halten zu wollen, ist kurzsichtig und naiv. Narration ist unvermeidlich, sobald Bezüge hergestellt werden, und ist Teil eines filmsprachlichen Instrumentariums, das es bewusst einzusetzen gilt.

David MacDougall, der sich zu diesem Instrumentarium wiederholt Gedanken machte, propagierte eine *nichtprivilegierte Kamera*: eine Kameraführung und folglich auch eine Schnitttechnik, die sich hauptsächlich auf die subjektive Sicht des Filmenden beschränkt und sich darauf konzentriert, ein Artefakt der sozialen und physischen Begegnung zwischen dem Filmschaffenden und seinem Subjekt zu schaffen.[130] Eine *observierende Kamera* ermöglicht es laut MacDougall eher, dass die Geschichten der dargestellten Subjekte mehr Raum bekommen als jene der Filmschaffenden mit ihren Erzählstrategien. Auch wenn MacDougall kein omnipräsenter Erzähler sein will, so beinhalten auch seine Filme Erzählungen – mündliche seiner Protagonisten, aber auch seine eigene filmische Erzählung, die er mit sinnhaften Kamerahandlungen und Schnitten zwangsläufig herstellt.

Dokumentar- wie Spielfilme arbeiten mit einer Zeitdualität oder *Achronie*.[131] Mit wenigen Ausnahmen erzählen alle Filme verkürzt, sie lassen weniger aufschlussreiche oder unwichtige Elemente einer Handlung oder eines Vorgangs weg. Dokumentarfilmschaffende entwickeln ihr Thema nicht immer chronologisch, oft setzen sie Vor- und Rückblenden ein.

Die filmische Narration vermittelt erklärend nicht nur zeitliche und räumliche Orientierung, Informationen und Bedeutung, sie evoziert bei den Rezipierenden fast unausweichlich Stimmungen und Gefühle wie Empathie, Neugier, Wohlbefinden, Abscheu oder Spannung.[132] Nicht zuletzt deshalb galt eine offensive Erzählhaltung im Dokumentarfilm lange Zeit als problematisch. Wie in diesem verkürzten Abriss aufgezeigt, bestehen im strukturellen und kausalen Aufbau, also in der Narration, zwischen Spiel- und Nichtspielfilmen nicht grundsätzliche, sondern nur graduelle Unterschiede.

Deskription und Narration

Die meisten Dokumentarfilme enthalten sowohl beschreibende wie narrative Ebenen. Ein Film kann dasselbe Objekt entweder beschreiben oder erzählend vermitteln, wie Alfons Dauer im Hinblick auf den Begriff des „deskriptiven Syntagmas“ des Filmtheoretikers Christian Metz bemerkt:

129 Peter Ian Crawford, Film as discourse: The invention of anthropological realities., In: Ders. und David Turton (Hg.), Film as ethnography Manchester, New York 1992, S. 66–84, hier S. 77.

130 MacDougall 1998, S. 154, 156, 204f.

131 Gérard Genette, Die Erzählung. München 1994, S. 57–59.

132 Georges Nivoix, Du réel à l’écran: le film ethnologique comme miroir déformant, S. 177–187, hier S. 185. In: Daniel Dall’Agnolo, Barbara Etterich, Marc-Olivier Gonseth (Hg.): Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews. Ethnologica Helvetica 15. Bern 1991.

> „Ein Film über das Funktionieren einer Windmühle ist deskriptiv strukturiert, wenn die ineinandergreifenden Teile der technischen Konstruktion vorgestellt werden; der gleiche Film ist narrativ strukturiert, wenn das Funktionieren an Hand der Tätigkeiten des Müllers erzählt wird."[133]

Dieses Beispiel macht Unterschiede klar, blendet aber aus, dass auch technische Abläufe – in einem raumzeitlichen Zusammenhang repräsentiert – zwangsläufig narrative Elemente enthalten. Dies vor allem dann, wenn Menschen auf den Plan treten, denn ohne menschliche Handgriffe funktioniert das Malen mit Windkraft nicht oder nur über einen sehr kurzen Zeitraum. Es zeigt auch, dass nicht oder nur zu einem geringen Teil die zu filmende Thematik vorgibt, ob ein Film schwergewichtig narrativ oder deskriptiv ist, sondern der Blick, die Inszenierung der Filmschaffenden, ihre Entscheidungen bei der Montage des Films und letztlich die Rezeption des Films.[134] Dabei kann der Intensitätsgrad der Narration innerhalb eines Films variieren. Dazu ein Beispiel: Die ersten Einstellungen des früher beschriebenen Films *Ein Messer wird geschmiedet* sind rein deskriptiv. Sie zeigen mit verschiedenen Ansichten des Städtchens Werdenberg einen Zustand, keine Entwicklung oder Veränderung. Doch bereits die Einstellung, die den auf die Kamera zugehenden Messerschmied zeigt, markiert den Ansatz einer „nüchternen" oder „gefundenen"[135] Erzählung, die sich mit dem Eintreten des Schmieds – das die Kamera mit einem Schwenk begleitet – in sein Ladenlokal und dem Verkaufen eines Messers akzentuiert. Bereits in diesen zwei Einstellungen manifestiert sich deutlich eine erzählerische Instanz und Perspektive: einerseits in der Form der Kamerahandlung, also des Schwenks, der die Anwesenheit einer vermittelnden Instanz deutlicher macht, als wenn der Aufnahmeapparat statisch und damit unauffälliger geblieben wäre; andererseits im Schnitt, der zwischen dem Aussen- und Innenraum, vom die Tür öffnenden Schmid zum Eintretenden wechselt. Ein Beobachter könnte diesen sprunghaften Perspektivenwechsel nicht vollziehen, die dank der Montage allgegenwärtige Erzählerin, die Regisseurin Valery Blickenstorfer, hingegen schon.

Rückwirkend werden die deskriptiven Bilder am Anfang als Teil einer Dramaturgie erkennbar. Sie gehören der Exposition an, bilden den Anfang der Geschichte. Übersetzt in Sprache würden sie bedeuten: „Es war einmal im schönen Städtchen Werdenberg."

Erzählerische Muster im nichtfiktionalen Film

Die nichtfiktionale filmische Form hat sich in Wochenschauen, Kultur- und Auftragsfilmen in zahlreichen Ausprägungen ausdifferenziert. Ihre narrativen Muster sind eng mit jenen fiktionaler Filme verwandt. Erzählerische Wendepunkte, welche die Vorhersehbarkeit der Handlung brechen und der Erzählung eine neue Richtung oder dramatische

133 Alfons Dauer, Zur Syntagmatik des ethnographischen Dokumentationsfilms. Acta Ethnologica et Linguistica 47. Wien 1980, S. 30.

134 Nicht immer ist es die oder der Filmschaffende, die/der entscheidet, wie die Narration innerhalb eines Films ausgestaltet wird. Bei beobachtenden Filmen kann die Geschichte des beobachteten Subjekts wichtiger werden als die Narration des Films. Vgl. David MacDougall, Whose story ist it? In: Transcultural cinema. Princeton, New Jersey 1998, S. 156.

135 Nichols, Representing Reality, Bloomington 1991, S. 201; Sigfried Kracauer, Theorie des Films. Frankfurt a. M. 1964, S. 323f.

Höhepunkte geben alles wichtige Bestandteile des klassischen Dramas und in geringerem Masse auch der epischen Erzählung , fehlen allerdings in den Narrativen der SGV-Filme meistens. Dennoch können auch nichtfiktionale Filme narrativ sein bzw. narrative Elemente beinhalten, wie die oben erwähnte Sequenz zeigt. Fast alle Grundformen – und seien sie nur mit selbsterklärenden Bildfolgen oder durch Kommentar unterstützt erzählt – können auf eine klassische, bis auf die Poetik von Aristoteles zurückgehende dreiaktige Erzählart bzw. Dramaturgie zurückgeführt werden.[136] Fast alle stummen SGV-Film erfüllen überdies mit ihrer Darstellung von in sich geschlossenen, kleinen überschaubaren Welten Aristoteles' Forderung nach der Einheit von Ort, Zeit und Handlung und können so strukturiert werden:

- Exposition/Einführung: Vorstellung von Personen, Schauplätzen. Ausgangspunkt bezüglich kommender „Veränderungen, Aufgaben oder Herausforderungen".
- Durchführung/Konfrontation: Bewältigung einer Aufgabe/Herausforderung, Darstellung einer Handlung oder eines Prozesses.
- Auflösung und Schlus: Resultat der Handlung oder des Vorganges. Klärung offener Fragen.

Jede Erzählung umfasst „mindestens eine Ausgangssituation, die durch eine Veränderung in eine Endsituation übergeht, welche sich durch mindestens ein Merkmal von der Ausgangssituation" unterscheidet.[137] Auch in der hier skizzierten Minimalform der filmischen Erzählung müssen diese Eckpunkte geklärt sein, sollten die raumzeitlichen und kausalen Zusammenhänge verstanden werden.

Wichtig für das Verständnis insbesondere beim Fehlen eines Kommentars sind die Übergänge einzelner Phasen. Beziehungen und Zusammenhänge müssen aus den Einstellungsfolgen heraus klarwerden. Angewandt auf Filme der SGV bedeutet dies: Handwerker, Rohmaterialien und Arbeitsplatz sollten eingeführt werden (Anfang). Die Bearbeitung des Rohmaterials sollte (möglichst ausführlich) in Einzelschritten gezeigt werden. Neue Werkzeuge und Orte, die im Laufe der Bearbeitung eine Rolle spielen, müssen wiederum räumlich und kausal eingeführt sein. Das zu bearbeitende Material leistet meistens einen physischen Widerstand: Urteilsvermögen, Kraft und Geschicklichkeit sind gefordert. Der Schluss sollte das fertige Produkt und seinen Verwendungszweck deutlich machen.

Die beschriebene Grundform der minimalen Erzählung kann stark variieren, ohne dass die Verständlichkeit darunter leiden muss. In *Ein Messer wird geschmiedet* werden die Endprodukte, die Messer, gleich zu Beginn gezeigt. Personen können – wie in *Umbruch* der Prinzipal Akeret – indirekt eingeführt sein. Akerets Büro wird in mehreren Nahaufnahmen gezeigt, die ihn als Repräsentanten einer bestimmten Epoche und einer Arbeitsweise charakterisieren, bevor er selbst im Bild erscheint. Wenn Vorgänge nicht oder nur schwer in Bildern zu vermitteln sind, wie etwa das Giessen von Glocken, können

136 Kerstin Stutterheim und Silke Kaiser, Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen. Frankfurt a. M. 2009, S. 35–39.

137 Katrin Heinrich, Der Kurzfilm. Geschichte, Gattung, Narrativik. In: Georg Hoefer (Hg.), Aufsätze zu Film und Fernsehen, Band 43. Alfeld 1997, S. 36.

Trickzeichnungen die Erklärung, das heisst die Narration, übernehmen, so in *Les cloches de vaches* von Yves Yersin.

Folgend soll es um die Frage gehen, ob und in welchem Ausmass in den SGV-Filmen erzählt wird, an welchen Mustern sich diese Erzählungen orientieren und welche Wirkung sie allenfalls haben. Eckpunkte sind dabei die erwähnte „nüchterne Erzählung" an der Grenze zur Deskription bis hin zu Emotionalisierung, Dramatisierung und Spannungsbögen einsetzenden Erzählung.

Lineare Bilderzählungen

Viele Stummfilme der SGV scheinen kaum narrativ aufgebaut zu sein. Einige bestehen aus wenig mehr als aus (lose) aneinander gereihten Einstellungen. Alle zeigen sie jedoch arbeitende (in einem Fall spielende) Menschen, später vor allem Handwerker, die mit ihren Händen ein Rohmaterial bearbeiten, es zu einem Gebrauchs- oder Ziergegenstand verändern. Grundsätzlich ist dies bereits eine Erzählung, deren Grundform, das Zeigen des Rohmaterials, der Werkzeuge, der Hände und Handgriffe des Handwerkers und des Endproduktes bis in die Enzyklopädie Diderots zurückzuverfolgen ist. Roland Barthes beschrieb die Stiche der Enzyklopädie als didaktische, um grösste Objektivität bemühte und gleichzeitig poetische Werke, in der das Reale immer wieder überschwappe und von Imaginationen überdeckt werde. Daraus entstehe eine poetische Unruhe[138] und – ist anzufügen – auch eine Narration.

Die narrative Instanz bei diesen Filmen macht sich diskret durch zeitliche Auslassungen in der Dokumentation von Vorgängen und durch die gewählten Perspektiven auf das Geschehen bemerkbar. Dabei verstärkt sich der Erzählcharakter in dem Masse, in dem die arbeitenden Handwerker durch Nahaufnahmen auch ihrer Gesichter, nicht nur ihrer Hände und Gesten sichtbar werden. So werden sie als Menschen fassbar, die Zuschauenden können Empathie und Emotionen entwickeln.

Verstärkt spürbar wird der Erzählcharakter bei Kontextualisierungen, die Filme vornehmen: Einerseits ist das bei Übergängen und Schauplatzwechseln der Fall, beispielsweise von Einstellungen der Umgebung, in der Holz gesägt (*Beim Holzschuhmacher*), Weiden (*Der Korbflechter*) oder Steine geholt (*Migola*, *Ein Giltsteinofen entsteht*) werden, in die Werkstätten hinein. Hier wählt eine narrative Instanz offensichtlich Perspektiven und führt Zuschauende räumlich und zeitlich. Andererseits verstärken Szenen, in denen Handwerker mit anderen Menschen, meist mit Kunden, in Kontakt treten, den narrativen Charakter.

Narration und Imagination

Sobald menschliche Beziehungen sichtbar werden – egal wie lose diese sein mögen –, bieten sich emotionale Projektionsflächen für Narrative, die oft nur in den Köpfen der Zuschauenden stattfinden. Der kleine Junge, der den Schmied in *Ein Messer wird ge-*

138 Roland Barthes, Les planches de l'"Encyclopédie". In: Nouveaux essais critiques. Paris 1953, http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__nouveaux_essais_critiques__fr.htm, Zugriff 13.3.2017.

schmiedet für kurze Zeit durch das kleine Werkstattfenster beobachtet, verändert durch sein Zuschauen unsere Wahrnehmung des Handwerkers und intensiviert die Diegese. Dies gilt auch für die Zuschauer des Beckibüetzers im gleichnamigen Film. Der Kunde, der sein Fahrrad an die Wand stellt und sich beim Holzschuhmacher ein paar „Zoggel" aussucht, kennt den Schuhmacher offensichtlich gut. Sie scheinen aus ähnlichem Holz geschnitzt. Beide rauchen Pfeife und zeigen einen bäuerischen Habitus. Ihr Händedruck ist kräftig und kurz. Beide führen mutmasslich ein arbeitsreiches und anspruchsloses Leben. Diese Aussage ist bereits die Weiterführung oder Projektion einer Narration von uns Rezipienten, die aber tatsächlich nur in Ansätzen gezeigt wird.

Das komplexe Verhältnis zwischen Solidarität und Abhängigkeit, welches die erwähnte Einstellung von zwei Heimposamenterinnen und einem Visiteur in *Die letzten Heimposamenter* offenbart, führt über die mündlichen Erzählungen weit hinaus, birgt durch die Mimik und Gestik, durch die subkutanen Reaktionen der drei Personen aufeinander in sich bereits viele weitere Erzählungen, die sich in der individuellen Vorstellungskraft der Rezipienten weiter entwickeln können.

Parallele und antagonistische Narration, Zäsuren

Filme, die vielschichtige und arbeitsteilige Prozesse zeigen, sind aufgrund der dargestellten Ausgangslage narrativ oft komplexer, verfügen etwa über parallel geführte Erzählstränge (*Une fromagerie du Jura, Le Moulin Develey sis à la Quielle, Guber – Arbeit im Stein, Heimposamenterei, Der schöne Augenblick, Umbruch*). Dies nicht wegen dramaturgischen Vorlieben ihrer Autoren, sondern weil sie Vorgänge oder Arbeitsschritte zeigen, die gleichzeitig geschehen und in einer engen, interdependenten Beziehung stehen. Die Aufnahmen entstanden meist linear, nacheinander und erhielten ihre Gleichzeitigkeit, ihre Parallelität durch die Montage. So ermöglicht die filmische Narration ein besseres Verständnis von komplexen und gleichzeitigen Prozessen.

Bezugsreicher, also narrativ komplexer sind auch Kontrastierungen von Lebenswirklichkeiten und Argumenten. Ausgeprägt ist dieses Verfahren bei Yves Yersins *Die letzten Heimposamenter* zu beobachten, der die „Herren" und die Posamenter durch die Montage oft antagonistisch kontrastiert und durch Aussagen und Stimmungen diskursive Argumentationen entwickelt. Durch die narrativen Formen der Gegenüberstellung und des Vergleichens entwickelt Yersin seine sozialkritische Position.

Je länger die in einem Film repräsentierte Zeit ist, desto unabdingbarer wird eine Strukturierung der gezeigten Abläufe, Entwicklungen und Vorgänge in der Filmzeit. Zeit erleben wir in unserem Alltag meist als strukturiert, bestimmte Abläufe wie aufstehen, einer Tätigkeit nachgehen, essen, entspannen und zu Bett gehen wiederholen sich täglich, und so erfahren wir solche Tageszäsuren auch in der filmischen Darstellung als etwas Organisches, unabhängig vom tatsächlichen zeitlichen Verlauf des aufgenommenen Filmmaterials. So bietet es sich an, den zeitlichen Ablauf in Phasen oder Tagen zu strukturieren, was Hans-Ulrich Schlumpf in *Guber – Arbeit im Stein* und *Umbruch* ausgeprägt tut. Er gestaltet Übergänge vom Tag in die Nacht, von der Arbeit zur Freizeit, aber auch von einem Schauplatz zum nächsten wie dargestellt bildlich und narrativ sehr bewusst. Seine

Filme sind deswegen anschaulich und leicht verständlich (→ Kapitel „Espace, temps et montage“).

Narration und Evokation

Die Narration positioniert Protagonisten in Filmen, seien sie fiktiv oder nicht fiktiv, bezüglich ihrer Umwelt, aber auch für die Rezipienten. Empathische Darstellungen von Protagonisten ermöglichen bzw. evozieren Emotionen sowohl bei Darstellenden als auch bei Zuschauenden (*Le Moulin Develey sis à la Quielle, Der Beckibüetzer, Guber – Arbeit im Stein, Umbruch*). Das Miterleben der Zuschauenden wird durch die Narration gefördert. Die im Kapitel „Inszenierungen“ beschriebenen „gestellten“ Szenen aus *Der schöne Augenblick* sind kleine Narrative, die ihren Erzählcharakter über verschiedene formale Strategien erhalten: Bei der Nachstellung des historischen Fotografierens an der Axenstrasse und im Tageslichtatelier spielen Protagonisten historische Personen (der Fotograf Aschwanden spielt seinen Vater, seine Tochter eine Kundin) und vermitteln – in vermutlich höherer Anschauung und Emotionalität, als es eine erzählende Person vor der Kamera vermöchte – eine verbürgte Episode. Der Narrationscharakter dieser Sequenzen, das „Atmosphärische“, wird noch durch essayistisch-persönliche Äusserungen des Kommentars unterstrichen.

Es sind oft narrative Sequenzen, die beim Zuschauenden in Erinnerung bleiben: Die kurze Schneeballschlacht, welche die Kapuzinermönche sich im selben Film liefern, würde als mündliche Erzählung wohl kaum Spuren hinterlassen. Die Kraft der Narration durch Bilder scheint die zwanzig Sekunden dauernde Sequenz der Mönche mit ihren fliegenden Kutten und ihrem vergnügt-kindlichen Quietschen zu intensivieren und zu dehnen.

Eine nicht speziell für die Kamera inszenierte Szene kann durch den Einsatz von Ton und Musik einen ausgeprägt erzählerischen Charakter erhalten, wie eine Einstellungsfolge zeigt, in der Richard Aschwanden für ein Gruppenfoto vor dem Altdorfer Tell-Denkmal einer Kompagnie der Schweizer Armee Anweisungen gibt. Dies tut er mit ausgeprägtem Handeinsatz, fast wie ein Dirigent, was die unterlegte „Guillaume-Tell“-Ouvertüre von Gioachino Rossini noch unterstreicht (Minuten 33, 34). Die bewegte Musik und Aschwandens „Dirigieren“ treten in einen Dialog und charakterisieren Fotografen wie Fotografierte in einer charmanten, bildmusikalischen Erzählung. Der Ton verleiht bewegten Bildern nicht nur einen hohen Realitätseindruck, er kann auch Bildfolgen ohne innere Logik zu einem sinnvollen Ganzen vereinen und ihnen einen Spannungsbogen verleihen.

Schweizer Dokumentarfilmstil: epische Narration

Hans-Ulrich Schlumpf beobachtet in Schweizer Filmen und besonders in Dokumentarfilmen eine spezifische Erzählweise und beschreibt damit auch sein eigenes Werk: „Um die Entwicklung des Stoffes zu strukturieren und dem Publikum in einer attraktiven

Form vorzuführen, entwickelte sich eine spezifische Technik, welche – so meine These – an die lange Tradition des epischen Erzählens anknüpft."[139]

Dieses Erzählen lebt von der Breite und Genauigkeit der Darstellung, setzt oft gleichberechtigte parallele Erzählstränge ein und stellt zeitliche Zäsuren, Perspektivenwechsel und andere narrative Mittel nicht in den Dienst einer möglichst stringenten und spannungsgeladenen Dramaturgie, sondern in jenen einer möglichst umfassenden Darstellung von Menschen, ihren Befindlichkeiten und ihren Lebensumständen.

Schlumpf schrieb mit Blick auf Fredi M. Murers Spielfilm *Höhenfeuer* (1985), aber auch in Bezug auf Schweizer Dokumentarfilme, es sei gelungen,

> „eigene Erzählformen zu entwickeln, die – obwohl im Widerspruch zu den klassischen Dramaturgien – auch verstanden werden, Tiefe gewinnen und sogar Erfolg bringen. Für mich hat dieser eher langsame, bedächtige und mit Bildern angereicherte Erzählstil, den ich auch in vielen anderen Filmen aus der Schweiz sehe, in ‚Höhenfeuer' einen neuen Höhepunkt erreicht."[140]

Mit Paul Nizon (*Diskurs in der Enge*) gesprochen, habe das mangelnde „Schicksalsklima" der Schweiz auch in der Literatur ähnliche Dramaturgien entwickelt. Das genaue, ausführliche und behutsame Entwickeln eines Stoffes in offenen, nicht auf Effizienz und Effekt ausgerichteten und oft dialektischen Formen ist tatsächlich eine Eigenheit vieler Schweizer Spiel- und Dokumentarfilme, die Filme wie *Le Moulin Develey sis à la Quielle* oder *Die letzten Heimposamenter* massgeblich mitgeprägt haben (→ Kapitel „Die Filme der SGV als Teil des Schweizer Films").

Letztlich ging es den meisten Dokumentarfilmschaffenden um ein gesellschaftliches Bewusstsein, um einen Humanismus und das Einstehen für Marginalisierte und Unterprivilegierte. Für einige Schweizer Filmschaffende, beispielsweise für Markus Imhoof[141], war die Auseinandersetzung mit Bertolt Brecht und dessen Konzeption des epischen Theaters wichtig. In der Übertragung dieser Konzeption auf die eigene Filmpraxis war vielen Dokumentaristen, darunter Yves Yersin, Richard Dindo, Urs Graf und Fredi M. Murer weniger Brechts Verfremdungsidee, sondern vor allem eine Transparenz des „Gemachten" und das Aufzeigen von Zuständen, welche die Zuschauenden zum Nachdenken bringen sollten, eminent wichtig. Nicht wenige Schweizer Dokumentarfilme der siebziger und frühen achtziger Jahre rücken Filmteams ins Bild; sie verweisen damit auf den Herstellungsprozess[142] und thematisieren – im Falle von Fredi M. Murers *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* (1974) – auch die „Herstellung"

139 Hans-Ulrich, Schlumpf, Die Entdeckung der Langsamkeit. In: Carola Lipp, Medien populärer Kultur. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag. Frankfurt a.M./New York 1995, S. 438.

140 Hans-Ulrich Schlumpf, Scharf beobachtete Alltäglichkeiten. Plädoyer für eine epische Dramaturgie, Weltwoche, 26.12.1985, S. 27.

141 „Ich schrieb eine Lizentiatsarbeit, *Brechts Stücke im Hinblick auf sein theoretisches Werk*. Dadurch kam ich auch zum Praktischen und konnte als Assistent [von Leopold Lindtberg] bei der Inszenierung von *Der kaukasische Kreidekreis* mit dabei sein." Gespräch von Thomas Schärer mit Markus Imhoof, 6.11.2008.

142 So Fredi M. Murers *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir hier sind* (1974) oder die Filmkollektiv-Produktionen *Lieber Herr Doktor*, Hans Stürm und Kollektiv 1977, oder *FRS – Das Kino der Nation*, Christoph Kühn 1985.

von Erinnerung. Spätestens seit Thomas Imbachs *Well Done* (1994), einer rasant geschnittenen Studie in Fragmenten des Alltags in einem Zürcher IT-Unternehmen, verlor jedoch der behutsam beobachtende, eher gemächliche und formal strenge Autorenfilm – bis dahin die vorherrschende Form im Schweizer Dokumentarfilm – seine Vorherrschaft zugunsten einer neuen Vielfalt, in der auch Ironie, politische Unkorrektheit und Rasanz Platz finden.

Drei filmische Repräsentationen einer Manufaktur

Um erzählerische Muster in unterschiedlichen nichtfiktionalen Filmformen detailliert zu identifizieren, bietet sich ein Vergleich von drei filmischen Repräsentationen desselben Betriebes, einer Kammmacherei im solothurnischen Mümliswil, an: Die Schweizer Filmwochenschau porträtierte die Firma *Kroko* 1974, der SGV-Film darüber entstand 1977, und 1990 drehte das Schweizer Fernsehen anlässlich des Konkurses der Kammfabrik einen Bericht.

1. Lineare Bild- und Spracherzählung: Schweizer Filmwochenschau

Im Oktober 1974 entstand unter anderem dank der Vermittlung der SGV einer der letzten Beiträge der im März 1975 eingestellten Schweizer Filmwochenschau zum „aussterbenden Handwerk".[143]

Der erste Beitrag der Schwerpunktnummer *Porträts aussterbender Handwerke*[144] ist der Kammmacherei gewidmet: Der stark auf den Kommentar aufbauende, knapp eineinhalb Minuten kurze Bericht verfügt über einen einführenden Teil, musikalisch begleitet von einem munteren Flötensolo mit Cellobegleitung. Hinter dem Schriftzug *Schweizer Filmwochenschau, ciné journal suisse, cinegiornale svizzero* sind Hände zu sehen, die sich an einem kunstvollen Kamm zu schaffen machen. Sie polieren Schnittränder an einem sich schnell drehenden kleinen Schleifstein. Es folgt die Einblendung „Wie lange noch?". Zu Einstellungen maschineller Bearbeitung von Kämmen setzt der Kommentar ein: „Das industrielle Zeitalter hat uns zwar einige Fortschritte gebracht, doch die handwerkliche Pflege des einzelnen Werkstücks wird immer mehr verdrängt. Viele Berufe sterben langsam aus. Dies ist noch kein Grund für eine nostalgische Betrachtung, aber Grund genug zu erfassen, was sich noch erfassen lässt. Zum Beispiel die Herstellung von Kämmen aller Art, wie sie noch in Mümliswil praktiziert wird."[145]

Auf die Nahaufnahme der Hände folgt eine Halbtotale der Werkstatt, ein Arbeiter trägt das Ausgangsmaterial, eine dünne, semitransparente Plastikplane, sägt und bricht sie in kleinere Stücke, stanzt schliesslich kammgrosse Rohlinge. Hier wird zum ersten Mal das Gesicht eines Handwerkers sichtbar. Nach dem Ausstanzen der Zwischenräume werden die Zacken wiederum von einem anderen Handwerker manuell mit einer Feile bearbei-

143 Brief des Filmwochenschau-Chefredaktors Peter Gerdes an die Abteilung Film, 1974, Ap 20 a, Korrespondenz Film allg. 1967–1976, 21.1.1974.

144 Schweizer Filmwochenschau vom 18.10.1974, 88 Sekunden. Gesichtet ab fernsehinterner Datenbank Faro. www.videoarchiv.sf.tv.

145 Ebenda, ungefähr Minute 1.

tet und von einem weiteren poliert. Die Arbeit in dieser Manufaktur ist offensichtlich hochgradig arbeitsteilig. Die Arbeit des Handwerkers Gustav Walter wird so kommentiert: „Die wertvollsten Stücke müssen immer noch mit sicherer Hand von gelernten Fachleuten bearbeitet werden." „Wie lange noch?" fragt der Kommentar leitmotivisch. Ein Kameraschwenk über fertige Kämme zeigt die Resultate der Arbeit, wiederum von Musik begleitet.

Der Beitrag besteht aus 28 Einstellungen von durchschnittlich 3,14 Sekunden Länge und ist nach den Grundsätzen der kontinuierlichen Montage aufgebaut. Nach einer die Räumlichkeiten etablierenden Halbtotalen und einem einen Arbeiter verfolgenden Schwenk reihen sich chronologisch dem Produktionsprozess entlang verschiedene nähere Einstellungen. Die Einstellungen sind sehr genau auf den Bewegungsrhythmus geschnitten und wirken in ihrem ständigen Wechsel der Einstellungsgrössen sinnhaft, unauffällig, harmonisch. Hier kommt vermutlich eine jahrelange Erfahrung des nicht eruierbaren Kameramannes und der ebenfalls unbekannten Cutterin zum Tragen. Der Kommentar, der nach der zitierten Einführung historische Informationen liefert, ist zwar relativ dominant, aber der Fabrikationsprozess wäre auch ohne ihn verständlich. Die treibende Musik zu Beginn gibt sowohl den Takt vor, der später in einigen Maschinenbewegungen und Einstellungswechseln wiederaufgenommen wird, und sorgt ausserdem mit ihrer unbeschwerten Forschheit für gute Konsumierbarkeit.[146]

Die Form der Schweizer Filmwochenschau änderte sich zwar im Laufe ihrer Existenz von 1940 bis 1975 – am markantesten mit der Neukonzeption als monothematisches Magazin ab 1972 –, aber die narrativen Grundmuster blieben erstaunlich konstant.

Die narrative Struktur der Wochenschauen liegt recht nahe an der oben beschriebenen Minimalform mit Einleitung, (problematisierender) Darstellung und (auflösendem) Schluss. Die Beiträge waren als in sich abgeschlossene, bewältigte Geschichten meist mit einem verallgemeinernden Fazit durch den Kommentar konzipiert. Positives und erbrachte Leistungen in allen Bereichen wurden herausgestrichen.[147] Das Erzählen einer Geschichte in Bildern, die auch ohne Kommentar funktioniert, gehörte zum Handwerk der Wochenschau seit Anbeginn, wie die Erfahrung von Hans Heinrich Egger zeigt, der 1942 als Kameraassistent des „Chefoperateurs" der Wochenschau arbeitete: „Ich lernte von [Georges] Alexath vor allem, eine Geschichte aufzubauen, einen Anfang einer Geschichte zu suchen und je nachdem die Darstellung des Problems und einen Abschluss."[148]

Insgesamt lassen sich in diesem Beitrag über weite Strecken narrative Strategien beobachten, die auch in US-amerikanischen, englischen, deutschen und französischen Wo-

146 In derselben Wochenschaunummer, die jeden Beitrag mit der Leitfrage „Wie lange noch?" beschliesst, wird auch das Ehepaar Hardegger, Seilmacher aus Gams im St. Galler Rheintal, das Walter Wachter schon 1963 für die SGV portraitierte (*Eine bäuerliche Handseilerei*), vorgestellt. Visioniert ab Digi-Beta im Bundesarchiv Bern.

147 So stellte der Wochenschau-Kommentar beispielsweise 1944 die Ablehnung eines Stauseeprojekts im Rheinwald als Sieg der Demokratie dar (Rheinwald, Schweizer Filmwochenschau Nr. 185, 31.3.1944). Vier Jahre später feierte sie hingegen die Einweihung des Staudammes in Rossens als „stolzesten Sieg" der Technik (Schweizer Filmwochenschau, Rossens, Eröffnung Staumauer, 22.10.1948).

148 Hans Heinrich Egger, interviewt von Thomas Schärer, 2.10.2009.

Die Kammmacherei im Mümliswil (SGV) und Kammermacher Gustav Walter

chenschauen oder Dokumentarfilmen der dreissiger bis fünfziger Jahre vorherrschend waren: Emotionalisierung durch den Einsatz von allwissendem Kommentar und Musik, Identitätsstiftung durch Appelle an Wir-Gefühle und Aufbau von Spannungsbögen durch die Bewältigung von Herausforderungen.[149] Nach Bill Nichols' Klassifikationen der *Voices* von Dokumentarfilmen handelt es sich bei den Wochenschauen um typische Formen des *Expository Mode*.[150] Der Film gebärdet sich durch den Kommentar als autoritäre Stimme und baut seine Argumente auf bestehenden Konzepten und Vorstellungen der Rezipienten auf, indem er neues Wissen oder Sichtweisen zu vermitteln trachtet, die sich nahtlos in ihren bisherigen Erfahrungsschatz einfügen.

2. Zwei parallele Erzählstränge in einer Bilderzählung: Kammacherei im Mümliswil (SGV)

Eine deutlich andere narrative Struktur weist das für die SGV 1976 gedrehte und 1977 fertig gestellte Portrait derselben Kammmacherei und auch desselben Kammmachers Gustav Walter auf. Regie in *Kammacherei in Mümliswil*[151] führte der Fotograf und Kameramann Peter Horner. Er arbeitete ab 1974 als fest angestellter Fotograf beim Basler Völkerkundemuseum.[152]

Der stumme Film von 22 Minuten Länge präsentiert in langsamen Einstellungen alte handwerkliche und neue maschinelle Arbeitsgänge, wobei nicht alle Schritte in beiden Prozessen gezeigt werden. Er beginnt mit drei Aussenaufnahmen der Fabrik. Diese Einstellungen sind alle aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommen und räumlich schwer einzuordnen. In der letzten betritt ein Arbeiter, die Hauptfigur Gustav Walter, das Gebäude. Die folgenden zwei Innenaufnahmen zeigen alte Plakate an der Wand und eine Schachtel mit flachen Hornstücken. Erst die dritte Innenaufnahme zeigt Gustav

149 Vgl. Thomas Schärer, „Flüchtlinge und Internierte in der Schweizer Filmwochenschau 1940–1945". In: Vinzenz Hediger, Jan Sahli, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler (Hg.), *Home Stories, Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz / Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg 2001, S. 171–184, hier S. 173.

150 Bill Nichols, Introduction to Documentary. Indiana 2001, S. 138.

151 Der von Paul Hugger verantwortete Film war mit *Der Bronzeguss* von Sebastian Schröder der letzte durch den Schweizer Nationalfonds finanzierte Film der SGV.

152 http://archiv.onlinereports.ch/2000/HornerPeter.htm, Zugriff 30.11.2012.

Walter, bereits an seinem Arbeitsplatz, beim Anzeichnen eines Hornstückes. Diese Eingangssequenz verfährt also eher deskriptiv als narrativ, weil sie die Ankunft von Walter an seinem Arbeitsplatz nicht wirklich von seiner Person her in einem kontinuierlichen Ablauf erzählt, sondern eher die Dingwelt, Materialien und Werkzeuge, in den Vordergrund stellt. Bei den Nahaufnahmen, die Walter beim Markieren und Aussägen der Kammform zeigen, sticht vor allem Walters fehlender Zeigefinger an der linken Hand ins Auge. Vor der kreisenden Bandsäge evoziert dieser fehlende Finger ein Minimalnarrativ, das sich ausschliesslich in den Köpfen der Zuschauenden abspielt. Es passt nicht in den roten Faden der Darstellungen bzw. der Narration hinein, stellt sozusagen einen narrativen Überschuss dar.[153] Drei Einstellungen erfassen in einer Minute (Minute 4' 48" bis 5' 48") das Abschleifen der Kanten der zukünftigen Kämme sehr ausführlich, fast ohne Zeitellipsen.

Später zeigen fünf aufeinanderfolgende Einstellungen zunächst das manuelle und das maschinelle Aussägen der Zähne (Minute 7' 47" bis 10' 29"). In der zweiten Einstellung schwenkt die Kamera vom (halb)manuellen zum automatisierten Sägen, das eine Maschine in unmittelbarer Nähe erledigt. Die letzte der fünf Einstellungen zeigt wiederum das manuelle Sägen, inzwischen fortgeschritten, fast alle Zähne sind ausgesägt. Die letzten Arbeitsschritte, das Polieren der Kämme, erledigt nicht mehr der ursprüngliche Arbeiter, sondern verschiedene Arbeiter und Arbeiterinnen. Die Erzählung verliert also plötzlich, ohne ersichtlichen Grund, ihre Hauptfigur, und das Resultat der Arbeit, die fertigen Kämme, präsentiert unvermittelt eine Person im Anzug, wahrscheinlich der Geschäftsführer oder Inhaber des Betriebs. Den Abschluss des Films bildet das Ausstempeln der Arbeiterinnen und Arbeiter, wobei keine der zuvor gezeigten Personen, insbesondere nicht die Hauptfigur, zu erkennen sind.

Die Erzählung ist also nicht zu Ende geführt und der Produktionsprozess erscheint – obwohl er sehr ausführlich und langsam gezeigt wird – insgesamt sprunghaft und fragmentiert. Dies ist weniger auf die Tatsache zurückzuführen, dass die Hauptfigur Gustav Walter zum Zeitpunkt der Aufnahmen bereits sechs Jahre pensioniert war und seit drei Jahren nicht mehr im Betrieb arbeitete[154], seine Arbeit also als „Externer" extra für die Kamera demonstrierte, sondern hat mit dem Urheber Peter Horner zu tun. Er war offenbar mit der ihm von Paul Hugger gewährten gestalterischen Freiheit überfordert und nicht gewohnt, eigenständig eine visuelle Geschichte aufzubauen. Der gelernte Fotograf filmte zwar 1973 und 1974 zusammen mit dem Ethnologen Urs Ramseyer rituelle Tänze in Bali[155], aber wie es scheint nicht sehr selbstständig, wie sich Paul Hugger erinnert: „Als er [Horner] in Neuguinea war, hat immer jemand gesagt, dass jetzt das und dann

153 Bill Nichols beschreibt dies unter Bezugnahme auf Clifford Geertz' dichte Beschreibung als „Exzess", Nichols, Representing Reality, S. 145f.

154 Albert Spycher, Kammacherei in Mümliswil, Basel 1977, Reihe Altes Handwerk, Sammelband V, Heft 41, S. 22. Die Wochenschauaufnahmen aus dem Jahr 1974 zeigen Walter jedoch auch.

155 Paul Hugger, Forschungsgesuch an den Schweizerischen Nationalfonds, Basel 26.2.1975, S. 4.2., SGV-Archiv Ae 60 N 2. Die auf Bali im heutigen Papua-Neuguinea gedrehten Filme *Doppelikat in Tenganan* und *Pegeringsingan* von Urs und Nicole Ramseyer wurden 1978 in der Encylopaedia Cinematografica veröffentlicht: EC-E 2416, 43 min., DM 2896, 50; E 2417, 34 min., DM 2025,00; E 2418, 28 min., DM 1642,50; E 2419, 36 min., DM 2031,00. Farbe mit deutschem Kommentar, http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00988157.1978.9977416, Zugriff 30.11. 2012.

dieses drankomme (…). Das war ja wie in Göttingen, wo der Ethnologe genau entscheidet, was gefilmt wird." (Paul Hugger, 2009)

Der SGV-Film, der 1977 ein formales Muster weiterführt, das viele Filme der SGV und des IWF in den sechziger Jahren aufweisen, lässt sich in der Darstellung der Arbeit massiv mehr Zeit als der Wochenschaubeitrag. Eine Narration ist nur in Ansätzen vorhanden, der Film eher deskriptiv als narrativ angelegt, obwohl er mit dem Beginn (die Ankunft Walters) und dem Ende (das Bedienen der Stechuhr zur Mittagszeit) klare narrative Eckpunkte setzt. Der deskriptive – und deshalb auch wenig publikumsfreundliche – Charakter des Films ergibt sich vor allem aus dem erwähnten „Verlust" der Hauptperson. Dieser ist kaum intendiert, sondern auf die mangelnde Erfahrung des Kameramannes Horner im *Story-Building* zurückzuführen. Ausserdem wird die Parallelisierung von alten und neuen Arbeitstechniken nur unvollständig durchgeführt und ist darum teilweise schwer verständlich.

Kammacherei in Mümliswil ist wegen des weitgehenden Fehlens eines narrativen roten Fadens eher ein Dokument als ein eigenständiger Dokumentarfilm und entspricht am ehesten einem stummen Lehrfilm, wie er sich ab den dreissiger Jahren im deutschsprachigen Raum ausgeprägt hat und bis in die sechziger Jahre – am IWF bis in die achtziger Jahre – verbreitet war.[156]

3. Multiperspektivische Sprach- und Bilderzählung: Fernsehreportage

Als letzte narrative Darstellungsform sei schliesslich ein Fernsehbericht anlässlich des Konkurses der Kammmacherei in Mümliswil 1990 erwähnt. Es handelt sich um eine knapp siebenminütige Reportage in Farbe von Theo Stich, die am 23. Januar 1991[157] im Gefäss *Schweiz aktuell* gesendet wurde.

Elegische Klaviermusik und ein Plakat der Firma O. Walter-Obrecht Mümliswil, das schon im SGV-Film zu sehen war, leiten den Beitrag ein. Verschiedene kunstvoll verzierte Kämme folgen in Grossaufnahme, schliesslich zwei Einstellungen der verwaisten Werkstatt. Im Materiallager tritt der Protagonist, der letzte Kammmacher Ludwig Baschung, auf und erläutert verschiedene Ausgangsmaterialien. Er wendet sich an den Realisator des Beitrags, dessen Fragen in der Folge zweimal zu hören sind. Baschung stanzt die Rohform und schleift mit der „Spitzfräse" einen Zierkamm an denselben Maschinen, die auch im Wochenschaubeitrag zu sehen waren. Er zeigt die gravierten Verzierungen an einem Werkstück und erklärt, dass diese von vielen nicht wahrgenommen würden. Deshalb seien auch immer weniger bereit, dafür mehr zu bezahlen. Diese Aussage begründet die Schliessung des Betriebs. Aus Schubladen zieht Baschung verschiedene Kämme und Spangen und hält Musterkarten in die Kamera. Nach einigen Einstellungen der brachliegenden Fabrik wechselt die Szenerie nach einem Schwenk zur Strasse und einer Totale von einem Hügel auf das Dorf ins Büro des Gemeindeammanns Urs Jäggi, der die Geschichte und den Konkurs der Fabrik erläutert. Zu denselben elegischen

156 Vgl. Anita Gertiser, Schul- und Lehrfilme. In: Yvonne Zimmermann (Hg.), Dokumentarische Gebrauchsfilme. Zürich 2011, S. 444.

157 Visioniert über die fernsehinterne Datenbank Faro. www.videoarchiv.sf.tv.

Klängen vermisst und sortiert Baschung kunstvoll verzierte Kämme, die abschliessend nochmals in Nahaufnahmen erscheinen.

Der Beitrag verfügt über einen klaren narrativen Aufbau mit einer langsam einführenden Exposition, einem Hauptdarsteller, der zeigt und erklärt, einem räumlich und thematisch eingeführten ergänzenden Votum und einem Schluss, der das bildmusikalische Motiv des Anfangs aufnimmt. Die Erzählung entsteht einerseits aus der Abfolge der Einstellungen und andererseits aus den Kommentaren der beiden Protagonisten – eine narrative Möglichkeit, welche die beiden vorher beschriebenen Filme der Wochenschau und der SGV nicht nutzten. Ausserdem trägt die Musik zu Anfang und am Schluss zur Emotionalisierung bei: Eine leise Wehmut über das Ende einer Ära stellt sich ein.

Insgesamt verfolgt der Beitrag mit der Konzentration auf eine Hauptperson, mit dem Interview vor Ort, mit einigen einleitenden und beschliessenden Stimmungsbildern eine klassische Form einer nichtkommentierten Reportage, die in einem regionalen Sendekontext der achtziger und neunziger Jahre weit verbreitet war, in ihrer Ausführlichkeit in aktuellen Reportageformaten jedoch keinen Platz mehr fände.

In Bill Nichols' Kategorisierung der Dokumentarfilmarten könnte Theo Stichs Fernsehbeitrag dem *Participatory Mode* zugeteilt werden: Die Begegnung zwischen Filmschaffenden und Protagonisten ist sichtbar und wesentlicher Teil des Films. Es finden sich aber auch Elemente von Nichols' *Performative Mode*, der Gefühle und Subjektivität von Protagonisten und Filmschaffenden thematisiert.

Vergleicht man alle drei filmischen Repräsentationen, so fällt auf, dass die zwei Formen, die sich explizit an ein Publikum wenden, stärker narrativ aufgebaut sind als der vom Nationalfonds für wissenschaftliche Forschung finanzierte SGV-Film.

Die Wochenschau setzt dabei am klarsten auf eine reine Bilderzählung, der Kommentar liefert einleitend Informationen, die sich durch das Bild nicht erschliessen, überlässt dann aber das *Story-Building* der Bildebene, die in 88 Sekunden prägnant die Fabrikation eines Kammes aufzeigt.

Der Fernsehbeitrag lässt sich mehr Zeit, ist narrativ komplexer. Er verfügt über drei Hauptschauplätze und zwei Protagonisten, baut seine Narration sowohl mithilfe des Bildes wie durch erzählende Protagonisten auf. Sowohl der Wochenschau- wie der Fernsehbeitrag setzen Musik ein und lenken die Rezeption emotional: in Richtung Erbauung (Wochenschau) und Melancholie (Fernsehen). Beide Berichte schaffen letztlich eine nostalgische Stimmung.

Der stumme SGV-Film von Peter Horner dokumentiert zwar ausführlich einzelne Arbeitsschritte und differenziert dabei zwischen zeitgenössischen und vergangenen Techniken. Der mit 22 Minuten längste Beitrag ist aber wie dargelegt weniger verständlich und liefert – auch weil der Ton fehlt – keine historischen und sozialen Hintergründe. Diese werden im Begleitheft geliefert.

Kammacherei in Mümliswil ist eher ein Dokument als ein Film und kann kaum für sich alleine stehen, insbesondere wegen fehlenden visuell-narrativen Verknüpfungen und Kontextualisierungen. Das Dokument richtet sich nicht oder zu wenig definiert an ein

Publikum und erreichte unseres Wissens auch kaum eines. Andererseits beinhaltet die relativ unstrukturierte, lange Form unerwartete visuelle Informationen wie Walters fehlenden Finger, der in der erzählökonomisch optimierten Form der Wochenschau keinen Platz gefunden hat.

Narration, Sinnhaftigkeit und Verständlichkeit

Wie fiktionale Filme mit unkonventioneller Narration, in denen allzu viele Fragen offenbleiben, können dokumentarische Filme von ihrer narrativen Struktur her für die Zuschauenden unzugänglich oder hermetisch wirken. Unvollständig wirken vor allem jene Filme, welche die narrativen Eckpunkte nicht beinhalten – beispielsweise die Erzählung durch ein abruptes Ende nicht abschliessen. In Heinrich Heers *Ein Rad entsteht* etwa ist nicht zu erfahren, wie das fertige Rad mit einem Eisenreifen versehen und auf die Radachse gesetzt wird. Yersins Filme *Chaînes et clous* und *Le licou* verraten nicht, wie die Eisenketten, mit denen Kühe in Ställen angemacht wurden, im Einsatz tatsächlich funktionierten. In diesen Fällen bleibt die Verwendung des Artefakts, der Fluchtpunkt der Narration, im Dunkeln.

Solche narrative „Lücken" sind nicht per se negativ zu werten, sie können bewusst eingesetzt sogar höchst aufschlussreich wirken, wie das etwa die Filmemacherin und Theoretikerin Trinh T. Minh-ha in ihrem Film *Reassemblage* (1982) demonstrierte. Durch abrupte Schnitte, Ellipsen, eine bewusst „unfertige" und fragmentierte Darstellungsweise thematisiert sie die Anmassung, das Leben in Senegal repräsentieren zu wollen. Anstatt *about* spreche sie *nearby*, stellt sie ihr Verhältnis zu ihrem Protagonisten im Kommentar klar.

Dysfunktionale Narration

Was passiert, wenn räumliche, zeitliche und kausale Zusammenhänge nicht hergestellt werden, also keine narrative Stringenz vorhanden ist, soll beispielhaft eine ausschnittsweise Analyse des Films *Die Knochenmühle von Uttigen* (1970) von Irene Siegenthaler und Otto R. Strub[158] aufzeigen. Der 1970 gedrehte Film ist stumm, die Filmerzählung basiert also ganz auf Bildern. Bereits der Untertitel: „Bachputzete Knochenstampfe Ölmühle Getreidemühle" wirft Fragen auf, vermutlich handelt es sich um eine Art Inhaltsverzeichnis – das allerdings der Chronologie des danach Gezeigten nicht entspricht (keine Exposition). Nach einigen deskriptiven, nicht lokalisierbaren und häufig geschwenkten Einstellungen stehen drei Männer im Bach und schaufeln Schlick an die Ufer. Weshalb sie dies tun, wird nicht klar (mangelnder räumlicher und kausaler Kontext), vermutlich um den Wasserzulauf zur Knochenmühle freizuhalten. Die folgenden Einstellungen eines Wehrs sind zwar ausführlich, aber auch sie können die räumlichen Zusammenhänge nicht klarstellen, hauptsächlich deshalb, weil sie visuell keinen Überblick bieten und nicht gemäss dem kontinuierlichen Schnitt in näheren Einstellungen

158 Otto R. Strub studierte an der Kunstgewerbeschule Basel und betrieb mit seiner Partnerin Irene Strub-Siegenthaler, Kunsthistorikerin und Absolventin der Kunstgewerbeschule Zürich, das Filmstudio 2 S in Thun.

Details fokussieren, welche die Zuschauenden räumlich und kausal zuordnen können. Auf diese Sequenz folgt die Entladung eines Lastwagens, vermutlich vor der Mühle, aber der räumliche Zusammenhang fehlt auch hier. Die Personen sind andere als jene, die sich zuvor am Bach zu schaffen gemacht hatten (mangelhafte Einführung der Personen). Sie tragen Säcke in die Mühle hinein, offensichtlich sind sie mit Knochen gefüllt. Ein Arbeiter dreht an einem Rad, wahrscheinlich um Wasser auf das Mühlrad (das nie gezeigt wurde) zu leiten und den Riemenantrieb – der aber schon zuvor sichtbar drehte (Anschlussfehler der Montage, falsche Kausalität) – in Gang zu bringen. Es folgen zahlreiche Nahaufnahmen, auch Schwenks, die aber ebenfalls keinen Überblick über den Mechanismus zu schaffen vermögen. In einem oberen Stock werden die einmal gestampften Knochen durch ein Sieb weiter sortiert. Dieses Sieb ist aber vorerst nur seitlich zu sehen und kaum erkennbar (inadäquate Perspektive und Cadrage), das eigentliche Aussieben wird erst später und auch nur unvollständig sichtbar. Dazwischen besteigt ein Arbeiter eine Leiter, wohin er aufsteigt, wird nicht klar, die Kamera bleibt drei Sekunden auf der leeren Leiter (inadäquate Perspektive, inadäquater Schnitt). Dann wechselt die Darstellung übergangslos zum Malen von Gerste (fehlender Übergang), das ein anderer Arbeiter (keine Personeneinführung) besorgt. Die Tatsache, dass nun nicht mehr Knochen, sondern Getreide verarbeitet wird, erfährt man erst ein paar Einstellungen später über einen mit „Gerste“ beschrifteten Sack (fehlerhafte Informationsvermittlung).

Nachdem der erste Arbeiter die Knochenstampfe abgestellt hat, gönnt er sich einen Blick aus dem Fenster. Darauf folgt eine Einstellung, die einen Trauerzug zeigt; sie wird so als subjektive Sicht des Arbeiters ausgegeben. Wegen der unzureichenden visuellen örtlichen Einbettung lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob dieser subjektive Blick „gefälscht“ ist, der gepflegte Rasen im Hintergrund der hinter dem Sarg schreitenden Trauergäste, die vermutlich sinnbildlich auf die Vergänglichkeit des Menschen hinweisen sollen, lässt dies erahnen. Am Schluss werden mit einem grossen Mühlstein nochmals Körner gemahlen, wobei nicht klar wird, ob es sich um grobes Knochenmehl oder Gerste handelt.

Dies ist nicht die einzige offene Frage, die der Film hinterlässt – nicht aufgrund von Nachlässigkeit, sondern wesentlich wegen der mangelnden Beherrschung der Filmnarration.

Werden Knochen und Gerste teilweise mit denselben Maschinen zerkleinert? Wofür wird das Knochenmehl verwendet? Vieles wirkt surrealistisch, unfreiwillig komisch. Atmosphärisch sind der Schauplatz und auch einige Aufnahmen stimmungsvoll – hier hätte ein Horrorfilm oder ein Film noir in kongenialer Weise inszeniert werden können.

Das Lesen der Inhaltsangabe im SGV-Katalog[159] klärt einige Fragen. Aber auch nach dieser Lektüre wird nicht klar, ob es sich um verschiedene Mühlen unter einem Dach handelt oder um autonome, vielleicht in Nachbarschaft angesiedelte Betriebe. Die Begleitbroschüre identifiziert den schweren Mahlstein, der am Schluss sichtbar wird, als

159 Hans-Ulrich Schlumpf, SGV-Filmkatalog. Basel 1993, S. 150f.

Ernst Mauerer in der Knochenmühle Uttigen. Foto: Matthias Brefin

Ölmühle, die zum Zeitpunkt der Filmaufnahmen bereits stillgelegt war[160] und deshalb wohl zu Demonstrationszwecken mit Gerste beschickt wurde. Der Verfasser der Begleitbroschüre, der Liestaler Pfarrer und Gymnasiallehrer Matthias Brefin, wird im SGV-Katalog auch unter der Position „Wissenschaftliche Bearbeitung"[161] aufgeführt. In diesem Falle wäre wohl eher eine „filmische bzw. narrative Beratung" angebracht gewesen, da die Autorin und der Autor offensichtlich die Filmsprache, insbesondere die Découpage, also die Auflösung einzelner Szenen in Einstellungen, und die unsichtbare Montage nicht beherrschten und deswegen bei der Darstellung eines nicht sonderlich komplexen Vorganges scheiterten. Somit wird auch die wissenschaftliche Aussagekraft des Films geschmälert. Als Artefakt aus einer vergangenen Welt kann er aber dennoch faszinieren.

Dieses Kapitel sollte gezeigt haben, dass filmische Narration weder nüchterne, nach Objektivität strebende Repräsentationen behindert noch ein verzichtbares Stilmittel ist: Filme, die nicht nach raumzeitlichen und kausalen Kriterien strukturiert sind, sind kaum verständlich. Narration und die damit verbundenen Kategorien Poesie und Expressivität, die subjektiven Dimensionen von Dokumentarfilmen, stehen also nicht wie vielfach behauptet in einem Gegensatz zu einer möglichen wissenschaftlichen Autorität eines Films.[162] Im Gegenteil: Für eine sinnhafte Strukturierung und eine differenzierte,

160 Matthias Brefin, Die Knochenstampfe von Uttigen (Be), Basel 1971, Reihe Sterbendes Handwerk Heft 25, Sammelband III, S. 22.
161 Hans-Ulrich Schlumpf, SGV-Filmkatalog. Basel 1993, S. 150.
162 Siehe Bill Nichols, Representing Reality, Bloomington 1991, S. 201.

stringente und evidente Darstellung von filmisch transportierten Beschreibungen und Argumenten ist die filmische Narration zentral. Es sind durchaus Formen der Darstellung denkbar, die weitgehend ohne narrative Struktur auskommen, wenn sie sich auf die Darstellung von isolierten Vorgängen in der Natur oder in Laborsituationen beschränken. Doch sobald komplexere, interdependente Vorgänge oder Menschen repräsentiert werden sollen, erweist sich ein zentrales Mittel der Filmsprache, die Narration durch Bildabfolgen, als unabdingbar.

9.4 Relation texte–image–son

Le film est un discours en soi, il construit une intelligibilité par des rapprochements entre divers éléments. Ces éléments *diégétiques* et *extradiégétiques* participent au récit filmique. Ici, nous n'abordons pas spécifiquement la question de la construction narrative à laquelle était consacré le chapitre précédent, mais nous nous interrogeons sur le jeu de relations entre le texte, l'image et le son dans la production filmique de la SSTP. Le *texte* inclut, d'une manière large, autant les fascicules d'accompagnement des films que diverses formes de commentaires présentes dans les films, qu'il s'agisse d'intertitres[163] pour les films muets ou d'un commentaire en voix off ou en son direct dans le cas des films sonores. Ces différents types de commentaires présents dans le film contribuent à la narration filmique. La signification *cinématographique* des textes du film repose sur la relation que ceux-ci entretiennent avec les images du film. Il ne s'agit donc pas seulement de considérer le texte pour lui-même, mais de l'aborder dans sa relation aux images. De son côté, *l'image* considérée ici ne se limite pas aux films, mais inclut également les documents iconographiques divers (photographies, dessins, schémas, reproductions de tableaux, gravures et illustrations de toutes sortes) présents en abondance dans les livrets de la série *Vieux métiers*.

Les questions suivantes guideront notre analyse des diverses formes de dialectique entre texte, image et son. Quel statut et quelle place occupent les images par rapport au texte et réciproquement ? Quel est le rôle des livrets ? Remplacent-ils les informations que le son transmet dans les cas des films muets ? Quel type d'informations véhiculent les fascicules, les intertitres et les commentaires ? L'image s'appuie-t-elle sur le texte et inversement ? Qui domine ? À quel point le texte et l'image sont-ils autonomes et indépendants l'un de l'autre ? Selon l'analyse sémiologique, il s'agit de saisir la mécanique qui s'instaure entre le code linguistique et le code iconique.

On considère généralement que l'image est appréhendée de façon immédiate, globale et syncrétique, que son caractère esthétique et séducteur « frappe l'imaginaire, l'affectif, l'irrationnel, et que ses fortes charges connotatives favorisent la multiplication des

163 L'*intertitre* est un « commentaire ou dialogue apparaissant sur un (des) carton(s) entre les images, principalement dans les films muets ». FIAF ; Gartenberg, Jon, Glossary of filmographic terms : [Lexique de termes filmographiques] = [Lexikalisches Handbuch für Film] = [Glosario de términos]. Bruxelles 1989, p. 54.

interprétations ».[164] Cette série de propriétés associée couramment à l'image participe à la méfiance que celle-ci provoque dans les disciplines scientifiques et l'ethnologie (→ chapitre Film ethnographique : entre source, archive et présentation publique). Dans cette perspective, le texte serait plus « susceptible de transmettre des significations précises et dépouillées ».[165] L'image ne se suffirait pas à elle-même et aurait besoin du texte pour être compréhensible. Ce point de vue dominant doit néanmoins être nuancé. Le texte, comme l'image, peut être polysémique. Selon les termes de la sémiologie, le code iconique comme le code linguistique possèdent tous deux des aspects *dénotatifs* et *connotatifs*[166]. L'analyse des images et textes présents à l'intérieur et autour des films de notre corpus en atteste, comme nous le verrons. Un texte, comme une image, peut être prioritairement *informatif*, rationnel, fonctionnel, précis ou monosémique (le minimum de connotations) ou, au contraire, plus illustratif, poétique, symbolique, *subjectif* ou ambigu (très chargé en connotations). L'étude des relations entre texte et image et de leurs fonctions réciproques doit prendre en compte ce double aspect. Le texte peut ainsi se présenter comme redondant, complémentaire ou concurrentiel à l'image, il peut être plus symbolique ou informatif que l'image, et réciproquement. La perception, comme la compréhension de l'image et du texte varient selon les fonctions attribuées à chaque élément, mais aussi suivant le contexte de réception et le spectateur. En fonction de sa prédisposition, ce dernier peut favoriser l'image ou le texte, l'aspect connotatif ou dénotatif de chacun d'eux. Le rôle du spectateur ou du récepteur complexifie donc l'analyse. Nous nous pencherons davantage sur la *réception* dans un chapitre suivant (→ chapitre Diffusion et réception). L'interrelation texte–image n'est finalement pas la simple addition de l'image et du texte, elle génère un sens supplémentaire. Si souvent le texte dirige, précise, délimite et parfois même modifie le sens d'une image, l'image influence également le sens du texte. Pareillement, si on estime généralement que le texte ancre une image, la relation inverse peut aussi exister.

Livrets : un texte informatif ou subjectif

Une série de fascicules est associée aux films de la SSTP depuis 1963. Elle s'intitule d'abord *Sterbendes Handwerk*, puis dès 1972, *Altes Handwerk*, et en français *Vieux métiers*. Du point de vue de Paul Hugger, elle répond au besoin de munir les films muets d'un commentaire et se constitue de petites monographies qui documentent les aspects

164 Laurence Bardin, Le texte et l'image. In : Communication et langages 26, 1975, pp. 98–112, ici p. 100. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1975_num_26_1_4211 Consulté le 24 mai 2014.

165 Bardin 1975, *op. cit.*, p. 100.

166 « Le terme de connotation, dont la linguistique et la sémiologie font actuellement un usage fréquent, est toujours défini par opposition à celui de dénotation. Si la *dénotation* (d'un mot, par exemple) désigne la signification fixée, explicite et partagée par tous (celle qui est dans le dictionnaire), la (ou les) *connotation*(s) correspond(ent) à l'auréole de sens, plus ou moins importante, qui flotte autour du sens immédiat et officiel. Ceux-ci sont des sens supplémentaires, plus marginaux, diffus, instables, qui se greffent sur le premier, le complètent ou le déforment et qui retentissent de manière variable chez les individus selon leur expérience et leur culture. Les connotations, ce sont, par exemple, ces significations adjacentes, ces évocations auxquelles on fait allusion spontanément […]. Les ‹ connotateurs ›, dans la terminologie de Roland Barthes, sont des ‹ signifiants de connotation ›. Il s'agit donc des éléments, des facteurs qui, dans l'image (ou le texte ou un autre code), favorisent l'éclosion de significations non dénotatives chez le récepteur. » Bardin 1975, *op. cit.*, p. 101.

sociaux, économiques et historiques du métier, ainsi que des données biographiques sur l'artisan.[167] En 2011, Paul Hugger partage toujours l'opinion que les textes permettent de situer l'artisanat et apporte des connaissances de base à son sujet :

> « Wenn man jung ist, hat man Ideen. Und die Idee war: Warum nicht so eine Broschüre machen? Da war sicher auch wenig eine Eigenwerbung dahinter. Damit man erkennt, das ist einer, der etwas von dem Beruf versteht. Am Anfang war es nur der Filmgegenstand. Als man den Handwerker, seine Biografie, seine Tätigkeit mit den Fachausdrücken beschrieben hat. Später hat man ja ein wenig die Kulturgeschichte miteinbezogen, um das Ganze zu situieren im Zusammenhang mit der Geschichte. […] Wenn ein Film stumm bleibt, bleibt vieles stumm, was durch das Druckmedium gesagt werden kann […]. Einen Haufen Informationen, die es braucht für einen Film, hatte man früher nicht. Man hatte einfach einen Film, aber kein Hintergrundwissen. Deshalb haben wir das später bei den älteren Filmen nachgeholt. » (Paul Hugger, 2011, chapitre 1, 00:03:42, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

Lorsque Roland Cosandey présente une sélection « vaudoise » des films réalisés par la SSTP au Théâtre du Vide-Poche (Lausanne, 1978), il note que ces petites monographies « précisent et élargissent les données fournies par l'information purement visuelle ». Il élabore lui-même un document à distribuer aux spectateurs dans lequel des fiches visent à « décrire le plus exactement possible le matériel cinématographique projeté ». Il écrit dans l'introduction du document :

> « En guise d'informations complémentaires à la projection, le spectateur trouvera pour chaque film quelques précisions au sujet des techniques utilisées. Ces renseignements proviennent des monographies. Les circonstances de la préparation nous ont permis de mettre à jour certaines données […] »[168]

Aujourd'hui, Roland Cosandey estime toujours ces brochures indispensables : elles permettent de mieux comprendre les films et de répondre à certaines questions auxquelles les films ne répondent pas, par exemple concernant la temporalité des opérations (Roland Cosandey, 2009). Autant les remarques de Paul Hugger que celles de Roland Cosandey démontrent que l'image muette est considérée comme insuffisante et qu'elle doit s'accompagner d'un texte informatif. Des pratiques très proches se constatent ailleurs, à commencer par la collection de livrets publiée à l'IWF et associée aux documents filmiques muets de l'encyclopaedia Cinematographica. Dans un cadre plus populaire, le Cinéma scolaire et populaire suisse (Schweizer Schul- und Volkskino) organisait régulièrement des projections de films de voyage commentées en direct par un conférencier et pour lesquelles un livret d'accompagnement était réalisé.[169] D'une manière générale, les films à visée pédagogique produits par cette institution (et d'autres) s'appuient sur des documents d'appoint écrits.

167 Paul Hugger, Nachwort des Herausgebers. In : Paul Hugger (éd.), Sterbendes Handwerk 1. Sammelband Heft 1–10. Basel 1967, sans pagination.

168 Roland Cosandey, Vieux métiers vaudois et d'ailleurs. Lausanne 1978, p. 1.

169 Entretien de Pierrine Saini avec Roland Cosandey, Lausanne, 15 mai 2014.

Considérons plus en détail la forme et le contenu des fascicules édités par la Section film de la SSTP. Soixante études sont réalisées jusqu'en 1993.[170] Excepté trois films, *Umbruch* (1987), *Der schöne Augenblick*[171] (1985) et *D'Hüetli* (1989), les 46 films réalisés entre 1960 et 1990 sont accompagnés d'un livret. Douze des 67 brochures réalisées jusqu'à aujourd'hui sont en français et se rapportent toutes à des films tournés dans des cantons romands.[172] Une seule est écrite en italien et les cinq derniers fascicules de la collection (nos 63 à 67) sont bilingues allemand-romanche.

La plupart du temps, le livret est réalisé parallèlement au film, parfois un ou deux ans après sa sortie. Dans quelques cas, il est publié plusieurs années après le film : 24 ans plus tard pour *Der Bronzeguss*, 20 ans pour *Les Mineurs de la Presta*, 17 ans pour *Der Strohhut*, six ans pour *Chaînes et clous*, cinq ans pour *Heimposamenterei* et *Henri Avanthay*. Pratiquement tous les films réalisés avant 1960 sont accompagnés d'une brochure (24 des 26 films), réalisée a posteriori, entre une vingtaine et une soixantaine d'années après le film. La première de celles-ci est produite en 1968 par Paul Hugger, seize autres entre 1975 et 1985, et enfin, cinq en 2004.[173] Deux films achetés par la SSTP possèdent également un fascicule : *Le panier à viande* (Jacqueline Veuve et Yves Yersin, 1965) et *« Aufrichte » in Heimiswil* (Walter Stauffer, 1947).[174]

Parmi la vingtaine d'auteurs des livrets, les plus productifs sont Paul Hugger (vingt livrets)[175], Albert Spycher (onze livrets)[176], Christian Lorez (cinq livrets) ainsi qu'Alfons et Anna Pia Maissen (cinq livrets). Christian Lorez (1911–1997) et Alfons Maissen

170 Ces soixante livrets sont compilés en six volumes, tous édités par Paul Hugger. Ils sont également disponibles individuellement, mais une grande partie est aujourd'hui épuisée. De 1993 à 2004, la collection a été complétée et comprend à ce jour 67 livrets.

171 Paul Hugger a réalisé un ouvrage consacré aux photographes de *Der schöne Augenblick* : Paul Hugger, Der schöne Augenblick. Schweizer Photographen des Alltags. Zürich 1989.

172 Parmi ces douze livrets français, deux possèdent une version en allemand : Albert Spycher, Les mines d'asphalte de la Presta / Val-de-Travers. Bâle 1996 (Vieux métiers 61a) [Die Asphaltgrube im Val de Travers – ein Kapitel schweizerischer Bergbaugeschichte (Altes Handwerk 61)] ; Paul Hugger, La fromagerie d'alpage dans le Jura vaudois. Bâle 1971 (Vieux métiers 26a) [Die Alpkäserei im Waadtländer Jura. Basel 1971 (Sterbendes Handwerk 26)].

173 Paul Hugger, Der Rechenmacher. Basel 1968 (Sterbendes Handwerk 20) pour *Rechenmachen in Amden* (Heinrich H. Heer, 1958). Cinq fascicules sont réalisés par Christian Lorez (nos 44, 45, 47, 48, 49) en 1979. Albert Spycher réalise trois livrets pour des anciens films (nos 51, 52, 53) entre 1981 et 1985. Les fascicules suivants sont également consacrés à des artisanats documentés dans les films antérieurs à 1960 : no 36a de Wilhelm Egloff et no 39 de Paul Hugger, Andrea Schaub et Werner Schmitter. Les cinq fascicules (nos 63 à 67) qui closent la série sont tous réalisés par Alfons Maissen et Anna Pia Maissen en 2003 et publiés en 2004. Alfons Maissen était le conseiller scientifique des cinq premiers films de la Section film au temps d'Alfred Bühler, tous réalisés par Bartholomé Schocher entre 1942 et 1943. → annexes (liste des fascicules et bibliographie).

174 Walther Stauffer, Zimmermannsarbeit. Hausbau im Emmental. Basel 1980 (Altes Handwerk 50) ; Jacqueline Veuve, Le boucher ambulant. Bâle 1966 (Vieux métiers 11). Notons encore que cinq livrets ne se rapportent à aucun film : Ernst Ott, Der Tirggelbäcker. Basel 1967 (Sterbendes Handwerk 14) ; Brigitte Hager, Der Stempelschmied. Basel 1974 (Altes Handwerk 36) ; Albert Spycher, ‹ Magnani ›. Leben und Arbeit der Tessiner Kesselflicker. Basel 1986 (Altes Handwerk 55) ; Albert Spycher, Der Weidlingbauer. Basel 1988 (Altes Handwerk 57) ; Albert Spycher, Mit Kohlestift und Computermaus. Von den Entwerfern und technischen Zeichnern der Ostschweizer Stickereiindustrie. Basel 1997 (Altes Handwerk 62).

175 Les fascicules nos 1, 2, 4, 9, 13, 15, 17, 20, 22, 23, 26, 26a, 31, 32, 33, 35, 46 ont été réalisés par Paul Hugger. Il réalise encore trois livrets avec d'autres auteurs : no 31 et no 18 avec Hans Marti, no 40 avec Alfred Mutz. → annexes (liste des fascicules et bibliographie).

176 Albert Spycher a écrit les livrets nos 41, 51, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 61, 61a, 62. → annexes (liste des fascicules et bibliographie).

(1905–2003) écrivent après coup les textes se rapportant aux anciens films tournés dans les années 1940 et sur lesquels ils étaient les conseillers scientifiques. Ces deux ethnologues et philologues grisons, tout comme Wilhelm Egloff (1908–1983), autre auteur et réalisateur de films pour la SSTP, se sont surtout intéressés à la culture matérielle et ont chacun réalisé une thèse consacrée aux outils, aux méthodes de travail et aux dialectes chez les paysans. Ils se situent entièrement dans la tradition d'une ethnographie matérielle attachée à la pratique de la collecte de données et d'artefacts (→ chapitre Ethnologie régionale, ethnographie et culture matérielle).

Considérons maintenant le profil des autres auteurs de fascicules. Albert Spycher (1932), outre son activité principale d'enseignant du secondaire à Bâle, est l'auteur de plusieurs textes et ouvrages en ethnologie régionale de la Suisse. Ottavio Lurati (1938)[177] est professeur titulaire de la chaire de linguistique italienne à l'université de Bâle et mène diverses recherches en dialectologie et étymologie. Figure dominante des recherches liées à l'ethnologie régionale du Tessin et de l'Italie du Nord, il a été, comme Wilhelm Egloff, rédacteur de la revue *Folklore suisse/Folklore svizzero*. Plusieurs conseillers scientifiques des films et auteurs de livrets sont liés de près à la muséographie. Christian Lorez participe à la fondation du Heimatmuseum Rheinwald Splügen, Alfons Maissen à la création du Museum Regiunal Surselva à Ilanz. Parmi les collaborateurs plus ponctuels de la série, Annette Fluri est conservatrice au Gewerbemuseum de Bâle[178], Richard Aebi[179] (1915–1990) fonde le Textil- und Heimatmuseum de Sennwald. Armin Müller[180] est curateur au Toggenburger Museum de Lichtensteig. Le chercheur et muséographe Gerald Seiterle[181] a été directeur du Musée zu Allerheiligen de Schaffhouse et conservateur au Antikenmuseum de Bâle. Felix Marxer est responsable du Liechtensteinisches Landesmuseum à Vaduz. Jacques Hainard (1943)[182] travaille au Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde (Musée d'ethnographie et Musée suisse des traditions populaires) de Bâle (Museum der Kulturen Basel dès 1996), puis devient le directeur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (1980–2006). Jean-Pierre Jelmini (1942), historien spécialiste de l'histoire du canton de Neuchâtel et originaire du Val-de-Travers, est conservateur du Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel et aux Archives communales de Neuchâtel (1972–2000) (→ chapitre consacré au film *Les Mineurs de la Presta*). Avec leur connaissance spécifique d'un sujet rattaché à un film ou leur cursus universitaire en ethnologie, ces divers collaborateurs, souvent détenteurs d'un titre uni-

177 Ottavio Lurati, L'ultimo laveggiaio di Val Malenco. Basel 1970 (Sterbendes Handwerk 24), associé à *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* (Claude Champion, 1968).

178 Annette Fluri, Maroquinerie Kaufmann zu Basel. Basel 1985 (Altes Handwerk 54), associé à *Maroquinerie* (Friedrich Kappeler, 1984).

179 Richard Aebi, In der Hammerschmitte von Sennwald. Basel 1964 (Sterbendes Handwerk 3), associé à *Ein Beil wird geschmiedet* (Wysel Gyr, 1964).

180 Armin Müller réalise deux fascicules : Ein Fahreimer wird geküfert. Die Arbeit des Weissküfers. Basel 1964 (Sterbendes Handwerk 5), associé à *Ein Fahreimer wird geküfert* (Wysel Gyr, 1964) ; Der Schindelmacher deckt eine Alphütte. Basel 1968 (Sterbendes Handwerk 16), pour *Der Schindelmacher* (Valery Blickenstorfer, 1967).

181 Gerald Seiterle est conseiller scientifique sur *Der Bronzeguss* (1977), mais ne réalise pas le livret associé au film, lequel sera réalisé par Albert Spycher.

182 Jacques Hainard, Le Moulin de Vaulion (Canton de Vaud). Bâle 1971 (Vieux métiers 29). Le texte se rapporte au film *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (Claude Champion, 1971).

versitaire, font office de spécialistes et cautionnent ainsi la « scientificité » de la série (→ chapitre Film und Wissenschaft).

Un grand nombre des fascicules sont l'œuvre d'enseignants. Alfons Maissen est d'abord enseignant pour le primaire puis, comme Christian Lorez, à la Bündner Kantonsschule (l'école cantonale de Coire). Paul Hugger est professeur de gymnase à Bâle, Wilhelm Egloff enseignant de français à Saint-Gall, Armin Müller professeur de secondaire à Lichtensteig, Marcus Seeberger (1921–2013)[183] enseigne au Kollegium Spiritus Sanctus Brig (l'école cantonale de Brigue), Paul Suter[184] à l'école secondaire de Reigoldswil, Theo Gubser[185] est professeur à Gams, Albert Spycher professeur de secondaire à Bâle et Jean-Pierre Jelmini enseigne au Gymnase cantonal de Neuchâtel. Alfred Mutz est professeur de mécanique à la Gewerbeschule de Bâle et Matthias Brefin[186] au Gymnase à Liestal. Cet intérêt partagé des collaborateurs pour la transmission d'un savoir et la pédagogie n'est pas un hasard et révèle certaines des visées didactiques de la série qui veut, tout en affirmant sa valeur scientifique, rendre publiques et accessibles des connaissances sur les anciens métiers.

Ombretta Berta comme Madeleine Fonjallaz[187] comptent parmi les rares femmes à avoir collaboré à la série et chacune réalise deux brochures associées à des films d'Yves Yersin.[188] La première a été la femme de Renato Berta et la seconde, l'amie d'Yves Yersin. Ces deux femmes n'ont pas suivi d'études en ethnologie. La confiance que Paul Hugger leur manifeste révèle l'ouverture du producteur et sa vision non restrictive et stricte du *conseiller scientifique*[189]. Plusieurs livrets sont par ailleurs réalisés par les cinéastes eux-mêmes, comme dans le cas du film *Henri Avanthay* (1972) du Groupe de Tannen (fascicule n° 37)[190], des films sur la pêche d'Alain Jeanneret (n° 42), du *Panier à viande* (1965) de Jacqueline Veuve et Yves Yersin (n° 11), de *Ein Fass entsteht* (1964) de Wilhelm Egloff (n° 7) et de *Der Järbmacher* (1970) d'Irene Siegenthaler et Otto R. Strub (n° 38).

Les fascicules comptent entre six (première édition du fascicule n° 1) et 84 pages (fascicule 67, le dernier de la collection), avec une moyenne de 29 pages. Pour nos consi-

183 On doit à Marcus Seeberger quatre fascicules (n°s 21, 30, 34, 56), tous associés à des films tournés dans le Valais germanophone.

184 Paul Suter, Die letzten Heimposamenter. Kanton Basel-Landschaft. Basel 1978 (Altes Handwerk 43), associé à *Heimposamenterei* (Yves Yersin, 1973).

185 Theo Gubser, Die bäuerliche Seilerei. Basel 1965 (Sterbendes Handwerk 6), associé à *Eine bäuerliche Handseilerei* (Walter Wachter, 1963).

186 Matthias Brefin, Die Knochenstampfe von Uttigen (BE). Basel 1971 (Sterbendes Handwerk 25), associé à *Die Knochenmühle von Uttigen* (Irene Siegenthaler et Otto R. Strub, 1970).

187 Madeleine Fonjallaz (1941), originaire de Berne, suit des études littéraires à Lausanne, puis devient scripte et assistante de réalisation de nombreux films suisses.

188 Ombretta Berta, Un atelier de boîtes à vacherin dans la Vallée de Joux. Bâle 1971 (Vieux métiers 27), attaché au film *Les boîtes à vacherin* (Yves Yersin, 1970) ; Ombretta Berta, Paul Hugger, Les sangles à vacherin (Vallée de Joux). Bâle 1971 (Vieux métiers 28), pour *Les sangles à vacherin* (Yves Yersin, 1970) ; Madeleine Fonjallaz, Les Cloches de vaches (la fonderie de La Sarraz). Bâle 1966 (Vieux métiers 10), pour *Les Cloches de vaches* (Yves Yersin, 1966) ; Madeleine Fonjallaz, La tannerie. Bâle 1968 (Vieux métiers 19), pour *La Tannerie de La Sarraz* (Yves Yersin, 1967).

189 Un *conseiller* (ou consultant, *Berater* en allemand), sur un film, est un « spécialiste technique d'une branche de l'industrie, de l'administration ou d'une profession, engagé pour un film déterminé en raison de sa compétence dans un domaine lié à celui-ci. » FIAF 1989, *op. cit.*, p. 40.

190 Pour la référence complète des fascicules, → annexes (liste des fascicules et bibliographie).

dérations suivantes, nous prendrons en compte uniquement les 46 livrets se rapportant aux films produits par la SSTP entre 1960 et 1990. La moyenne de pages s'élève ici à 27 pages. Dès les premiers livrets, la structure typique des textes se présente comme suit : des informations historiques, géographiques et économiques sur l'artisanat sont d'abord données, puis quelques éléments biographiques sur l'artisan et son atelier sont présentés. Enfin, le travail est décrit en détail en précisant les étapes, les processus de fabrication et les outils utilisés. Néanmoins, ces divers chapitres du texte se trouvent à des proportions très diverses dans les livrets. Le fascicule sur le fondeur d'étain Louis Della Bianca (nº 12) s'attache par exemple davantage à l'histoire de l'artisanat qu'aux processus de travail. Le métier est également situé dans son contexte de manière variable. Ce dernier est peu, voire très peu situé dans six livrets (nºs 4, 6, 7, 17, 20, et pas du tout pour le livret nº 37 réalisé par le Groupe de Tannen pour *Henri Avanthay*). À l'opposé, plusieurs fascicules documentent précisément le contexte du métier (nºs 8, 15, 17, 18, 21, 58, 61). Les études de Marcus Seeberger incluent généralement plusieurs tableaux présentant l'évolution du nombre d'artisans sur une longue période (par exemple dans les livrets nºs 21, 30, 34). Son fascicule sur le chaudronnier (nº 21) est ainsi très complet et donne des indications détaillées sur l'artisanat en Suisse et le nombre d'actifs entre 1869 et 1960. Les textes d'Albert Spycher contiennent, quant à eux, généralement des données historiques très larges et très anciennes sur les métiers. Son livret consacré aux mines de la Presta (nº 61) relate ainsi en détail l'usage de l'asphalte au Moyen-Âge et considère plusieurs cas d'exploitation à l'étranger. Les conclusions des textes sont diverses. Parfois, la situation actuelle et le futur du métier sont évoqués. Paul Hugger mentionne ainsi que le métier de tourneur s'est adapté et a survécu et qu'il est même enseigné dans des formations professionnelles (nº 15). D'autres fois, l'auteur amène quelques remarques personnelles, voire poétiques, sur son intérêt pour le sujet et la valeur de l'artisanat, à l'exemple des dernières remarques de Paul Hugger sur l'huilerie vaudoise :

> « Ainsi, cette huilerie de Genolier, cet îlot de paix où le repos semble régner sans contestation renaît à une activité joyeuse dans le premier quart de l'année. Et cela nous semble merveilleux, vu l'archaïsme de ses installations. »[191]

Les données biographiques sur les artisans sont également plus ou moins abondantes. Le texte de Wilhelm Egloff (nº 7) se rapportant à son film *Ein Fass entsteht* (1964) aborde très peu cet aspect, tout comme celui d'Armin Müller (nº 16) associé au film *Der Schindelmacher* (Valery Blickenstorfer, 1967), dans lequel l'artisan n'est jamais nommé. Parfois, le livret présente d'autres artisans que ceux du film (nº 22) ou ne donne aucune information biographique, à l'exemple du texte dédié à la tannerie de La Sarraz (nº 19). Ce dernier cas s'explique par le sujet même du film (et du livret) : il s'agit de présenter une industrie artisanale aux nombreux travailleurs et le propos n'est pas de s'attacher à eux individuellement (voir l'analyse du film). En revanche, plusieurs fascicules contiennent des informations très détaillées sur les artisans comme les textes de Paul Hugger consacrés au vannier Josef Hug (nº 17), à l'huilier Jean Leuenberger (nº 23) et au « Beckibüetzer » (réparateur de vaisselle en cuivre et fer) Eduard Marti (nº 31) ou l'étude d'Albert Spycher sur la fabrique de peignes de Mümliswil (nº 41).

191 Paul Hugger, Une huilerie vaudoise. Bâle 1969 (Vieux métiers 23), p. 21.

Paul Hugger marque un intérêt particulier pour les histoires de vie des artisans et il n'est pas rare que ses textes révèlent sa fascination pour les hommes rencontrés. Il s'attarde par exemple sur le personnage du vannier Josef Hug (n° 17), évoque ses rêves et son activité artistique d'écrivain. De la même manière, son fascicule consacré à l'huilier s'attache à la vie de l'artisan sur plusieurs pages :

> « [Jean Leuenberger] n'attendait que le jour de partir pour réaliser son rêve : être cheminot. […] Quand Jean, munit de bons certificats, se rendit à la direction de Lausanne, il y reçut la réponse que l'on débauchait et qu'on n'embauchait personne pour le moment. Mais si on avait besoin de quelqu'un, on l'appellerait. ‹ Et j'attends toujours ›, ajoute avec un sourire malicieux notre Jean Leuenberger. […] Et (sait-on comment arrivent les choses ?) certain lien commença à se nouer et à retenir le jeune Bernois dans cet endroit. Eugène Vallon avait une seule fille, de huit ans plus âgée que Jean. Lui était un beau garçon, une photo de l'époque en témoigne : belle prestance, carré, le regard franc et en plus bon travailleur. Rien d'étonnant à ce qu'une intrigue amoureuse se nouât entre le jeune Jean et la fille de son patron ! »[192]

L'écriture de Paul Hugger est particulièrement romancée et expressive. Lorsqu'il dénomme l'artisan « notre Jean », son langage devient parfois assez familier.[193] Plus loin dans le texte, la présentation de l'huilerie est très imagée et le lecteur suit la visite de l'atelier et de ses environs comme s'il y était :

> « Continuons notre inspection ! Par une porte latérale, nous gagnons un bâtiment annexe, l'atelier du feu père Vallon. Un chat se sauve à notre approche et se glisse parmi les débris. Là, tout est clair, car beaucoup de lumière pénètre par les vitres cassées. Tous ces ateliers sont aujourd'hui sans vie, tombés en ruines. Il y a là un enchevêtrement de machines, de roues, d'outils et de mille objets dont on ne devine plus l'usage. Tout dort sous une épaisse couche de poussière. Dans le clair-obscur, l'aspect de ces locaux est fort étrange. […] Descendons un peu plus bas dans le vallon pour aller voir l'huilerie ! Le ruisseau nous accompagne. […] »[194]

Le style est loin d'être objectif et scientifique. La fascination de l'auteur pour le lieu et ses sensations personnelles sont clairement exprimées. Les nombreux points d'exclamation rythmant le texte participent à l'évocation vivante du lieu et de l'artisan. Le lecteur peut facilement se créer un film à partir du texte et celui-ci est très visuel et, en quelque sorte, très cinématographique.

La plupart des fascicules mentionnent très brièvement le film, souvent en note de bas de page, parfois dans le texte (n°s 17, 18, 20, 23, 24, 29, 32, 35, 42, 43, 54, 58, 59, 61). Certains livrets s'attardent davantage sur le document filmique associé (n°s 11, 26, 29, 61) ou contiennent une annexe dédiée au film (n° 30). Paul Hugger mentionne par exemple dans l'avant-propos du texte consacré à l'atelier de boîtes à vacherin (n° 27), le « travail remarquable » d'Yves Yersin ainsi que les raisons ayant poussé à réaliser un film sur un artisan particulièrement inventif et passionné par les machines. Ailleurs, l'auteur relate en détail le tournage difficile d'*Une fromagerie du Jura* (Yves Yersin, 1970) (n° 26). Pour sa part, Paul Suter se montre critique face au film d'Yves Yersin, *Die letzten Heim-*

192 Hugger 1969, *op. cit.*, p. 3.
193 Paul Hugger use souvent dans ses autres textes de formules telles que « notre artisan ». Il n'est d'ailleurs pas le seul auteur des livrets à agir ainsi.
194 Hugger 1969, *op. cit.*, p. 6.

posamenter (nº 43) (→ chapitre consacré au film). Notons encore que dans plusieurs des premiers livrets, la réalisation est inscrite au nom de Paul Hugger, à l'exemple de *Eine bäuerliche Handseilerei* (Walter Wachter, 1963) où Walter Wachter est simplement mentionné comme caméraman (nº 6) ou de *Von Hufeisen und Hufbeschlag* (Walter Wachter, 1966), dans lequel Yves Yersin et Walter Wachter sont les deux caméramans et Paul Hugger, le réalisateur (nº 9). Dans ces premiers textes, les films n'ont parfois pas de réalisateurs, mais sont mentionnés comme « planifiés » par Paul Hugger (« Planung: P. Hugger »[195]).

Livrets : abondance des images

Nous avons déjà relevé l'utilisation abondante de documents iconographiques dans les ouvrages de Paul Hugger et la série *Vieux métiers* ne déroge pas à cet intérêt pour l'image que l'ethnologue manifeste (→ chapitre Collecte et sauvegarde, rigueur et ouverture : l'ère Paul Hugger). Tous les fascicules contiennent un nombre important d'illustrations, des photographies en majorité, mais aussi des schémas, dessins et autres documents iconographiques. Entre 30 et 85 % des pages ont des illustrations, avec une moyenne de 55 %, ce qui signifie que plus d'une page sur deux comporte des illustrations ! 85 % des pages du livret consacré à la fabrication de chaînes et de clous contiennent ainsi des illustrations (nº 33). Une quinzaine de livrets intègrent plusieurs dessins d'outils (nºs 6, 7, 9, 10, 13, 19, 21, 25, 26, 33, 38, 41, 42, 43, 56, 58), à l'exemple de celui réalisé par Wilhelm Egloff et consacré à la fabrication d'un tonneau (nº 7) qui contient treize dessins d'outils (sur vingt illustrations) ou celui de Madeleine Fonjallaz sur les cloches de vaches (nº 10) qui reprend une dizaine de schémas réalisés par Yves Yersin pour le film associé. Huit fascicules comportent divers documents iconographiques (gravures, reproductions de peintures, de cartes postales, d'affiches ou de documents d'archives, cartes géographiques, etc.). Les textes plus récents d'Albert Spycher consacrés à la chapellerie (nº 59) et aux mines d'asphalte (nº 61) usent avec abondance de ce type de documents, de manière parfois un peu hétéroclite, alors que la majorité des livrets plus anciens en font un usage très rare et contiennent surtout des photographies.

L'utilisation des photographies dans les livrets est variable et évolue au cours du temps. On remarque néanmoins quelques constantes. Les fascicules débutent toujours avec une photographie qui, dans la plupart des cas, présente un plan moyen de l'artisan au travail (livrets nºs 1 à 4, 6, 7, 18, 20 à 22, 28, 33 à 35, 40, 42) ou un portrait de l'artisan (nºs 11, 16, 27, 32, 37, 59). Parfois, le travailleur pose avec un objet de sa fabrication (nºs 12, 17) ou la photographie présente un gros plan d'un objet (nºs 5, 13, 38, 56, 58). Dans quelques cas encore, un plan extérieur de l'espace de travail introduit le texte (nºs 9, 23, 26, 31, 46, 54) ou le cliché représente une scène de travail avec plusieurs protagonistes (nºs 30, 43, 61). Dans un seul cas, la première illustration n'est pas une photographie, mais une reproduction d'une planche de *L'encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (nº 8).

195 Par exemple : Wilhelm Egloff, Ein Fass wird aufgesetzt. Die Arbeit des Küfers. Basel 1966 (Sterbendes Handwerk 7), p. 3.

Bande de film avec marquage des clichés utilisés pour le livret associé au film *Ein Gilsteinofen entsteht* (Yves Yersin, 1970) : Marcus Seeberger, Der Giltsteinofenmacher. Basel 1973 (Altes Handwerk 34). Agarn, 1970. Photographe : Yves Yersin

Il n'est pas rare, surtout dans les premiers temps de la série, que ce soit l'auteur du livret qui réalise les photographies. Plusieurs fascicules de Paul Hugger contiennent quelques clichés de l'ethnologue (n°s 4, 6, 9, 28) et d'autres, ses photographies en intégralité (n°s 1, 2, 20). Armin Müller réalise également les images de ses livrets (n°s 5, 16), tout comme Matthias Brefin (n° 25). Autrement, les photographies sont souvent l'œuvre des réalisateurs des films associés aux textes. Walter Wachter réalise la plupart des photographies de six fascicules (n°s 3, 6, 9, 15, 22, 17, 31), Wilhelm Egloff celles pour le livret attaché à *Ein Fass entsteht* (1964) (n° 7), Yves Yersin pour cinq de ses films (n°s 19, 28, 34, et probablement pour les livrets n°s 10 et 33, bien qu'aucune indication sur l'auteur des photographies ne soit présente dans ces deux derniers textes), Claude Champion pour ses deux réalisations (n°s 24 et 29), Friedrich Kappeler pour son film *Maroquinerie* (1984) (n° 54) et Hans-Ulrich Schlumpf pour *Guber – Arbeit im Stein* (1979) (n° 46). Dans plusieurs cas, des membres de l'équipe de tournage sont mis à contribution pour réaliser les images, à l'exemple d'Eduard Winiger, caméraman de *Heimposamenterei* (1973) (n° 43), d'Erling Mandelmann (n°s 26, 27, 30 et 35), d'Édouard Tschannen (n° 19) et de Raoul Barman (n° 23) pour les films d'Yves Yersin, et de Pierre Delessert, assistant sur *Le panier à viande* 1965) (n° 11). C'est aussi le cas d'Errol Siegfried, l'assistant de Bernhard Raith (n° 32), de Hans Marti, coauteur du texte avec Paul Hugger (n° 18) et assistant de Rudolf Werner sur *Der Tüchelbohrer* (1967), de Jean-Claude Brutsch (n°s 37,

61), membre du Groupe de Tannen ou encore de Jean-Pierre Baillod, caméraman sur les films d'Alain Jeanneret (nº 42). Notons encore que la photographe Rosemarie Spycher réalise les images des textes de son mari Albert Spycher (nºs 58, 59) et que ses images se trouvent aussi dans le livret consacré à *Ein Fahreimer wird geküfert* (1964) (nº 5).

Les premiers fascicules de la série contiennent des reproductions photographiques de taille relativement petite et de qualité esthétique parfois moyenne. Cependant, plus la série se développe, plus les images sont mises en valeur et deviennent un point fort et caractéristique des publications. La taille des photographies augmente et leur qualité aussi. La collection contient ainsi plusieurs fascicules dans lesquels l'image est particulièrement bien valorisée et la composition très réussie. La plupart contiennent les œuvres de photographes et cinéastes accomplis tels que Walter Wachter (nº 9), Yves Yersin (nºs 10, 19, 28), Claude Champion (nºs 24, 29), Hans-Ulrich Schlumpf (nº 46) ou des photographes Jean-Claude Brutsch (nº 37) et Erling Mandelmann[196] (nºs 26, 27, 30).

Cette place importante donnée à la photographie et la mise en page soignée de la publication permettent un véritable dialogue entre le texte et les images, l'un s'appuyant sur l'autre et réciproquement. Le texte fait sans cesse référence aux images et leur mise en valeur offre une lecture aérée et plus agréable. De nombreuses pages contiennent uniquement des photographies qui s'articulent souvent en série et participent, autant que le texte, à l'argumentation du propos. La composition d'images en séquences raconte des histoires qui parfois concordent avec le texte et, d'autres fois, s'en éloigne pour stimuler d'autres lectures et interprétations plus subjectives ou esthétiques. Les images oscillent de ce fait entre un statut esthétique, voire poétique, et plus didactique.

La manière d'utiliser la photographie et de dépasser sa fonction purement illustrative répond étonnamment à des projets plus actuels qui mêlent de manière dialectique images et écriture. Lorsque les ethnologues Anne Attané, Katrin Langewiesche et le photographe Franck Pourcel parlent en 2008 de leur ouvrage consacré aux expériences de vie en milieu néorural en France et pour lequel ils développent une « véritable rhétorique photographique », leurs propos pourraient parfaitement s'appliquer aux fascicules de la SSTP :

> « En ce qui concerne la photographie, la mise en série remplit une partie du rôle que l'argumentation écrite joue dans le texte. Souvent, le sens des différents éléments d'une photographie ne devient intelligible qu'à partir du moment où l'image est intégrée dans un ensemble de photographies qui guide l'interprétation. […] En prenant au sérieux la valeur heuristique des images, nous défendons l'idée que les séries de photographies insérées dans un récit anthropologique ne valident pas seulement l'écrit, mais lui donnent parfois un autre sens. Le langage scientifique a sa rhétorique, ses concepts, ses constructions intellectuelles qui contribuent souvent à l'éloigner du monde qu'il veut pourtant décrire de ‹ l'intérieur ›. Nous nous sommes intéressées à la photographie, entre autres, parce qu'elle devient un médiateur possible entre science et sensibilité. »[197]

196 Erling Mandelmann (1935) est un photographe danois reconnu résidant en Suisse. Comme Yves Yersin, il a suivi des cours à l'école de Photographie de Vevey (1963). Depuis 1964, il travaille principalement en Suisse comme photographe reporter indépendant spécialisé dans les portraits photographiques.

197 Anne Attané ; Langewiesche, Katrin ; Pourcel, Franck, La rhétorique photographique. In : ethnographiques.org [en ligne] 16, 2008. URL : http://www.ethnographiques.org/2008/Attane-et-al Consulté le 25 mai 2014. Les auteurs se réfèrent à leur ouvrage : Néoruraux. Vivre autrement. Expériences choisies en pays de Forcalquier. Manosque 2004.

Intertitres : un texte précisant les images, mais parfois tautologique et intrusif

> « Les cartons consistent en l'intrusion, au cœur d'une succession d'images nécessairement en mouvement, de textes qui constituent une sorte de calligraphie spécifique. Cette alternance apparaît comme la transgression d'oppositions diverses : celle du geste et du mot écrit, du mouvement et de la fixité, des différentes ‹ couleurs › du gris et des mots blancs sur un fond noir… » (Natacha Thiéry)[198]

Sur les 49 films produits par la SSTP entre 1960 et 1990, 32 sont muets et treize de ceux-ci contiennent des intertitres, dont sept sont l'œuvre d'Yves Yersin.[199] Ces cartons contenant du texte sont insérés entre les séquences d'images. Comme Natacha Thiéry l'explique, la continuité des images filmiques se trouve interrompue à plusieurs reprises, car contrairement au commentaire oral en voix off, les intertitres ne peuvent pas demeurer tout au long du film et impliquent une alternance de deux registres de perception, les séquences filmées et les textes. Les intertitres relèvent aussi d'une forme de commentaire réalisée par les auteurs et, implicitement, leur ajout signifie que l'image seule n'est pas suffisante pour transmettre une information ou un certain type de connaissances. Mais avant d'analyser davantage les rôles dévolus aux intertitres, commençons par considérer quelques exemples de films usant de ce procédé.

Les dix intertitres de *Eine bäuerliche Handseilerei* (Walter Wachter, 1963, 15 min) annoncent les diverses étapes de la fabrication d'une corde.[200] Le livret associé (nº 6) se structure en chapitres portant le même nom et se concentre presque exclusivement sur les processus de fabrication. *Ein Fass entsteht* (Wilhelm Egloff, 1964, 24 min) contient, quant à lui, 27 intertitres. Les cartons, nombreux, annoncent chaque étape du travail[201] et contiennent des termes parfois difficilement compréhensibles pour le novice, par exemple : « Graben der Gargelnute ». L'illustration par l'image qui suit s'avère donc nécessaire pour comprendre de quoi il s'agit. Il arrive que ces intertitres soient redondants avec ce que l'image montre. Les annonces comme « Aussägen der Daube » ou « Messen der Daube » paraissent ainsi inutiles et le spectateur voit bien de quoi il s'agit à l'image sans être un expert. Cependant, même dans ces cas, grâce aux intertitres, le spectateur apprend la terminologie correcte de l'activité technique. Le film se présente ainsi comme un dictionnaire visuel. Mais l'utilisation intensive de cette forme de commentaire textuel

198 Natacha Thiéry, La parole dans le cinéma muet. In : Labyrinthe 7, octobre 2000, pp. 125–142, ici p. 129.

199 *Eine bäuerliche Handseilerei* (Walter Wachter, 1963) ; *Ein Fass entsteht* (Wilhelm Egloff, 1964) ; *Les cloches de vaches* (Yves Yersin, 1966) ; *Chaînes et clous* (Yves Yersin, 1967) ; *Le licou* (Yves Yersin, 1967) ; *La Tannerie de La Sarraz* (Yves Yersin, 1967) ; *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* (Claude Champion, 1967) ; *L'huilier* (Yves Yersin, 1969) ; *Les boîtes à vacherin* (Yves Yersin, 1970) ; *Der Störschuhmacher* (Yves Yersin, 1970) ; *Der Järbmacher* (Irene Siegenthaler et Otto R. Strub, 1971) ; *Pêche professionnelle dans le lac de Neuchâtel* (Alain Jeanneret, 1973) ; *Maroquinerie* (Friedrich Kappeler, 1984).

200 Hecheln ; Spinnen ; Aufhaspeln ; Zwirnen ; Putzen ; Drehen ; Abbinden ; Putzen und Polieren; Lätschen ; Aufmachen des Seiles.

201 Aussägen der Daube ; Aushöhlen der Innenseite ; Glätten mit Zugmesser und Hobel ; Zurichten und Abrunden der Aussenseite ; Prüfen mit der Lehre ; Bearbeiten der Kanten ; Messen der Daube ; Zuschneiden auf die Länge ; Fügen der Daube am Fügblock ; Kontrolle mit der Lehre ; Aufsetzen der Reifen ; Messen des Fassumfanges ; Herstellen der Reifen ; Formen des Reifens ; Erwährmen des Fasses zum Biegen ; Zusammenziehen der Dauben ; Benetzen des Fasses ; Verputzen der fertigen Fasshülle ; Graben der Gargelnute ; Zusammensetzen des Fassbodens ; Messen des Fassumfanges in der Nute ; Übertragen der Masse auf den Boden ; Heraussägen des Bodens ; Beidseitiges Verjüngen des Bodens ; Einsetzen des Bodens ; Bearbeiten der Fassenden.

entrave passablement le déroulement du film qui devient très saccadé. Les intertitres sont rédigés par le conseiller scientifique Wilhelm Egloff, également auteur du fascicule associé. On trouve dans ce dernier les mêmes terminologies et étapes de travail que celles indiquées sur les cartons. Le dernier intertitre du film annonce que « le maître contrôle son œuvre » (« Der Meister prüft sein Werk ») et, de la même manière, le livret se termine par « Das Werkstück soll den Meister loben », puis cite en conclusion les paroles du chant du tonnelier.[202] *Der Järbmacher* (Irene Siegenthaler et Otto R. Strub, 1971, 20 min) contient, pour sa part, un long intertitre introductif qui précède le titre du film et définit le terme « Järb » (cercle à fromage).[203] Suivent six intertitres, parfois associés à un petit schéma, annonçant les opérations effectuées par les artisans.[204] Dans *Pêche professionnelle dans le lac de Neuchâtel* (1973, 68 min), Alain Jeanneret inclut une dizaine d'intertitres. Ceux-ci introduisent les divers types de pêche documentés ainsi que quelques travaux spécifiques. Ils organisent la structure narrative du film en plusieurs parties.[205] *Maroquinerie* (Friedrich Kappeler, 1984, 20 min) se présente comme le dernier film du corpus encore muet à utiliser des intertitres. Les sept textes des cartons se composent de phrases complètes décrivant les étapes du travail.[206] Certains amènent quelques indications sur le caractère du travail de l'artisan, « lisse » et « minutieux ». Par exemple : « Der glatten Schachtel verleiht Baumann Charakter. » Ou encore : « Mit derselben Sorgfalt wird der Lederüberzug des Schachtelfusses angerieben. »

Yves Yersin est le cinéaste qui a utilisé le plus abondamment cette forme de commentaire. *Les cloches de vaches* (1966, 27 min) contient plusieurs schémas animés réalisés par Yves Yersin ainsi que vingt cartons en intertitres qui ont une fonction surtout didactique, introduisant les étapes successives de fabrication : marquage de la cloche, préparation du four, moulage de quatre petites cloches, la coulée, le démoulage, etc. Certains sont redondants avec l'image, mais permettent au spectateur d'apprendre le terme technique adéquat de chaque opération. Les intertitres sont souvent nécessaires lorsque les processus se déroulent dans un moule et ne sont donc pas visibles à l'œil nu (→ chapitre consacré à l'analyse du film). *Chaînes et clous* (1967, 16 min) possède, pour sa part, treize intertitres. La majorité informe des processus de travail (la fabrication de clous, cisaillage des ferrons, la fabrication des chaînes, amorçage d'un chaînon, la soudure au feu, le polissage, etc.) et d'autres présentent un outil ou un accessoire particulier (le marteau du cloutier, le marteau du chaînier, le gant du chaînier). Un intertitre notifie

202 Egloff 1966, *op. cit.*, p. 18.

203 « Järb : Elastischer, zusammenziehbarer Reif oder Rahmen, in den man den eben aus dem Kessel genommenen frischen Käse fasst, um ihm durch Pressen eine Runde Form zu geben. »

204 Zuschneiden des Brettes ; Kehlen der Kopfkerben ; Aufschneiden des Brettes. Aus einem Brett gibt es zwei Järbe ; Kopf und Feder werden durch hobeln mit Unterlage verjüngt ; Järbschlag : Herstellen eines bombierten Querschnittes ; Dämpfen und biegen der Färbe.

205 Pêche au grand filet ; Pêche aux goujons ; Pêche aux palées de pisciculture ; Récolte et fécondation des œufs ; Perches. Pêche à la nasse ; Mise à l'eau des filets ; Filets relevés à la main (été) ; Démaillage des poissons ; Aménagement du port ; Filets relevés au treuil (hiver) ; Découpage des poissons en filets ; Montage et raccommodage des filets.

206 Nun ist der Rohling zum Überziehen mit Leder bereit ; Zum Dünnemachen des Ziegenleders benützt Baumann das klassische Wiener Schärfmesser ; Der Schachtelhals wird eingebaut ; Der Überzug der Schachtel wird mit dem Aufkleben des Scharnierstreifens beendet ; Nachdem das Ornament blindgeprägt ist, wird es mit Eiweiss grundiert und das Gold mit erwärmten Werkzeugen aufgetragen.

la durée d'une opération[207] et deux autres annoncent encore que la séquence qui suit filmera le « rythme habituel du travail ». Les sept intertitres du *Licou* (1967, 15 min) désignent également des objets (le tournet, la boucle du tournet, la clavette) ou des opérations (fabrication du tourillon, torsadage du tourillon, assemblage du licou). *La Tannerie de La Sarraz* (1967, 31 min) contient vingt intertitres dont la majorité indique ici aussi les étapes du travail et structure le film en plusieurs séquences. L'énonciation de termes techniques permet au novice de saisir la terminologie propre au métier. Quatre intertitres annoncent des intervalles de temps et des durées d'opérations : les ellipses temporelles opérées entre certains plans deviennent ainsi compréhensibles. *L'huilier* (1969, 12 min) ne contient que deux cartons indiquant chacun la durée d'un processus (« La cuite dure env. 20 min » ; « La pressée dure env. 15 min »). Comme dans le cas de ce dernier film, *Der Störschuhmacher* (1970, 100 min) contient beaucoup moins d'intertitres (6) que dans les exemples précédents. Le premier intertitre introduit le contexte du travail du cordonnier ambulant : « Kalbermatten richtete seinen Werkplatz in der Stube der Kundin ein. », puis les suivants spécifient les opérations de l'artisan.[208] Les huit intertitres des *Boîtes à vacherin* (1970, 25 min) s'attachent davantage aux protagonistes que dans les films précédents. La particularité de l'artisan inventeur et l'implication de toute la famille dans le travail sont mises en évidence : « Les trois fils et leurs femmes préparent les fonds et les couvercles » ; « La machine construite par M. Berney simplifie la confection des fonds » ; « Cette machine est la plus complexe. Sa mise au point a duré un an » ; « La belle-sœur Marguerite Meylan, assemble les boîtes ». Ombretta Berta, qui réalise le fascicule associé (nº 27), marque sa fascination pour l'inventeur et ses machines et, tout en décrivant en détail le travail de l'artisan, s'attache longuement à présenter le personnage et sa famille.

Dans *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* (1968), Claude Champion intègre, quant à lui, seulement deux intertitres. Ceux-ci ont pour objectif de souligner la répétitivité du travail par le texte et permettent en l'occurrence de créer une ellipse dans le film : « Ensuite Migola enlève les cercles : un laveggio est alors terminé. Avec le bloc de pierre extrait de ce premier ouvrage, il recommence le même travail. » ; « Et ainsi de suite jusqu'au quatrième ou cinquième laveggio. Mais la pierre est devenue très petite… »

Notons encore que *Les Mineurs de la Presta* (Groupe de Tannen, 1974, 60 min), film sonore sans commentaire extérieur, ne contient pas d'intertitres, mais deux sous-titres au début du documentaire permettent d'indiquer le cadre et le temps de l'action : « 6 heures du matin » ; « En mars 1973, une vingtaine de mineurs extraient de l'asphalte à Travers (Neuchâtel, Suisse). » Aucun des films sonores du corpus ne fait par ailleurs l'usage de sous-titres.[209]

---

207 « Les chaînes sont placées dans ce tonneau avec le bourrier (déchets de cuir) qui contribue à leur polissage. Elles tournent pendant une heure et demie. »

208 Vor dem Nähen des Oberschuhs wird der Pechfaden hergestellt ; Das Nähen – ein sehr langwieriger Arbeitsgang ; Zuschneiden und Aufziehen der Sohlen ; Der Absatz besteht aus mehreren Teilen. Demonstation des Massnehmens ; Ausleisten und abschliessende Arbeiten.

209 L'ethnologue et cinéaste John Marshall est le premier à avoir utilisé des sous-titres dans un film documentaire. Que les anthropologues visuels utilisant le son synchrone soient les premiers à faire usage de sous-titres est assez logique. Ils sont en effet directement confrontés à la problématique de respecter les voix des autochtones (parlant une langue vernaculaire) et à la nécessité de rendre ces paroles compréhen-

Cette série d'exemples met en évidence que les intertitres, bien que provoquant une césure inévitable dans l'image de par leur nature extradiégétique, participent à la diégèse du film lorsqu'ils sont maîtrisés et bien pensés. Sommairement, ils désignent souvent les phases techniques essentielles du procès filmé et laissent l'image devenir la principale source d'information. Ils précisent un lieu ou une date, ils présentent parfois un protagoniste et éclaircissent souvent l'action. Leur fonction est donc surtout explicative et ils se posent comme moment structurant le montage. Souvent, ils ordonnent les images et le film s'organise en séquences introduites par un intertitre. D'autres fois, ils ajoutent un commentaire ponctuel donnant un contre-point explicatif à une image. Dans le meilleur des cas, ils interviennent au service de l'image et sont capables de la valoriser et de lui donner une certaine portée. Les intertitres peuvent encore donner une explication a posteriori. Le réalisateur donne ainsi au spectateur la possibilité de découvrir lui-même le contenu et la signification des images. Selon Natacha Thiéry, les intertitres peuvent occuper une « fonction démiurgique » en anticipant les images, les annonçant et leur donnant naissance. L'écrit et l'image se trouvent unis dans une « complémentarité contradictoire ».[210] En tant que contrepoint à l'information véhiculée par l'image, les intertitres n'ont pas forcément une fonction redondante et explicative. Lorsque dans *Les boîtes à vacherin*, la carton annonce « Firmin Berney est un passionné de mécanique. À temps perdu, il a fabriqué une machine pour chaque phase de son travail », il donne à lire une information supplémentaire qui permet d'appréhender les images autrement. À l'inverse, lorsque le procédé est mal maîtrisé ou utilisé avec excès, il ne fait qu'entraver le déroulement du film : les textes sont tautologiques et coupent inutilement le monde spatio-temporel en mouvement du film.

La majorité des films antérieurs à 1960 – 22 des 26 films de cette époque – contiennent des intertitres. Comme dans le cas des films postérieurs, ils précisent souvent une action ou indiquent une étape du travail. Cependant, le style de plusieurs de ces textes insérés entre les images est parfois très différent de celui des exemples précités. Comme dans les anciens films de fiction muets, il n'est pas rare que les textes intègrent une phrase qu'un protagoniste aurait pu dire ou qu'ils romancent le récit. Parfois ponctués de points d'exclamation et de points de suspension, les intertitres rendent une action muette vivante et créent une tension narrative. Lorsqu'Hermann Dietrich filme les flotteurs de bois grisons (les « Flösser ») dans la série *Waldarbeit im Prättigau* (1949), on trouve ces exemples : « Hoppla! Ohne Seil geht's nicht! », « Sonntagnachmittag. Die Flösser sind in Sicht! Morgen werden sie da sein! » et « Weiter geht die Fahrt, gelegentlich unterbrochen durch Begegnungen (« Uusstelä! »). » Ou encore : « Wir begleiten einen Nachzügler zum Arbeitsplatz » ; « Die kleineren Holzlager längs des Bache… » ; « Werden von zwei Vorausläufern ‹ eingeworfen › » ; « Die Rucksäcke wenigstens möchte man gerne trocken behalten. » Des expressions en dialecte ne sont pas rares, telles que « Guet geschiffä ischt

sibles par la traduction. « In April 1968 both Hawkins and I had seen examples of Marshall's subtitled films at the Colloquium of Ethnographic Film held at the University of California at Los Angeles. » David MacDougall, Transcultural Cinema. Princeton 1998, p. 176. Voir aussi pp. 168–173.

210 « Ces intertitres s'apparentent à une sorte de clignement, de cillement du film. Le texte et l'image, dans leur succession, s'effacent l'un l'autre, dans un mouvement qui évoque le palimpseste. De sorte que leur lien *contre-nature* pourrait être qualifié de *palimpsestueux*. » Thiéry 2000, *op. cit.*, p. 129.

haalb gwäärchet ». On imagine facilement un bonimenteur déclamer les intertitres à haute voix au cours de la projection du film.

Comme Natacha Thiéry le constate avec justesse dans son analyse de la parole dans le cinéma muet, l'absence de son ne signifie pas pour autant une absence de la *parole*.[211] Les protagonistes que les films muets nous donnent à voir parlent en effet souvent et les intertitres restituent parfois une partie de leurs dialogues. Et sachant que les films muets ont toujours été accompagnés au moment de leur projection d'une partition musicale et d'un orateur, une composante sonore est bien existante dans le cinéma muet. Aussi, « derrière le phénomène visuel s'impose la perception sonore – devinée ou fantasmée – des voix des personnages », voix auxquelles les corps et les gestes des protagonistes fournissent des indices.

> « La parole dans le cinéma muet est donc plurielle, à la fois volatile et impalpable dans les images, et écrite dans les intertitres. Dans les intertitres de dialogues, le sens des mots prononcés est détaché de leur énonciation. Dans les intertitres ‹ informatifs ›, la polysémie de l'image muette est réduite, mais leur apparition répétée favorise l'émergence d'une certaine abstraction. Finalement, les intertitres du cinéma muet doivent être considérés davantage comme signifiants que comme signifiés. Considérés sous cet angle, les intertitres mettent au jour la relation paradoxale du texte et de l'image. En définitive, tout réside dans cette dichotomie entre signifié et signifiant : l'intertitre n'est pas le signifié de l'image qui en serait le signifiant. Il est bien plus signifiant et phénomène graphique que simple adjuvant de l'image. Non seulement l'intertitre imprime un autre rythme dans la vision du film – puisqu'il existe un temps pour voir et un temps pour lire –, mais aussi un autre regard. »[212]

L'absence si longue du son dans les films de la SSTP est une question lancinante. Nous avons déjà esquissé précédemment dans notre texte quelques réponses. Paul Hugger explique ce manque par des raisons surtout techniques et économiques : un film sonore était trop cher pour la Section film et les premiers films sonores n'ont été possibles qu'avec l'appui de la Télévision suisse alémanique (Paul Hugger, 2011). Au début des années 1960, l'enregistrement synchrone du son n'est pas encore aisé. Les appareils Nagra sont chers, les caméras 16 mm n'acceptent pas toutes d'être associées à un appareil de prise de son[213] et souvent très bruyantes, elles ne permettent pas facilement l'enregistrement synchrone du son et de l'image. Outre ces contraintes, l'absence de son s'explique aussi par les objectifs initiaux du « programme » de Paul Hugger : le producteur s'attache à obtenir avant tout une documentation visuelle du métier, de ses gestes et outils. Le son n'est donc pas perçu comme prioritaire. Mais les desseins originels de l'entreprise vont progressivement évoluer, point largement abordé ailleurs dans notre travail.

---

211 Natacha Thièry entend ici par *parole*, « l'acte de profération de mots et la gestuelle qui l'accompagne ». Thiéry 2000, *op. cit.*, p. 140, note 2.

212 Thiéry 2000, *op. cit.,* p. 129.

213 Jean Rouch utilise par exemple des appareils 16 mm destinés au marché amateur lors de ses tournages en Afrique dans les années cinquante. *Les Maîtres fous* (1954) est ainsi tourné avec une prise de son indépendante des images. *Moi, un Noir* (1958), également. Cependant, Jean Rouch dépasse ces contraintes avec ce dernier film en invitant le protagoniste central à improviser un commentaire lors du visionnement des rushes. Voir : Séverine Graff, Techniques légères et cinéastes du direct : un cas de « Rouchéole » ? [Document du colloque Le projet Jean Rouch ? Vers une connaissance hors-texte, croiser les regards, partager les interrogations. Cinéma direct et construction du réel]. Paris, novembre 2009. URL : http://antoine.chech.free.fr/textes-colloque-JR/graff.pdf Consulté le 3 mars 2014.

Des films muets non autonomes ?

Aux débuts du cinéma, on a longtemps cru que le septième art était un moyen d'expression uniquement, ou du moins prioritairement, visuel. De nombreux théoriciens ont développé l'idée selon laquelle le cinéma muet relève d'un *langage cinématographique* comparable au langage visuel. Si des cinéphiles tels que Roland Cosandey ou Hans-Ulrich Schlumpf ont été fascinés à l'époque par les films muets de la SSTP, c'est aussi parce que ceux-ci posaient l'idée d'une autonomie de l'image et de la capacité de l'image à véhiculer une certaine « photogénie » (Roland Cosandey, 2009). La nature muette des films participait d'une certaine manière à leur valorisation esthétique et n'était plus perçue comme un défaut. Walter Wachter, l'un des cinéastes ayant collaboré à la Section film, dit préférer voir des films sans le son, même si ceux-ci sont sonores. L'image muette est jugée et considérée tout autrement et avec plus d'attention lorsqu'elle est accompagnée de l'élément « distrayant » qu'est le son : « Der Kommentar und die Musik haben im Film eine ungeheure emotionale Bedeutung » (Walter Wachter 2011). Walter Wachter se positionne en quelque sorte dans la lignée des nombreux théoriciens du cinéma qui, à la fin des années 1920, ont considéré l'arrivée du « parlant » comme une altération de l'art du muet. René Clair déclare ainsi que l'image est réduite à un rôle d'illustration. Plus tard, André Bazin comme Siegfried Kracauer penseront toujours que l'image doit rester première.

Les capacités de l'image, muette ou pas, à véhiculer certaines formes d'informations plus aisément que le texte sont soulevées par plusieurs auteurs et théoriciens du cinéma. Il est admis que le support de l'image mouvante est surtout irremplaçable pour documenter des gestes et des mouvements. Aucun texte ne réussira à décrire tous les paramètres de ce registre gestuel et corporel. La photographie capte des instants de gestes, mais ne peut pas retranscrire la fluidité du mouvement. Jean-Dominique Lajoux estime que l'image photographique est incontestablement supérieure au texte pour une compréhension rapide de la réalité enregistrée : « Parce qu'elle est instantanée, la vision permet de comparer simultanément avec profit deux, trois ou plusieurs images photographiques animées, d'en analyser les différences, d'en comprendre les modifications, d'en saisir les subtilités, de dégager l'influence du facteur temps sur leur déroulement respectif. »[214] L'image est par ailleurs capable de proposer une multitude de lectures possibles. L'accompagner systématiquement d'un support textuel, c'est, dans ce sens, lui imposer un point de vue discursif et nier des lectures plus sensibles. Le manque de son stimule l'imagination du spectateur et les lectures oniriques et émotionnelles des images. On essaye de deviner la parole inaudible des protagonistes mouvant leurs lèvres. On imagine les sons de l'environnement et du travail qui restent abstraits et fantomatiques. Le spectateur rentre dans une contemplation intime et une transe en solitaire.

Sans remettre en cause ces diverses idées argumentant les potentiels langagiers de l'image muette, nous constatons cependant que les films muets de notre corpus n'ont pratiquement jamais été diffusés sans l'appoint d'un commentaire textuel, qu'il s'agisse

214 Jean-Dominique Lajoux, Film ethnographique et histoire. In : Claudine de France (éd.), Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles. Paris ; La Haye ; New York 1979, pp. 105–122, ici p. 113.

des fascicules, des commentaires d'un conférencier les introduisant, ou de panneaux explicatifs lorsque les films sont montrés dans un cadre muséographique. Pour cette raison, ils n'ont presque jamais été montrés au cinéma ou à la télévision sous leur forme purement muette et non accompagnée. Lorsque les films ont été diffusés à la Télévision suisse alémanique ou suisse italienne, ils ont toujours été accompagnés d'un commentaire en voix off (→ chapitre Diffusion et réception, et → chapitre Das Fernsehen und die SGV consacré à l'analyse de *Ein Messer entsteht*). À cette difficile autonomie des films répond une diffusion beaucoup plus large et aisée des fascicules. Un livret est en effet plus facile à faire circuler que la copie 16 mm d'un film et ne nécessite pas de s'associer aux documents filmiques. Les films muets de la SSTP se présentent donc comme enchaînés aux textes et « immontrables » sans cette information complémentaire. Une telle déduction est à nuancer parce qu'elle tend à dévaloriser le travail des cinéastes et à nier le potentiel informationnel de l'image. Yves Yersin a été le premier à dépasser la contrainte du muet et à essayer de transmettre des informations autrement que par le son ou une voix off. La manière de filmer, l'attention au temps, au rythme et à la lumière, le découpage minutieux des opérations observées ou l'insertion d'intertitres sont autant de procédés que l'auteur utilise pour véhiculer des informations (Yves Yersin, 2010). Dans bien des cas, l'exercice est réussi et le spectateur comprend tout à fait les opérations effectuées par l'artisan filmé. Ses premiers films réalisés pour la SSTP, à l'exemple des *Cloches de vaches*, font un usage très abondant des intertitres. L'objectif est clairement d'expliquer didactiquement les choses. Progressivement, dans ses films suivants, les intertitres se raréfient pour complètement disparaître. La maîtrise du langage cinématographique du réalisateur permet pourtant de saisir toujours aussi nettement l'objet du film. Daniel Meylan, le protagoniste des *Sangles à vacherin* (Yves Yersin, 1970), film sans intertitres, estime que le fascicule, parce qu'il décrit en détail les phases du travail et illustre le propos de photographies, remplit une fonction explicative. Néanmoins, du point de vue de l'artisan qui connaît tous les gestes filmés et leur sens, l'absence de son dans le film n'empêche pas la clarté du propos (Daniel Meylan, 2012). C'est le point de vue d'un expert, mais, nous non plus, n'avons pas eu de difficulté à comprendre les opérations de l'artisan, et ce malgré l'absence de son et d'intertitres. Mais il est évident que le fascicule permet de décrire plus en détail les outils utilisés, de présenter la terminologie spécifique de l'activité et il fournit des informations complémentaires.

Son : commentaire extradiégétique ou diégétique, texte dénotatif ou connotatif

Aujourd'hui, il est courant de croire que, dans un film, le son est aussi important que l'image, voire plus.[215] La dimension sonore enrichit substantiellement le propos lorsqu'elle est maîtrisée et utilisée à bon escient. Elle relève d'une autre forme de commentaire que les textes des fascicules et des intertitres. Le commentaire le plus fréquemment présent dans les films documentaires est le commentaire en voix off ou en hors champ.

215 David Jay Bordwell ; Thompson, Kristin, L'art du film. Une introduction. Bruxelles 2009 (Arts et cinéma), p. 452.

Il est en soi *extradiégétique*[216], tout comme la musique en off, les intertitres, les schémas ou dessins inclus dans un film. Ces divers éléments extradiégétiques entrent en relation avec le diégétique et contribuent au récit filmique. Ils ont la capacité d'influencer grandement la perception et la lecture des images par le spectateur. « S'il a besoin de choses autres que lui pour exister, le commentaire peut avoir simultanément le ‹ dernier mot › sur toute chose », souligne Claudine de France.[217] Silvia Paggi remarque encore que le commentaire en voix off est l'héritier du commentaire oral du cinéma muet. La seule différence est que la voix n'est plus improvisée durant la projection, mais qu'elle est enregistrée sur la bande sonore du film. Dans les deux cas, il s'agit d'un *discours indirect*.[218]

Parmi le corpus, nous constatons que seize des 49 films produits entre 1960 et 1990 sont sonores (partiellement ou intégralement). L'usage et la maîtrise du son y sont très variables. Les premiers films sonores se trouvent dans les coproductions réalisées avec la Télévision suisse alémanique. Le son de *Ein Posthorn entsteht* (Wysel Gy, 1965) ou de *Ein Messer wird geschmiedet* (Wysel Gyr, 1965) n'est pas présent sur l'ensemble des films : certaines séquences sont sonores et réalisées en son direct, alors que d'autres sont muettes. Cette bizarrerie s'explique par le fait que la version télévisuelle des films contient un commentaire qui double les plans. Ces commentaires énoncés par Wysel Gyr sont généralement très envahissants. Leur présence presque continue tout au long du film force les images à occuper une fonction illustrative et ne permet pas au son direct de s'imposer. Seuls quelques sons d'ambiance du travail sont audibles en arrière-fond et le son direct, très rudimentaire, se présente ainsi comme un son atmosphérique qui n'arrive pas à retranscrire la dimension sonore spécifique du milieu filmé (→ chapitre consacré à l'analyse de *Ein Messer entsteht*). Dans le cadre de la collaboration avec la Télévision suisse alémanique, trois films réalisés par Valery Blickenstorfer contiennent également du son. *Der Schindelmacher* (1967) est tourné en son direct. Les plans du début et de la fin du film sont accompagnés de musique. *Der Zinngraveur* (1967) contient uniquement une piste musicale, présente sur toute la durée du film, et aucun son direct. Ces deux films, comme les deux exemples précédents, sont des versions sonores « tronquées » des films diffusés sur la chaîne, puisque le commentaire qu'ils contiendront ne s'y trouve pas. En revanche, la version de *Spiegel und Spiegelmacher* (1972) que la SSTP possède contient un commentaire. À ce dernier, très présent tout au long du film, s'ajoute quelques sons d'ambiance et des passages contenant de la musique. L'artisan reste un travailleur muet auquel on ne donne jamais la parole. À l'opposé, dans *Der Ziseleur* (Hans Spinnler, commentaire de Wysel Gyr, 1975), le dernier film réalisé dans le cadre de cette collaboration, le travailleur s'exprime parfois. Le commentaire extérieur

216 Le *son diégétique* est celui dont la source se trouve dans le monde de l'histoire du film (mots prononcés par les protagonistes, bruits et musiques provenant de l'espace diégétique. Le *son extra-diégétique* vient d'une source extérieure au monde de l'histoire (musique ajoutée, commentaire en voix off, bruitages post-sonorisés). Bordwell ; Thompson 2009, *op. cit.*, p. 420.

217 Claudine de France, citée par Silvia Paggi dans : Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique. In : Cahiers de Narratologie [en ligne], 20, 2011, pp. 1–13, ici p. 6. URL : https://journals.openedition.org/narratologie/6321 Consulté le 18 août 2018

218 Gilles Deleuze distingue trois phases dans l'histoire du cinéma. Le cinéma muet est caractérisé par un discours indirect. Le parlant opère une interaction du discours direct avec l'image visuelle. Le cinéma moderne dépasse l'opposition du direct et de l'indirect. Gilles Deleuze, L'image-temps. Paris 1985.

est aussi présent, tout comme l'ajout de musique, mais on trouve quelques situations classiques où le protagoniste parle, généralement assis face à la caméra.

Le commentaire de tous ces films donne des informations très factuelles qui correspondent à celles que les fascicules contiennent. Il fournit souvent quelques données historiques et biographiques en introduction. La voix off domine clairement l'image et explique souvent de manière redondante ce que l'image montre déjà. L'absence d'intertitres dans les films coproduits par la Télévision suisse alémanique s'explique par cette forte présence du commentaire en voix off. Dans sa forme dominante et classique propre aux reportages télévisuels, le commentaire remplit ici une fonction narrative surtout didactique. « La redondance appuie un didactisme qui accompagne le spectateur dans sa vision. »[219] Cette forme de réalisation tend à reléguer les images dans un rôle d'appui et de confirmation de ce qui est dit. Le commentaire peut, à la limite, faire dire ce qu'il veut aux images. Les remarques de Jean-Paul Colleyn s'appliquent relativement bien à ce type de texte autoritaire :

> « La toute-puissance du commentaire correspond aussi à une faiblesse de la cinématographie. Trop souvent, plutôt que de laisser le spectateur regarder un film qui devrait être compréhensible grâce à son organisation interne, on s'adresse directement à lui, en soulignant en permanence l'intérêt qu'il a à regarder et à suivre le déroulement des images. L'abc de cette méthode, très pratiquée en télévision, consiste à prévenir par la voix toute baisse de vigilance et donc à mâcher la besogne au spectateur. […] Le commentaire est probablement la composante d'un documentaire qui date le plus rapidement et qui vieillit le plus mal. »[220]

Ce type de commentaire redondant ou autoritaire a aussi ses raisons historiques : de nombreux journalistes de télévision venaient de la radio et avaient l'habitude d'écrire un commentaire sur un sujet, puis de demander au caméraman de faire des images par dessus.

La Section film a produit ou coproduit six autres films sonores contenant un commentaire extradiégétique en voix off. *Pêche au grand filet* (Alain Jeanneret, 1973) est entièrement postsonorisé. Une voix off (commentaire de Pierre Kramer) présente les opérations montrées, donne quelques indications factuelles sur le métier et apporte des clarifications terminologiques et techniques sur le travail et ses outils. Le ton est parfois passéiste et nostalgique à l'exemple de la phrase finale : « Gestes inlassables. Le filet est exactement remis en ordre… Pour que continue la pêche, pour qu'une nouvelle tirée puisse être lancée. Et ainsi de suite de janvier à mai, depuis très longtemps, mais jusqu'à quand ? » Des bruitages réalisés en studio accompagnent les images. Ceux-ci font par exemple entendre quelques clapotis d'eau peu crédibles lorsque les pêcheurs lancent leurs filets depuis la barque. L'impression est très étrange quand ces bruitages s'associent à des images sur lesquelles les protagonistes parlent. Le spectateur voit des lèvres s'animer, mais aucun autre son que celui de l'eau ne s'entend. Dans *Der Bronzeguss. Ein antikes Kunsthandwerk* (Sebastian C. Schröder, 1977), la piste sonore se compose d'un commentaire extérieur, de musique et de son direct d'ambiance. La parole n'est jamais

219 Paggi 2011, *op. cit.*, p. 4.

220 Jean-Paul Colleyn, Manières et matières du cinéma anthropologique. In : Cahiers d'études africaines 30 (117), 1990, pp. 101–116, ici p. 109.

donnée à l'artisan. Dans *D'Hüetli. Eine Hutfabrik in Menziken. Kanton Aargau* (1989) au contraire, René Baumann laisse largement l'artisan Richard Merz commenter lui-même son travail. Comme dans le film précédent, la forme documentaire est relativement classique. Les images sont agrémentées d'une musique et un commentaire extérieur en voix off présente brièvement la chapellerie, son histoire et ses travailleurs au début du film (commentaire de René Baumann). Cependant, cette voix se substitue rapidement à une autre voix off, cette fois-ci « intérieure », celle de l'artisan. Dès lors, tout au long du film, celui-ci est montré en train de travailler, silencieux, et la piste sonore se compose de ses commentaires personnels sur les opérations vues. Ses paroles sont enregistrées à un autre moment, peut-être lorsque celui-ci visionne une version intermédiaire du film. La parole et l'action du protagoniste sont ainsi dissociées. Aucune situation classique d'entretien, d'un protagoniste assis face à la caméra et s'adressant à elle n'est présente ici.

Guber – Arbeit im Stein (Hans-Ulrich Schlumpf, commentaire du cinéaste, 1979) comme *Umbruch* (Hans-Ulrich Schlumpf, commentaire du cinéaste, 1987) et *Der Schöne Augenblick* (Friedrich Kappeler et Pio Corradi, commentaire de Dieter Bachmann et Gertrud Leutenegger, 1985) se présentent comme trois moyens à longs métrages très aboutis et manifestant une construction sonore complexe. Plusieurs niveaux sonores se mêlent, diégétiques (son direct) et extradiégétiques (musique, commentaire en voix off, son non synchrone). Ces trois films contiennent tous des séquences dans lesquelles les protagonistes s'expriment en direct. Le commentaire, parfois relativement présent (*Umbruch*) et d'autres fois très léger et discret (*Der schöne Augenblick*), donne généralement quelques précisions sur le travail filmé et son contexte historique et socio-économique. Celui des deux films de Hans-Ulrich Schlumpf introduit souvent les protagonistes par quelques données biographiques, puis leur laisse quelques fois la parole. Par moment, le commentaire apporte des réflexions plus générales, à l'exemple du passage d'*Umbruch* réfléchissant sur les conséquences de la numérisation du travail.[221] Dans ce dernier film, le commentaire cherche davantage que dans les exemples précédents, à être proche des protagonistes. Subjectif et empathique, il s'éloigne de la voix autoritaire et omnisciente des documentaires classiques (→ chapitre consacré à l'analyse d'*Umbruch*). Néanmoins, il reste surtout informatif et factuel. Les explications et précisions qu'il fournit lui font occuper une fonction finalement relativement similaire à celle des fascicules.

Le panier à viande (Jacqueline Veuve et Yves Yersin, 1965) contient un commentaire d'un tout autre style. L'écrivain et poète suisse Jacques Chessex compose en effet pour ce documentaire un commentaire lyrique qui alterne avec des sons d'ambiance pris en direct et quelques commentaires en voix off extraits d'entretiens réalisés avec des paysans-bouchers après le tournage. Inspiré des souvenirs de « bouchoyage » de son enfance, le commentaire de l'écrivain se superpose aux images du film. Bien que plusieurs critiques de cinéma évaluent à l'époque ce lyrisme comme entrant en contradiction avec

221 Des interviews des protagonistes ont été réalisées pour les deux films de Hans-Ulrich Schlumpf, et utilisées en *off*, principalement dans le but de situer les personnes socialement, biographiquement et par rapport à leurs métiers spécifiques. Dans *Umbruch*, des séquences d'interviews directes (*on*) sont intégrées dans le film dans l'objectif d'amener des moments de proximité et d'émotion avec certains des protagonistes (Imhof, Gasser, Schnelli). → chapitre consacré à l'analyse d'*Umbruch*

les images et trop dominant par rapport à elles[222], de notre point de vue, ce texte contribue à ériger ce film en modèle de documentaire à la fois personnel, poétique et riche en informations ethnographiques. Il donne une nouvelle dimension *connotative* aux images. Le commentaire ne double pas l'image, mais lui donne plus de force en créant une relation dialectique entre l'image et le texte.

Quatre des seize films sonores du corpus ne contiennent pas de commentaire extérieur, du moins extérieur aux protagonistes. Ils sont tous l'œuvre de cinéastes romands. *Henri Avanthay. La fabrication d'une hotte dans le val d'Illiez* (Groupe de Tannen, 1972) est composé uniquement de prises en son direct, sans ajout d'un commentaire extradiégétique. Aucune situation « classique » d'interview n'est présente, mais à plusieurs reprises, l'artisan interrompt brièvement son travail, explique son action, puis reprend son activité. Ce film, par ces caractéristiques, se rapproche du *Moulin Develey sis à la Quielle* (Claude Champion, 1971) que nous avons largement abordé dans le chapitre consacré à son analyse.[223] *Les Mineurs de la Presta* (Groupe de Tannen, 1974) contient uniquement du son direct et synchrone et quelques situations d'interview (→ chapitre consacré au film). *Heimposamenterei* (Yves Yersin, 1973) est entièrement réalisé en son direct et le commentaire est ici l'œuvre des protagonistes eux-mêmes, il est construit à partir de leurs paroles, avec l'aide et sous la direction de l'équipe de réalisation (→ chapitre consacré à l'analyse du film).

Nous avons déjà évoqué dans nos chapitres introductifs (→ chapitre Le cinéma documentaire et ethnographique international) que l'une des caractéristiques du *cinéma direct* est la prise de son directe qui entraîne une distanciation claire par rapport à l'usage de la voix off et d'autres éléments extradiégétiques, voire leur abandon complet. Les sons réels quittent leur fonction d'ambiance pour devenir centraux. « Donnant la parole aux gens filmés, le cinéma direct développe en même temps l'autocommentaire, abondamment utilisé depuis dans le cinéma documentaire et ethnographique. »[224] Cet *autocommentaire* brouille les frontières entre l'*off* et l'*in*, entre le champ et le hors-champ. Bien que les derniers films donnés en exemple ne se situent pas forcément tous dans la lignée d'un *cinéma direct* et observationnel, leur absence quasi totale de commentaire extradiégétique rend le concept d'autocommentaire intéressant comme grille d'analyse. L'autocommentaire revêt des formes multiples. Il est direct et *in* lorsque la personne émet un commentaire sur ses activités tout en les faisant et pendant le tournage. Mais sa voix peut parfois devenir hors champ, voire complètement *off*. Dans *D'Hüetli*, le protagoniste énonce un autocommentaire en voix off sur les images montrées, mais ce commentaire est réalisé et enregistré *a posteriori*.[225] Dans une situation d'entretien, l'autocommentaire

222 Certains critiques de cinéma et journalistes, sans revenir sur la qualité littéraire du texte, trouvent le commentaire superflu et estiment qu'il « n'agit pas en contrepoint selon l'intention des auteurs » et qu'il « détonne un peu auprès du parler savoureux des paysans. » Freddy Buache, Un court métrage de cinéastes romands, « Le panier à viande ». In : Tribune de Lausanne, 27 février 1966, p. 13 ; Jean Matter. In : Coopération 11, 12 mars 1966.

223 Nous avons déjà souligné dans le chapitre consacré au *Moulin Develey sis à la Quielle* que dans quelques plans, le son n'est pas direct et synchrone : la voix off du meunier provient d'enregistrements sonores réalisés durant la phase de repérage.

224 Paggi 2011, *op. cit.*, p. 7.

225 Paggi 2011, *op. cit.*, p. 8.

est dirigé vers le réalisateur et le spectateur. Il est *in* lorsque le locuteur est montré à l'image, mais peut aussi devenir *off* si la voix de l'entretien est montée sur d'autres plans. La parole du protagoniste est profilmique, car générée par la présence de la caméra (→ chapitre Relation filmeurs-filmés).

Dialectique texte-image : perspectives

Plusieurs cinéastes et collaborateurs associés aux films partagent l'idée que les deux supports, texte des livrets et image des films, sont complémentaires et devraient pouvoir s'allier sans privilégier l'un par rapport à l'autre. Jean-Luc Brutsch estime ainsi qu'un film ne suit pas les mêmes objectifs informationnels qu'un livret. En prenant pour exemple *Les Mineurs de la Presta*, il souligne que la fonction du film documentaire n'est pas d'expliquer dans les détails le mode de fonctionnement d'une mine d'asphalte ou l'historique de l'exploitation du Val-de-Travers. Le fascicule (nº 61) publié à la suite du film fournit de telles informations *scientifiques* sur la mine : il présente des données historiques et économiques, des rapports d'activité, des coupes géologiques de la mine, il explique les origines de l'asphalte et sa composition. Selon Jean-Luc Brutsch, le cinéma documente surtout l'ambiance et tout l'aspect visuel de l'activité. Une plaquette peut difficilement expliquer la manière dont les mineurs procèdent pour exécuter la pose complexe d'un boisage, alors que le film le montre bien mieux et plus aisément par l'image.[226] Le film capte avant tout l'ambiance si particulière du milieu et se focalise sur les hommes, leur quotidien, leur mode de vie, leurs gestes, leur parole et leurs interactions (Jean-Luc Brutsch, 2009). Pour les raisons évoquées ci-dessus, le cinéaste estime qu'accoler l'étiquette de « film scientifique » à ce documentaire est erroné parce qu' « il n'y a strictement rien de scientifique » dans le film (Jean-Luc Brutsch, 2011). Faisant écho à ce commentaire, Charlotte Pezeril fait remarquer dans un article consacré à la place de la photographie dans une étude anthropologique que « l'image montre des acteurs dans des situations, pas des catégories universelles ou des types abstraits. […] Elle redonne vie à la diversité et à la complexité des acteurs et des situations, là où l'écriture anthropologique a souvent tendance à les gommer, ne serait-ce que pour donner l'illusion d'une tentante cohérence sociale. »[227]

La complémentarité idéale des médias écrits et (audio)visuels est certainement plus facile dans le cas des *Mineurs de la Presta*, puisqu'il s'agit d'un film sonore, donc plus autonome qu'un film muet. Capturer l'ambiance ou l'atmosphère d'un milieu est plus simple avec le son. Dès que les films de la SSTP deviendront sonores, ils s'émanciperont d'ailleurs des textes et arriveront à gagner de nouvelles sphères de diffusion (→ chapitre Diffusion et réception). La nécessité de compléter le film par un travail écrit diminue

226 Jean-Luc Brutsch, 2011. Le groupe de Tannen écrit d'ailleurs dans son texte de présentation du film pour les Journées cinématographiques de Soleure : « Nous avons voulu saisir l'ambiance de cette mine, plutôt que de faire un film sur l'extraction minière qui est d'ailleurs l'objet d'un [fascicule] édité par la mine d'asphalte du Val-de-Travers ». Groupe de Tannen. In : Catalogue des Journées cinématographiques de Soleure 1975.

227 Charlotte Pezeril, Place et intérêt de la photographie dans une étude anthropologique sur l'islam au Sénégal. In : ethnographiques.org [en ligne] 16, 2008. URL : http://www.ethnographiques.org/2008/Pezeril Consulté le 21 mai 2014.

lorsque les films deviennent plus construits et complexes. Les remarques de Jean-Luc Brutsch soulignent finalement que le film n'est peut-être pas le médium idéal pour communiquer certains types d'informations « verbales ». Pourquoi alors ne pas considérer avec Jean-Paul Colleyn un film comme « une invitation à penser et à rechercher *ailleurs et par la suite* davantage d'informations ? »[228] Ces propos sont néanmoins à nuancer parce qu'ils tendent à ne pas considérer la capacité du film à transmettre des connaissances analytiques. Aussi, la vision de Jean-Luc Brutsch de ce qui est « scientifique » est très restrictive (→ chapitre Film und Wissenschaft). *Die letzten Heimposamenter* ou les documentaires expérimentaux d'Harun Farocki prouvent que le média film peut s'avérer approprié pour le développement d'une réflexion plus analytique. David MacDougall dirait qu'ils produisent une connaissance anthropologique valable, mais d'un autre type que celle que l'écriture transmet (→ chapitre Film ethnographique : entre source, archive et présentation publique).

De la même manière que les tendances actuelles de l'anthropologie visuelle le manifestent, il s'agit de réfléchir aux moyens de joindre le texte à l'image comme deux sources de connaissances complémentaires. Une solution envisagée se trouve dans les développements technologiques des médias. Des chercheurs ont ainsi proposé d'exploiter des supports tels que les DVD et CD-Rom pour présenter textes et images simultanément et réconcilier les deux registres. Le CD-Rom a généré beaucoup d'espoirs avec ses possibilités de combiner textes, images et films, et sa capacité à produire de nouveaux textes anthropologiques, multilinéaires, interactifs et réflexifs dans lesquels des voix multiples peuvent être représentées.[229] Ces supports sont aujourd'hui dépassés et Internet se présente maintenant comme l'espace idéal pour réaliser ces idées. Notons dans ce domaine, le travail de la revue en ligne *ethnographiques.org* qui souvent fait dialoguer entre elles écriture et image. Par exemple, dans la recherche d'anthropologie visuelle de Grégoire Mayor et Suzanne Chappaz-Wirthner menée auprès des sculpteurs de masques du Lötschental, l'articulation du texte et de l'image est primordiale.[230]

228 Colleyn 1990, *op. cit.*, p. 109.

229 Le « Cambridge Experimental Videodisc Project on the Nagas of Assam » est un projet multimédia pionnier du genre, créé au Département d'anthropologie sociale de l'Université de Cambridge sous la direction d'Alan Macfarlane à la fin des années 1980. La ressource inclut divers documents textuels et audiovisuels sur le groupe ethnique des Nagas (films, photographies, textes). Voir : Alan Macfarlane ; Jacobs, Julian ; Harrison, Sarah ; Porter, Martin, The Cambridge Experimental Videodisc Project. In : Bulletin of Information on Computing and Anthropology, Kent University (5), février 1987, pp. 8–10. URL : http://www.alanmacfarlane.com/FILES/Experimental_Videodisc.htm Consulté le 18 août 2018. Majan Garlinski, Der Mensch im Bild. In : Unimagazin. Die Zeitschrift der Universität Zürich 2, 1997.

230 Suzanne Chappaz-Wirthner ; Mayor, Grégoire, Les Tschäggättä en scène. Débats sur l'esthétique du masque parmi les sculpteurs du Lötschental. In : ethnographiques.org [en ligne] 18, 2009. URL : http://www.ethnographiques.org/2009/Chappaz-Wirthner-Mayor2 Consulté le 25 avril 2014.

10. Thematische Analyse / Analyse thématique

10.1 Choix thématiques

> « Dans bien des films, la notion de tradition est devenue une catégorie traditionnelle selon un schéma d'opposition binaire ‹ tradition/changement › ou ‹ tradition/modernité ›. […] Dans le domaine européen par exemple, ce sont les usages qui échappent à la culture dominante (rationnelle, urbaine, ‹ moderne ›) qui ont principalement retenu l'attention, comme si les lentilles étaient davantage attirées par les sujets décalés : les anachronismes, les modes anciennes, les gestes hérités du passé, les survivances technologiques, folkloriques, festives, religieuses, etc. Ici encore, ces sujets ont été traités comme des témoins d'un état ancien, indépendamment des relations avec la culture dominante et sans bénéficier des réflexions – qui dans la littérature ne manquent pas – sur la notion de survivance. Bien sûr les ethnographies filmées, aussi particuliers que soient leurs sujets, apportent toujours un éclairage sur ‹ l'homme en général ›, mais comme une contribution à une richesse patrimoniale plutôt que pour le caractère intellectuellement stimulant de leur problématique. Souvent, elles ont d'ailleurs été réalisées dans un esprit d'inventaire du monde. » (Jean-Paul Colleyn)[231]

Cette citation de Jean-Paul Colleyn se réfère aux films ethnographiques. Elle pourrait aussi s'appliquer, dans une certaine mesure, aux films de la SSTP ainsi qu'à la pratique traditionnelle de l'ethnologie (→ chapitre Ethnologie régionale, ethnographie et culture matérielle). Bien que les thèmes de films de la SSTP soient relativement limités et spécialisés puisqu'ils se concentrent en grande partie sur les vieux métiers et en intégralité sur le monde du travail (pour les films produits entre 1960 et 1990), l'éventail des activités représentées est très large, voire un peu disparate. À côté des métiers véritablement campagnards et « traditionnels » comme la fabrication du fromage d'alpage, la fonte des cloches, la construction de fourneaux en pierre ollaire, le travail du cordonnier et du boucher ambulant, ou encore du tisserand, nous trouvons d'autres métiers, plus citadins, tels que l'imprimeur, le ciseleur, le fabricant de miroir, de channes en étain ou d'objets d'art. Ce chapitre se propose de répondre aux questions suivantes : comment les thèmes, métiers, lieux et sujets ont-ils été choisis ? Pour quelles raisons ? Quels sont les métiers ayant été omis ou n'ayant pas été retenus ? Que nous disent ces omissions des postulats et conditions de l'entreprise ?

Nous commencerons par esquisser plusieurs classifications possibles des sujets abordés dans les films, selon divers critères thématiques ou géographiques. La politique d'achat de la Section film sera ensuite analysée dans cette perspective. Il nous faut souligner d'emblée que les choix des artisans et des métiers documentés relèvent en grande partie de choix très pragmatiques, liés aux rencontres, connaissances et contacts des acteurs (producteurs et cinéastes) et que les moyens limités de la Section film n'ont pas permis d'atteindre une certaine exhaustivité des métiers documentés. Néanmoins, nous démontrerons ici que les choix thématiques, autant que les sélections ou refus des sujets pouvant intégrer le corpus, sont très révélateurs des idées sur lesquelles le « programme » de

231 Jean-Paul Colleyn, Manières et matières du cinéma anthropologique. In : Cahiers d'études africaines 30 (117), 1990, pp. 101–116, ici pp. 102–104.

production de la Section film de la SSTP s'est fondé. Nous soulignerons l'évolution du ce programme et de ses thèmes de prédilection, puis terminerons ce chapitre en comparant les sujets des films aux diverses listes et inventaires de savoir-faire artisanaux récemment élaborés dans le cadre de l'entrée en vigueur pour la Suisse de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO.

Classification des sujets

Dans un texte daté de 1971, Paul Hugger classe les films sommairement selon trois matériaux principaux entrant en jeu dans les artisanats documentés : bois, pierre et métal.[232] Parmi les 49 films produits (ou coproduits) par la SSTP entre 1960 et 1990, un premier classement thématique peut en effet s'effectuer selon la matière travaillée : bois, métal, pierre, mais aussi fibre textile, fibre végétale, cuir et, enfin, matières organiques et végétales pour la fabrication de produits alimentaires. Nous avons indiqué chaque fois, entre crochets, les films antérieurs à 1960 qui se rangent dans ces catégories.

- Treize films se focalisent sur des artisans travaillant le bois ou liés à la sylviculture : fabricant de râteaux (*Der Rechenmacher*), tavillonneur (*Der Schindelmacher*), sabotier (*Beim Holzschuhmacher*), fabricant de conduits de bois (*Der Tüchelbohrer*), de socles de lampes réalisés au tour (*Die gewundene Säule*), de seaux trayeurs (*Ein Fahreimer wird geküfert*), de tonneaux (*Ein Fass entsteht*), de roues (*Ein Rad entsteht*), de paniers (*Ein Korb wird geflochten*), de hottes (*Henri Avanthay*), de boîtes et de moules pour le fromage (*Les boîtes à vacherin*, *Les sangles à vacherin* et *Der Järbmacher*). [Parmi les 26 films antérieurs à 1960, neuf se rangent dans cette catégorie : *Der Korbmacher* (vannerie), *Herstellen eines Holzeimers* (fabrication de récipients en bois), *Rechenmachen im Amden* (fabrication de râteaux), *Schnitzen einer Tabakspfeife* (fabrication de pipes en bois) et la série de cinq films *Waldarbeit im Prättigau*.]
- Treize films documentent des artisans travaillant le métal : fabricant de channes en étain (*Alte Formen – neue Kannen*), de chaînes, clous et licous (*Chaînes et clous* et *Le licou*), tailleur de limes (*Das Feilenhauen*), fabricant de copies de sculptures de bronze (*Der Bronzeguss*), de marmites en cuivre (*Der Kupferschmied*), graveur d'étain (*Der Zinngraveur*), ciseleur (*Der Ziseleur*), fabricant de haches (*Ein Beil wird geschmiedet*), de couteaux (*Ein Messer wird geschmiedet*) et de cors (*Ein Posthorn entsteht*), fondeurs de cloches (*Les cloches de vache*) et maréchal-ferrant (*Von Hufeisen und Hufbeschlag*). [Le travail de ce matériau ne fait l'objet d'aucun film antérieur à 1960.]
- Quatre films ont pour sujet le travail de la pierre : fabricants de récipients et de fours en pierre ollaire (*Migola* et *Ein Giltsteinofen entsteht*), travailleurs d'une mine d'asphalte, carriers et tailleurs de pierre (*Les Mineurs de la Presta* et *Guber – Arbeit im Stein*). [Seul un film antérieur à 1960 traite du travail de la pierre : *Die Kristallsucher und ihre Arbeit*.]
- Quatre films documentent des artisans travaillant la fibre textile ou végétale : fabricante de chapeaux de paille (*Der Strohut*), chapelier (*D'Hüetli*), fabricant de cordes (*Eine bäuerliche Handseilerei*) et tisserands de la soie (*Heimposamenterei*). [Par-

232 Paul Hugger, Altes Schweizer Handwerk. Zu einem grossen Film- und Publikationsunternehmen. In : Gewerbliche Rundschau 16, 1971, pp. 118–125, ici pp. 122–123.

mi les 26 films antérieurs à 1960, deux se situent dans cette catégorie : *Die letzten Strohbandflechterinnen in Sorens* (tressage de rubans) et *Spinnen und Weben in Eisten* (filage et tissage).]

– Quatre films exposent le travail du cuir : tanneurs (*La Tannerie de La Sarraz*), maroquinier (*Maroquinerie*), fabricant de chaussures (*Der Störschuhmacher*) et de sangles à vacherin (*Les sangles à vacherin*). [Un film antérieur à 1960 documente la fabrication de cordes de cuir : *Der Tretschenmacher*.]
– Quatre films se concentrent enfin sur la fabrication de produits alimentaires avec le travail de l'huilier (*L'huilier*), du meunier (*Le Moulin Develey* et *Der Knochenmühle von Uttigen*) et du fromager d'alpage (*Une fromagerie du Jura*). [Un film antérieur à 1960 traite de la fabrication du pain (*Bäuerliches Brotbacken*).]

Huit films n'entrent pas dans ces catégories – *Umbruch*, *Der Beckibüetzer*, *Kammacherei in Mümliswil*, *Spiegel und Spiegelmacher*, *Der Bürstenmacher*, *Der schöne Augenblick*, *Pêche au grand filet* et *Pêche professionnelle* – et forcent à établir une classification alternative en fonction de l'usage des objets ou des produits confectionnés (certains artisanats se retrouvent parfois dans plusieurs catégories). Ainsi, parmi les 49 films du corpus :
– 27 films se concentrent sur des produits destinés à un usage domestique : objets (traditionnellement) utilitaires tels que les râteaux (*Der Rechenmacher*), les tonneaux (*Ein Fass entsteht*), les paniers (*Ein Korb wird geflochten*) et les hottes (*Henri Avanthay*), les chaudrons (*Der Kupferschmied*), les couteaux (*Ein Messer wird geschmiedet*), les récipients et fours en pierre ollaire (*Migola* et *Ein Giltsteinofen entsteht*), les brosses (*Der Bürstenmacher*), les récipients « raccommodés » (*Der Beckibüetzer*) ; accessoires vestimentaires tels que les chaussures (*Der Störschuhmacher* et *Beim Holzschuhmacher*) et les chapeaux (*Der Strohut* et de *D'Hüetli*) ; accessoires de toilette avec les peignes (*Kammacherei in Mümliswil*) ; objets décoratifs tels que les miroirs (*Spiegel und Spiegelmacher*), les supports de lampe (*Die gewundene Säule*), les écrins (*Maroquinerie*), les channes en étain (*Alte Formen – neue Kannen*), les ferrures de tiroirs (*Der Ziseleur*), les plats gravés (*Der Zinngraveur*) ou les photographies (*Der schöne Augenblick*) ; les aliments avec l'huile (*L'huilier*), le fromage (*Une fromagerie du Jura*, *Les sangles à vacherin* et *Les boîtes à vacherin*) et le poisson (*Pêche au grand filet* et *Pêche professionnelle*). [Parmi les 26 films antérieurs à 1960, cinq films se situent dans cette catégorie : cuisson du pain (*Bäuerliches Brotbacken*), vannerie (*Der Korbmacher*), lavage collectif du linge (*Die Buuchi, die grosse Wäsche in Hinterrhein*), seau de bois (*Herstellen eines Holzeimers*), filage et tissage (*Spinnen und Weben in Eisten*).]
– 17 films se concentrent sur des produits destinés traditionnellement à l'agriculture et à l'élevage : râteaux (*Der Rechenmacher*), cordes (*Eine bäuerliche Handseilerei*), conduits de bois (*Der Tüchelbohrer*), seaux trayeurs (*Ein Fahreimer wird geküfert)*, roues (*Ein Rad entsteht*), moules pour le fromage (*Der Järbmacher*), chaînes, clous, licous (*Chaînes et clous*, *Le licou*), limes (*Das Feilenhauen*), haches (*Ein Beil wird geschmiedet*), hottes et paniers (*Ein Korb wird geflochten* et *Henri Avanthay*), cloches (*Les cloches de vache*), fers à cheval (*Von Hufeisen und Hufbeschlag*), farines (*Le Moulin Develey sis à la Quielle* et *Der Knochenmühle von Uttigen*) et sabots (*Beim Holzschuhmacher*). [Parmi les 26 films antérieurs à 1960, sept se rangent dans cette catégorie : *Blackenernte* (récolte d'oseille des Alpes pour le fourrage), *Der Heuzug* (transport du

foin), *Der Tretschenmacher* (fabricant de cordes de cuir), *Herstellen eines Holzeimers* (seau de bois), *Rechenmachen in Amden* (râteaux), *Die winterliche Heimschaffung des Wildheus* et *Wildheuet am Mittaghorn* (fenaison).]

– Dix films documentent encore la confection d'objets d'art décoratif : *Der Bronzeguss*, *Alte Formen – neue Kannen*, *Der Zinngraveur*, *Der Ziseleur*, *Ein Posthorn entsteht*, *Les cloches de vache*, *Maroquinerie*, *Kammacherei in Mümliswil*, *Spiegel und Spiegelmacher* et *Der schöne Augenblick*.
– Trois films enfin sont consacrés à des produits destinés à l'industrie : asphalte (*Les Mineurs de la Presta*), pavés (*Guber*), rubans de soie (*Heimposamenterei*) et cuir tanné (*La Tannerie de La Sarraz*).

Les métiers documentés peuvent également être classés en fonction du mode de production, de la nature et de la dimension de l'entreprise considérée (pour une définition de l'artisanat → chapitre Artisanat, gestes techniques et image). Dans la plupart des cas, les artisans filmés – des hommes sans exception – travaillent seuls et en indépendants. Ils sont généralement âgés et leur artisanat représente souvent une activité accessoire. L'épouse est souvent présente et aide parfois l'artisan (par exemple dans *Henri Avanthay*, *Beim Holzschuhmacher* ou *Eine bäuerliche Handseilerei*). Dans certains cas, les artisans disposent de quelques aides et d'un atelier plus important. Ces petites entreprises, souvent familiales, font l'objet d'une dizaine de films : *Les cloches de vaches* (fonderie tenue par les frères Albertano), *Chaînes et clous* (atelier de Jules Viotti et son fils Valentin), *L'huilier* (entreprise familiale de John Leuenberger), *Die Knochenmühle von Uttigen*, *Les boîtes à vacherin* (Firmin Berney et famille), *Der Järbmacher*, *Der Bürstenmacher*, *Ein Posthorn entsteht* (Adolf Egger et fils), *Spiegel und Spiegelmacher* et *Der Bronzeguss*. D'autres artisans travaillent dans des entreprises artisanales ayant un certain nombre d'employés et le métier, marquant une division du travail plus importante que dans les premiers cas, tend à s'orienter davantage vers l'industrie que vers l'artisanat. Ces « moyennes entreprises », situées à la frontière du travail industriel, sont abordées dans sept films (*La Tannerie de La Sarraz*, *Heimposamenterei*, *Les Mineurs de la Presta*, *Guber*, *D'Hüetli, Kammacherei im Mümliswil* et *Umbruch*).

La majorité des films se concentre sur un seul artisan et un seul lieu, l'atelier (hormis *Der schöne Augenblick* et l'ensemble des films évoquant des activités plus industrielles). La moyenne d'âge des artisans filmés s'élève à un peu plus de 60 ans. Les plus âgés sont Ernst Walliser (88 ans, *Heimposamenterei*) et Hans Wirz (89 ans, *Der Ziseleur*), et le plus jeune, le fabricant de sangles à vacherin Daniel Meylan (24 ans) est une exception. Dans le cas des films centrés sur une activité plus industrielle et qui suivent plusieurs travailleurs, les protagonistes centraux sont souvent aussi relativement âgés, à l'exemple de Karl Akeret, 77 ans, personnage du film *Umbruch* ou de Gustav Walter, 75 ans, dans *Kammacherei im Mümliswil*.

Anton Grichting assemble un four en pierre ollaire (*Ein Giltsteinofen entsteht*, Yves Yersin, 1970). Agarn, 1970. Photographe : Yves Yersin

Daniel Meylan confectionne des rouleaux de rubans d'écorce (*Les sangles à vacherin*, Yves Yersin, 1970). Le Soillat (Vallée de Joux), février 1970. Photographe : Yves Yersin

Une classification des sujets des films selon la nomenclature générale des activités économiques (NOGA, titres 2008) éclaire sur les types d'activités que les films n'ont pas documentées.[233] Nous constatons ainsi que les films de la SSTP ne documentent que très peu des activités artisanales mécanisées ou liées à la mécanique, à l'ingénierie, aux machines et aux transports. Le domaine de l'industrie chimique, la fabrication de produits en plastique et caoutchouc, de produits informatiques, électroniques et optiques et d'équipements électriques sont pratiquement absents du corpus, exception faite d'*Umbruch* qui traite de l'impression avec la linotype, machine qui fond d'un bloc des lignes de caractères d'imprimerie composées sur un clavier (*Satzcomputer*). Les métiers s'exerçant dans un domaine de production plus industriel sont l'objet de très peu de films. Ce constat confirme la préférence générale de la Section film pour les activités « traditionnelles » et éloignées du monde industriel et moderne. Nous y reviendrons dans la suite de ce chapitre.

Géographie des films

Les sujets des films et le choix des artisans découlent généralement, d'une manière très pragmatique, des rencontres que Paul Hugger fait sur ses terrains de recherche ethnographique, mais aussi des propositions de ses connaissances et, parfois, des découvertes des cinéastes. Les lieux de tournage des films sont ainsi concentrés dans certaines régions du pays. Le choix de plusieurs artisans provenant de la région bâloise s'explique par l'implantation de la Section film à Bâle et par le fait que Paul Hugger travaille dans cette ville. De même, les films réalisés dans les environs de Zurich sont à relier au domicile et au lieu de travail de Hans-Ulrich Schlumpf. Autrement, nous constatons que :

- Neuf des 49 films de la période considérée documentent des artisans du canton de Saint-Gall, principalement des régions de Werdenberg et de Wildhaus. Ces films sont intimement liés au travail de terrain réalisé par Paul Hugger en 1962 dans la région de Werdenberg (Saint-Gall) (→ chapitre Collecte et sauvegarde, rigueur et ouverture : l'ère Paul Hugger). Des films sont ainsi tournés à Sevelen (*Ein Rad entsteht*), Buchs (*Die Gewundene Säule*, *Ein Messer wird geschmiedet*), Gams (*Eine bäuerliche Handseilerei*), Salez (*Das Feilenhauen*), Sennwald (*Ein Beil wird geschmiedet*), Wildhaus (*Ein Fahreimer wird geküfert*), Stein (*Der Schindelmacher*) et Walenstadt (*Ein Korb wird geflochten*). Notons qu'un film antérieur à 1960 est tourné dans la région, à Amden : *Rechenmachen in Amden*.
- Neuf autres films sont tournés dans le Jura vaudois et ses environs, entre Pré d'Etoy (*Une fromagerie du Jura*), la Vallée de Joux (*Les boîtes à vacherin* et *Les sangles à vacherin*), La Sarraz (*La Tannerie de La Sarraz* et *Les cloches de vache*), Vallorbe (*Le licou* et *Chaînes et clous*), Vaulion (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*) et Genolier (*L'huilier*). Ces films sont étroitement reliés aux recherches de terrain de Paul Hugger dans le Jura vaudois au début des années 1970, mais aussi à son rapport particulier au canton de Vaud et à la commune de La Sarraz (→ chapitre sur *Les cloches de vaches* et chapitre Collecte et sauvegarde, rigueur et ouverture : l'ère Paul Hugger).

233 → annexe Artisanat et Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO pour un classement des activités selon la nomenclature NOGA.

- Un film se déroule dans le Jura neuchâtelois à Travers, *Les Mineurs de la Presta*. Le choix du lieu et du sujet est à relier au coproducteur Jean-Pierre Jelmini, originaire de ce village et fils de mineur (→ chapitre consacré à ce film). Deux autres films se centrent sur le canton de Neuchâtel et, plus précisément, son lac : *Pêche au grand filet* et *Pêche professionnelle*. Ils sont tous deux l'œuvre du Neuchâtelois Alain Jeanneret et découlent de son intérêt et de sa connaissance des pêcheurs de la région.
- Six films sont tournés en Valais. *Henri Avanthay* se déroule au Val d'Illiez et dépeint un artisan découvert par les cinéastes du Groupe de Tannen. Les cinq autres films se situent tous dans le Haut-Valais germanophone, entre la Vallée du Rhône (Agarn pour *Ein Giltsteinofen enststeht*, Visp pour *Alte Formen – neue Kannen* et Naters pour *Der Kupferschmied*) et le Lötschental (Kippel pour *Der Strohhut* et Ried pour *Der Störschuhmacher*). Ces films font suite aux trois films antérieurs à 1960 tournés dans la région, entre Betten (*Ein Sonntagvormittag in einem Walliser Bergdorf*, *Gilihüsene*) et Eisten (Lötschental) (*Spinnen und Weben in Eisten im Lötschental*). Ils sont à relier aux relations qu'entretient Paul Hugger avec le Valaisan Marcus Seeberger, auteur de plusieurs livrets consacrés aux artisanats présentés dans les films et figure importante de l'ethnologie régionale du Valais.
- *Migola*, l'unique film du corpus tourné dans les Alpes italiennes (à Val Malenco), fait suite aux propositions d'Ottavio Lurati, professeur titulaire de la chaire de linguistique italienne à l'université de Bâle, figure dominante des recherches liées à l'ethnologie régionale du Tessin et connaissance de Paul Hugger.

Tous ces lieux se situent en campagne et certains artisanats tels que *Der Störschuhmacher*, *Der Strohhut*, *Migola*, *Henri Avanthay*, *Guber* ou *Der Schindelmacher* se situent clairement en montagne. Sur les 49 films, une majorité est donc tournée dans le milieu rural ou montagnard. Onze films documentent des activités exercées dans les campagnes du canton de Berne (Toffen pour *Der Järbmacher* et Uttigen pour *Die Knochenmühle von Uttigen*, deux films d'Irène Siegenthaler et Otto R. Strub), des Alpes de Suisse centrale (Alpnach en Obwald pour *Guber* et Altdorf dans le canton d'Uri pour *Der schöne Augenblick*), de Lucerne (Gettnau pour *Der Tüchelbohrer* et Napfgebiet pour *Der « Beckibüetzer »*), de Bâle-Campagne (Rünenberg et divers lieux pour *Heimposamenterei*) et du Liechtenstein (Planken pour *Der Rechenmacher* et Ruggell pour *Beim Holzschuhmacher*).[234]

Dix des 49 films sont tournés en partie dans des zones plus urbanisées de la région zurichoise (Andelfingen et Bassersdorf pour *Umbruch*) et soleuroise (Mümliswil pour *Kam-*

234 Notons encore qu'une partie importante des films antérieurs à 1960 est tournée dans les Grisons, région qui ne fait l'objet d'aucun film tourné entre 1960 et 1990. Ainsi, 17 des 26 films réalisés avant 1960 se déroulent entre Schiers, Schuders, Furna et Valzeina (série de cinq films *Waldarbeit im Prättigau*), Hinterrhein (*Blackernte*, *Der Heuzug*, *Die « Buuchi», die grosse Wäsche in Hinterrhein*, *Wildheuet am Mittaghorn*, *Die winterliche Heimschaffung des Wildheus*), l'Oberalpstockgebiet (*Die Kristallsucher und ihre Arbeit*), Axenstein (*Der Korbmacher*), Breil/Brigels (*Herstellen eines Holzeimers*, *Schnitzen einer Tabakspfeife*) et Dardin-Capaul (*Der Tretschenmacher*, *Bäuerliches Brotbacken*). Pareillement, les régions de Fribourg ou d'Argovie ne sont pas du tout abordées dans les films de la période 1960–1990, alors qu'elles font l'objet de quelques films antérieurs à 1960 tels que *Die letzten Strohbandflechterinnen in Sorens* (Sorens, canton de Fribourg), *Strohdachdecken in Oberkulm*, *Strohdachdecken – Herstellen der Firstecken*, *Teilreparatur eines Strohdaches in Kölliken* ou *Strohdachhäuser* (Kölliken, Birrwil et Oberkulm en Argovie).

macherei in Mümliswil) ou entièrement au centre de Bâle (*Maroquinerie*, *Der Ziseleur*, *Der Bürstenmacher*, *Ein Posthorn entsteht* et *Der Zinngraveur*). Cinq films se déroulent dans plusieurs lieux en parallèle et illustrent particulièrement bien une certaine évolution des thématiques : les films sont d'abord concentrés sur un lieu unique — l'atelier d'un artisan — puis ils tendent ensuite à se dérouler dans des lieux multiples en parallèle et à suivre plusieurs protagonistes. Tel est le cas de *Der schöne Augenblick* (Altdorf UR, Rohrbach BE et Zürich ZH), *Umbruch* (Andelfingen ZH, Bassersdorf ZH et Eschborn DE), *Der Bronzeguss* (Münchenstein et Bâle), *Spiegel und Spiegelmacher* (Allschwil et Bâle) et *Heimposamenterei* (plusieurs lieux de Bâle-Campagne).

Politique d'achat

Parallèlement à la production filmique de la SSTP, plusieurs cinéastes, parfois associés à des institutions ou aux télévisions suisses, ont réalisé des films aux sujets très proches (→ chapitre Filme der SGV als Teil des Schweizer Films). Un petit nombre de ceux-ci ont été acquis par la Section film au temps de Hans-Ulrich Schlumpf. La collection de films de la SSTP comprend, jusqu'en 1993 (date de parution du *Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde*), vingt films achetés. Exceptés les films *Le panier à viande* (Jacqueline Veuve et Yves Yersin, 1965), *Aufrichte in Heimiswil* (Walther Stauffer, 1947) et *La fête des vignerons* (auteur inconnu, 1910) acquis au temps de Paul Hugger, les achats relèvent tous de l'initiative de Hans-Ulrich Schlumpf. Ce dernier explique que ces acquisitions ciblées visent surtout à compléter la collection, mais également à « stimuler la réalisation de films documentaires ethnographiques » en dehors du domaine de production spécialisé de la SSTP (→ chapitre Umbrüche: Die Ära Hans-Ulrich Schlumpf).[235] La collection pourrait être bien plus importante et de nombreux films traitant d'artisanats suisses et produits en dehors de la SSTP ne figurent pas dans la collection. Les achats modestes et les lacunes s'expliquent en grande partie par les moyens limités de la Section film, mais aussi par le fait que son responsable travaille seulement à temps partiel et ne dispose ni du temps ni des ressources nécessaires pour mener une politique d'achat plus systématique.

Plusieurs des films achetés traitent de thèmes abordés dans des films antérieurs à 1960 et qui, par la suite, de 1960 à 1990, n'ont plus été abordés. Ainsi :

- Quatre films traitent de coutumes et de jeux suisses traditionnels : *La fête des vignerons* (auteur inconnu, 1910), *Swiss Carnival in Toronto* (Joan F. Hug-Valeriote, 1982), la Landsgemeinde dans *Männer im Ring* (Erich Langjahr, 1990) et le hornuss dans *Nummero* (Ronny Tanner, 1983). Un film antérieur à 1960 présente également une documentation du hornuss, *Gilihüsene* et deux autres des jeux traditionnels de quilles et de boules (*Ein Sonntagvormittag in einem Walliser Bergdorf* et *Kugeln, Chrugle – ein altes Volkspiel*).

235 « Durch gezielte Ankäufe suchte die Abteilung Film ihre Bestände zu ergänzen und die Herstellung von ethnographischen Dokumentarfilmen auch ausserhalb ihres eigenen Produktionsbereiches zu stimulieren. » Hans-Ulrich Schlumpf, Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Basel 1993, p. 191.

– Quatre films achetés ont trait à des techniques liées au génie civil et à des travaux spécialisés de construction : construction d'une ferme d'Emmental dans *Aufrichte in Heimiswil* (Walther Stauffer, 1947), fabrication d'un mortier traditionnel pour la construction des chalets d'alpage dans *Le sable rose de montagne* (Jacqueline Veuve, 1987), coupe et pose de tavillons dans *Joseph Doutaz et Olivier Veuve, tavillonneurs* (Jacqueline Veuve, 1988) et fabrication de seaux en métal pour la maçonnerie dans *Forgiatura di secchi per muratori in una fucina della Valcamonica* (Achille Berbenni, 1972). Entre 1960 et 1990, seul un film traite de ce domaine, le tavillonneur de *Der Schindelmacher*, alors que quatre films antérieurs à 1960 documentent des techniques traditionnelles de construction : *Strohdachdecken in Oberkulm*, *Strohdachdecken : Herstellen der Firstecken*, *Strohdachhäuser*, *Teilreparatur eines Strohdaches in Kölliken*. Ces derniers sont tous consacrés à la pose de toits de chaume.

Certains films sont clairement acquis en vue d'étoffer une thématique déjà abordée dans quelques films produits par la SSTP et de permettre une comparaison sur des sujets similaires. Par exemple, *Alltag in Tschiertschen. Wildheuet im Bündnerland I + II* (Martin Möckli, 1949) est centré sur le travail de paysans grisons, la fenaison et le transport du foin par treuil. Il complète ainsi la collection de films tournés aux Grisons du temps d'Alfred Bühler et consacrés aux travaux de fenaison (*Der Heuzug*, *Die winterliche Heimschaffung des Wildheus* et *Wildheuet am Mittaghorn*). *Filatura a mano della seta* (Achille Berbenni, 1975) fait, pour sa part, écho aux films montrant le tissage de la soie, les travaux de filage et de passementerie (*Heimposamenterei*, *Die letzten Strohbandflechterinnen in Sorens*, *Spinnen und Weben in Eisten*). *Wie ein Schuh entsteht* (Norbert Jansen, 1989) est dédié à la confection de chaussures comme *Beim Holzschuhmacher* ou *Der Störschuhmacher*. *Alois Camenzind, Klauenschneider* (Bernard Weber, 1989) rappelle le travail du maréchal-ferrant et du tailleur d'onglons de *Von Hufeisen und Hufbeschlag*.

Hans-Ulrich Schlumpf acquiert la série de sept films sur les métiers du bois réalisée par Jacqueline Veuve entre 1987 et 1989 (*Armand Rouiller, fabricant de luges*, *Les frères Bapst, charretiers*, *Claude Lebet, luthier*, *Joseph Doutaz et Olivier Veuve, tavillonneurs*, *François Pernet, scieur-sculpteur*, *Michel Marlétaz, boisselier* et *Marcelin Babey, tourneur sur bois*) afin, en quelque sorte, de boucler la boucle des nombreuses réalisations consacrées aux vieux métiers du bois, commencées à l'époque d'Alfred Bühler avec la série *Waldarbeit im Prättigau*. 22 films réalisés entre 1948 et 1972 traitent de ce domaine.[236]

> « Sie [die Serie *Les métiers du bois*] waren natürlich die perfekte Ergänzung zu unseren alten Holzfäller- und Flösser-Filmen [*Waldarbeit im Prättigau*]. Jaqueline Veuve hat quasi in moderner Zeit ein uraltes Konzept wieder aufgegriffen. » (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009)

Les derniers films achetés durant la période considérée (1960–1990), *Walser. Les derniers Alamans* (Patrick Hess, 1990) et *La conquête du temps libre* (Alex Mayenfisch, 1991) élargissent clairement les thématiques abordées. Le premier se concentre sur les problèmes actuels que rencontrent la paysannerie de montagne en prenant l'exemple des Walser. Le second se penche sur l'émergence du temps libre qui bouscule la haute valeur

236 Parmi la série de Jacqueline Veuve, *Armand Rouiller* documente, de même que *Der Rechenmacher* (1970) et *Rechenmachen in Amden* (1958), la fabrication d'un râteau.

traditionnellement accordée au travail en Suisse. Ces deux films annoncent l'orientation future de la Section film : l'ère des films sur les artisanats est révolue et il s'agit dès lors de s'intéresser à d'autres thèmes plus globaux liés aux phénomènes socioculturels et aux modes de vie actuels (→ chapitre Ausblick : Die Abteilung Film der SGV nach 1990).

Le grand absent de la collection est le canton du Tessin. En effet, il est étonnant qu'aucun film produit ou acheté ne se déroule dans cette région suisse. Toutefois, trois films sont tournés en Italie : *Migola* et deux documents achetés, *Forgiatura di secchi per muratori in una fucina della Valcamonica* et *Filatura a mano della seta*. De même, le canton de Genève ne fait l'objet d'aucun film. Plusieurs raisons peuvent être trouvées à cette absence. On peut supposer que le canton genevois se présente comme peu rural et donc peu apte à posséder sur son territoire des artisanats « authentiques » et traditionnels. Il est également possible que la SSTP ne se soit pas aventurée sur l'espace déjà occupé par le Musée d'ethnographie de Genève (MEG) et les cinéastes de la Télévision suisse romande (→ chapitre Filme der SGV als Teil des Schweizer Films, dans lequel l'activité du MEG et sa collaboration avec la RTS est présentée).

Une dure émancipation des thèmes traditionnels de l'ethnologie

Nous avons souligné au début de notre travail l'intérêt ancien de l'ethnologie pour l'étude de la culture matérielle et la longue préférence de la discipline pour la recherche de ce qui est perçu comme « traditionnel ». « La culture matérielle s'est imposée objet filmique » et « les métiers, surtout quand ils sont menacés de disparaître, s'offrent comme sujets privilégiés », remarque Jean-Paul Colleyn.[237] Les films de la SSTP s'inscrivent pleinement dans cette orientation classique de l'ethnologie et de l'anthropologie visuelle.

Un grand nombre des (premiers) films produits par la SSTP se focalisent entièrement sur les processus de fabrication d'un objet. Cela est explicitement exprimé dans plusieurs titres tels que : *Ein Fass entsteht*, *Ein Korb wird geflochten*, *Ein Messer wird geschmiedet*, *Ein Giltsteinofen ensteht*, *Ein Fahreimer wird geküfert*, *Ein Beil wird geschmiedet* ou *Ein Posthorn entsteht*. D'autres titres annoncent simplement les objets élaborés, comme *Chaînes et clous*, *Les boîtes à vacherin*, *Les sangles à vacherin*, *Les cloches de vaches*, *Von Hufeisen und Hufbeschlag* ou *Der Strohut*, mais obéissent au même dessein de suivre dans le détail les procès d'un travail artisanal menant à la réalisation d'un artefact. À la simplicité apparente du sujet de ces films répond une narration basique et linéaire, suivant le processus de fabrication. Jean-Paul Colleyn caractérise de tels films de « films descriptifs de la tradition muséographique. »[238] Nous avons déjà relevé les nombreuses et inévitables mises en scène qui s'opèrent dans les films (→ chapitre Repräsentation

237 Colleyn 1990, *op. cit.*, pp. 102–104.

238 Colleyn 1990, *op. cit.*, p. 110. Marius Risi évalue d'une manière voisine l'objectif originel des films produits par la SSTP : « La plupart des cinéastes ont structuré le contenu de leur documentation de façon linéaire, c'est-à-dire qu'ils suivaient le processus de production artisanale dans son déroulement. Normalement, les personnes au travail étaient montrées en plan général (rarement) ou en plan moyen (souvent) ; à cela s'ajoutaient quelques plans rapprochés (outils, instruments, gestes) pour les moments significatifs du processus de production. » Marius Risi, Le récit subjectif : ethnologie cinématographique dans le Haut-Valais. In : ethnographiques.org [en ligne] 18, juin 2009. URL : http://www.ethnographiques.org/2009/Risi Consulté le 4 mai 2014.

und Inszenierung). Beaucoup de celles-ci sont des *mises en scène de la tradition* et relèvent d'une construction d'une continuité avec le passé : les techniques montrées sont si possible ancestrales et, implicitement, plusieurs de ces premiers films expriment l'idée d'une continuité avec un passé lointain et que le travail se fait comme il se faisait il y a plusieurs siècles ou millénaires. Lorsque le Professeur Ottavio Lurati demande à Migola, le fabricant de récipients en pierre ollaire, d'enlever les objets de son atelier signalant la civilisation moderne (→ chapitre Kontinuität und Wandel) ou quand certaines techniques modernes utilisées par les tanneurs sont invisibles dans le film *La Tannerie de La Sarraz*[239], nous sommes bien face à des phénomènes d'*invention de la tradition* au sens du concept développé par Eric Hobsbawm (→ chapitre Ethnologie régionale, ethnographie et culture matérielle). Dans ces films, la presque totalité de l'environnement social et culturel dans lequel l'artisan exécute son travail est masquée. C'est seulement dans la brochure d'accompagnement des films que, parfois, certaines informations contextuelles sont données. Les cinéastes filment souvent une tradition artisanale en taisant les relations que ses artisans entretiennent avec l'extérieur et le monde moderne. Les gens sont la plupart du temps filmés en un lieu clos (l'atelier) et isolé (géographiquement, socialement et du point de vue relationnel). Suivant la tradition de l'ethnologie régionale classique, ce sont les anachronismes, les survivances d'un état ancien et les gestes et modes de vie hérités du passé qui retiennent principalement l'attention.

Idéologie et mythologie. L'artisan comme emblème

Hervé Munz remarque, en se référant à Roland Barthes, que « pour renouer avec le fil de la tradition, il faut inventer et le fil et la tradition ». S'intéressant à l'usage de la tradition dans l'horlogerie suisse, il relève que « la notion de tradition est, paradoxalement, une invention récente » dans ce secteur.[240] On pourrait extrapoler les remarques d'Hervé Munz en disant que la tradition est une invention de l'ethnologie et que nos films participent à cette entreprise de construction de la tradition. Dans cette optique, une dimension idéologique sous-tend le projet. D'une manière générale, les liens entre l'ethnologie et les politiques culturelles se sont parfois avérés étroits. Le mouvement de la défense spirituelle, l'affirmation des valeurs nationales et la construction (politique) de l'identité suisse se sont en effet beaucoup appuyés sur une certaine construction de traditions suisses. Le *Village suisse* de l'exposition nationale organisée à Genève en 1896 est exemplaire de cette mise en scène et construction de la tradition. Un mode de vie passé, authentique et marqué par l'agriculture y est présenté dans un faux-vrai village suisse. On assiste ainsi à une véritable mise en scène d'artisans au travail et à la fabrication de divers objets par des représentants d'artisanats typiques des diverses régions suisses.[241]

239 Madeleine Fonjallaz, La tannerie. Bâle 1968 (Vieux Métiers 19), p. 23. → chapitre consacré à l'analyse de *La Tannerie de La Sarraz*. Pareillement, lorsqu'on voit Karl Kalbermatten, le cordonnier de *Der Störschuhmacher*, confectionner une chaussure, on ignore que l'artisan a cessé d'exercer son activité depuis plus de 40 ans, en raison de la concurrence de la production industrielle de chaussures. Risi 2009, *op. cit.*

240 Hervé Munz, L'‹ artisanat traditionnel › dans l'horlogerie suisse : une catégorie introuvable ? In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 101 (1), 2011, pp. 8–13.

241 Le *Village suisse* comprend 56 maisons et chalets, trois fermes et étables, une église et 18 mazots, une montagne artificielle et sa cascade au pied de laquelle une scierie est reproduite. Il est occupé par 353 habitants habillés des différents types des costumes nationaux, acteurs jouant une « vraie vie ». Le *Dörfli*

Ce n'est sûrement pas le hasard si, justement en 1896, la Société suisse des traditions populaires est fondée, une Société qui participera de manière significative au développement d'un intérêt pour le monde traditionnel et artisanal.

En suivant la réflexion du sociologue, ethnologue et ancien conservateur du Musée d'ethnographie de Genève Bernard Crettaz, un regard idéologique sur l'artisan sous-tend généralement les études ethnologiques sur l'artisanat et le projet de Paul Hugger contient une bonne dose d'idéologie.[242] Désireux de renouveler les recherches sur l'artisanat et de déconstruire les mythes s'étant formés autour de la figure de l'artisan depuis le Siècle des Lumières, ce chercheur mènera plusieurs recherches sur des artisans à Genève au début des années 1980 (→ chapitre Artisanat, gestes techniques et image).

Revenons aux métiers et artisans peints dans les films. De nombreux films se concentrent explicitement sur un artisan. Les titres suivants annoncent que nous suivront *Der Rechenmacher*, *Der Schindelmacher*, *Beim Holzschuhmacher*, *Der Bürstenmacher*, *Der Tüchelbohrer*, *Der Störschuhmacher, Der Ziseleur*, *Der Zinngraveur* ou *L'huilier*. Ces titres expriment l'idée que *le* représentant typique d'un métier est présenté par le film. Des idéaux types et des emblèmes sont ainsi construits. La forme de représentation choisie par de nombreux films et la tenue sous silence (dans la plupart des cas) de l'environnement social de l'artisanat provoquent de façon similaire une décontextualisation du métier et de l'artisan.

Plusieurs films documentent des systèmes typiquement « traditionnels », les moulins et autres engrenages en bois activés par l'énergie hydraulique, la source d'énergie la plus importante en Suisse (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*, *Der Knochenmühle von Uttigen*, *Migola*, *L'huilier*, *Chaînes et clous*, *Le licou*). Beaucoup de métiers villageois fonctionnaient en effet autrefois à l'énergie hydraulique. De nombreux villages du nord du canton de Vaud possédaient ainsi une rue parallèle à un ruisseau où s'alignaient menuiseries, scieries, forges et huileries, actionnées par une roue à eau. La forge de Vallorbe, l'huilerie de Genolier, le Moulin de Vaulion ou la Tannerie de La Sarraz s'inscrivent tous dans cette organisation traditionnelle. Le moulin et la forge sont l'objet d'une longue fascination, née au XVIe siècle, et ils représentent des sujets hautement idéologiques et une « carte postale typique de la Suisse » (Bernard Crettaz, 2012).

---

de l'exposition nationale de 1914 (Berne) ou la *Landi* de 1939 (Zurich) reprennent la même thématique. Bernard Crettaz analyse comment le *Village suisse* de 1896, véritable miniaturisation composite et bricolée d'une Suisse alpestre et anachronique, véhicule une idéologie patriotique et se pose comme un des mythes fondateurs de la construction d'une identité suisse. Voir : Bernard Crettaz et Christine Détraz, Suisse, mon beau village : regards sur l'exposition nationale de 1896. Catalogue d'exposition. Genève 1983 ; Bernard Crettaz ; Michaëlis, Juliette, Une Suisse miniature ou les grandeurs de la petitesse. Genève 1984. Voir aussi : Léon Genoud ; Mayor, Jacques *et al.*, Le Village Suisse à l'exposition Nationale Suisse, Genève 1896.

242 Entretien de Pierrine Saini avec Bernard Crettaz, Genève, 29 août 2012.

Les forges de Vallorbe (*Chaînes et clous* et *Le licou*, Yves Yersin, 1967). Vallorbe, 1967

Moulin du Vaulion (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*, Claude Champion, 1971). Vaulion, février 1971. Photographe : Claude Champion

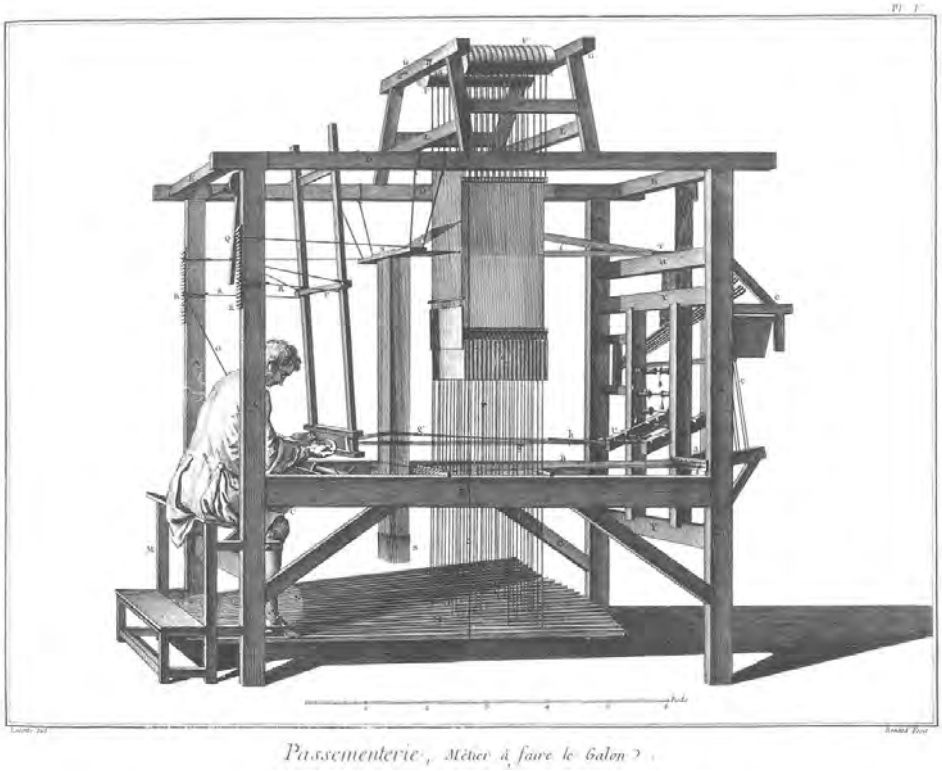
La légende dorée de l'artisanat

L'étude des planches de *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751–1772) de Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert réalisée par Roland Barthes se présente comme une grille de lecture intéressante pour l'analyse des thématiques des films du corpus.[243] La démonstration développée par le sémiologue français et d'autres auteurs à sa suite sur l'objet encyclopédique peut s'appliquer assez parfaitement aux fondements de l'entreprise filmique de la SSTP, du moins de celle-ci à ses débuts. Pour la première fois, les encyclopédistes ont décrit des savoir-faire comme la boulangerie, la coutellerie, la chaudronnerie ou la maroquinerie sur le même plan que les savoirs « nobles » et à égalité avec eux. Cependant, les métiers traités par *L'Encyclopédie* révèlent une certaine tendance au passéisme, tendance se retrouvant pareillement dans les choix thématiques des films. Concernant les matières premières abordées par l'ouvrage de Diderot et d'Alembert, le coton, par exemple, fait l'objet de beaucoup moins d'intérêt que le chanvre et la corderie, deux matières plus anciennes et traditionnelles. Une technologie comme l'horlogerie est absente de l'ouvrage et cette omission révèle un décalage important entre l'actualité technologique de l'époque et son illustration encyclopédique.[244] Cela révèle que tout choix, toute omission et, de manière générale, toute classification sont des « exercices de pouvoir ».[245] Notons au passage que tout comme les planches de l'ouvrage de Diderot et d'Alembert, les films de la SSTP ne contiennent aucun film sur l'artisanat typiquement suisse qu'est l'horlogerie. Pourtant, hors de la Société, ce sujet a fait l'objet de plusieurs films, à commencer par *Les hommes de la montre* (1963) d'Henry Brandt. La longue prédominance du noir et blanc dans les films du corpus, alors que la pellicule couleur est déjà largement utilisée dans le milieu cinématographique et télévisuel, est surtout motivée par des raisons économiques et de conservation (moins cher et plus durable que la couleur). Mais le choix pourrait aussi s'expliquer par l'orientation passéiste sous-tendant l'entreprise : le noir et blanc appuie l'idée que les artisans viennent d'un temps passé et lointain.

243 Roland Barthes, Image, raison, déraison. In : L'univers de l'encyclopédie. [Diderot, d'Alembert 1751–1780]. [Les cent trente-cinq planches les plus célèbres avec leurs légendes]. Paris 1964, pp. 11–16. Le texte a été repris plus tard dans un ouvrage regroupant divers essais de Roland Barthes, sous le titre suivant : Roland Barthes, Les planches de l'encyclopédie. In : Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques. Paris 1972, pp. 89–105 (Points Essais).

244 Voir : Claudia Albert, L'arbre, le labyrinthe et le théâtre. Les apories de Diderot (en tant qu'encyclopédiste). In : Paul Michel ; Herren, Madeleine ; Rüesch, Martin (éd.), Allgemeinwissen und Gesellschaft, Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme, vom 18. bis 21. September 2003 in Prangins. Aachen 2007, pp. 451–459, ici p. 455.

245 Voir : Michel Foucault, Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris 1966.



Passementier. Métier à faire le galon. In : Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1777–1779). Volume Z 373, Pl. V double : métier et artisanat

Comme Roland Barthes l'exprime, les planches mettent en scène la « légende dorée de l'artisanat ». Claudia Albert reprend l'analyse de Barthes et soulève :

> « On ne voit pas l'ouvrier, objet et esclave de la machine, mais le philosophe ‹ habillé proprement en monsieur › (qui) joue d'une sorte d'ordre technique dont les rouages sont à découvert. […] Le métier (re)devient un art, pratiqué dans un endroit calme et paisible, plein de lumière où les travailleurs sont sagement alignés comme les figurants sur une scène. Pour sauver la clarté du dessin, des opérations qui en réalité se passent en même temps, effectuées par un seul ouvrier, sont distribuées sur deux ou trois personnes qui en plus ne se masquent jamais. Une véritable situation de laboratoire […] Les lecteurs du XIXe siècle ont admiré les planches surtout en tant qu'album du beau temps révolu où tout, et surtout l'artisanat, était simple, propre et bien ordonné. »[246]

Le bois domine les planches de *L'Encyclopédie*. Un grand nombre de films de la SSTP se concentre également sur le travail du bois ou montre des machines et rouages faits principalement de ce matériau. Au-delà du fait que le bois est une ressource importante de la Suisse – un tiers du territoire est constitué de forêts –, la représentation prédominante de cette matière révèle une idéologie sous-jacente que Roland Barthes analyse ainsi :

246 Albert 2007, *op. cit.*, pp. 454–456.

> « [Le bois] fait un monde d'objets doux à la vue, humains déjà par leur matière, résistante, mais non cassante, constructible, mais non plastique. Rien ne montre mieux ce pouvoir d'humanisation du bois que les machines de *l'encyclopédie* ; dans un monde de la technique (encore artisanale, car la grande industrie n'est pas née), la machine est évidemment un objet capital ; or la plupart des machines […] sont en bois […]. Le bois qui les constitue les tient assujetties à une certaine idée du jeu : ces machines sont (pour nous) comme de grands jouets ; contrairement aux images modernes, l'homme, toujours présent dans quelque coin de la machine, n'est pas avec elle dans un simple rapport de surveillance ; tournant une manivelle, jouant une pédale, tissant un fil, il participe à la machine, d'une façon à la fois active et légère. »[247]

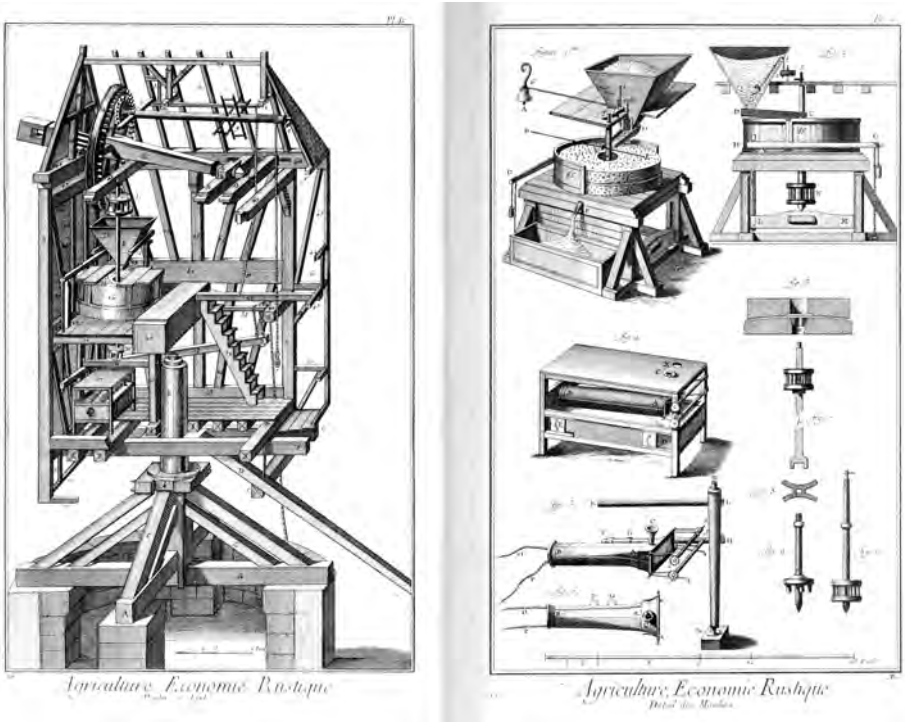
La plupart des planches sont constituées de deux parties. Dans la partie inférieure des planches, l'objet de la démonstration est présenté, les outils et gestes sont isolés du contexte réel, ils sont séparés et détaillés didactiquement. Dans la partie supérieure de la planche (la vignette), l'objet est saisi dans une scène vivante : les objets sont situés à l'intérieur d'une scène réelle, souvent une scène de vente, de boutique ou d'atelier. Roland Barthes relève que l'objet encyclopédique est généralement saisi par l'image à trois niveaux : anthologique (l'objet est isolé de son contexte), anecdotique (l'objet est « naturalisé » par son insertion dans une scène vivante) et génétique (le trajet de la matière brute à l'objet fini). *L'Encyclopédie* privilégie, elle, la naissance de l'objet, créditant ainsi à l'homme « un pouvoir inouï de création ». Les films, comme les planches de *L'encyclopédie* sont de « véritables épopées de la matière » dans lesquelles la matière, transformée par l'homme, aboutit à un artefact « docile ». Cette épopée est aussi celle de l'esprit, « le trajet de la matière n'est autre chose, pour l'encyclopédiste, que le cheminement de la raison ».[248] Du point de vue de Roland Barthes, l'exemple du moulin illustre ainsi particulièrement bien les présupposés de l'entreprise et nous serions tentés de dire que si l'une des œuvres majeures produites par la SSTP, *Le Moulin Develey sis à la Quielle*, peint justement une telle machine, cela est loin d'être un hasard.

> « La vignette n'a pas seulement une fonction existentielle, mais aussi, si l'on peut dire, *épique* ; elle est chargée de représenter le terme glorieux d'un grand trajet, celui de la matière transformée, sublimée par l'homme, à travers une série d'épisodes et de stations. C'est ce que symbolise parfaitement la coupe du moulin où l'on voit le grain cheminer d'étage en étage pour se résoudre en farine »[249]

Le sémiologue observe encore que « la technique encyclopédique est simple parce que réduite à deux termes : c'est le trajet causal qui va de la matière à l'objet ». Les films du corpus se fondent souvent eux aussi sur la démonstration de ce processus de création. Lorsqu'ils taisent l'environnement social, ils reposent sur la même « esthétique de la nudité » gouvernant les planches représentant une opération technique de transformation : pièces vides et éclairées, « espace sans parasites, aux murs nus ». Les ateliers des artisans filmés sont éclairés par des lumières d'appoint et, comme dans le cas de *Migola, l'artisan de la pierre ollaire*, l'espace a été réaménagé, les murs ont été dénudés. Ainsi que le soulève Bernard Crettaz (en suivant Roland Barthes), la création est ritualisée

247 Barthes 1964, *op. cit.*, p. 11.
248 Barthes 1964, *op. cit.*, p. 14.
249 Barthes 1964, *op. cit.*, p. 13.

Vue d'ensemble du système du moulin du Vaulion avec la trémie, la meulière et le sac de farine pour la collecte de la farine finie (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*, Claude Champion, 1971). Vaulion, février 1971. Photographe : Claude Champion



Agriculture, Économie Rustique. Moulin à Vent. In : Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1762–1772). Volume I, Pl. IV et V

et « l'espace devient une sorte de temple du travail où l'homme effectue avec plaisir sa religion du travail. »[250] L'on pourrait encore extrapoler l'analyse de Roland Barthes aux films lorsque l'auteur remarque que les planches représentent des gestes clairs, car statiques : les mouvements de l'artisan sont décomposés, isolés, morcelés, classés et réagencés. Cette fragmentation des gestes, des objets et des machines révèle un désir d'appropriation. Inventorier, c'est s'approprier. Et « s'approprier, c'est fragmenter le monde, le diviser en objets finis, assujettis à l'homme ».[251] Pareillement, les cinéastes procèdent bien toujours au découpage des actions et des gestes pour ensuite les recomposer, réaménager et mettre en scène.

Une fascination pour « ce que sait la main »

Lorsque les films se concentrent sur les gestes, les outils maniés et les processus techniques, ils représentent la plupart du temps un corps fragmenté dans lequel les mains occupent la place centrale. Roland Barthes constate que de la même manière, dans nombre de planches de *L'Encyclopédie*, « des mains coupées de tout corps voltigent autour de l'ouvrage » et le geste y est « sur-signifiant », les mains traduisant mieux que toute autre partie du corps le pouvoir créateur de l'homme.

> « Ces mains sont sans doute le symbole d'un monde artisanal (il s'agit encore de métiers traditionnels, peu mécanisés […]), comme on le voit par l'importance des tables […]. On n'en finit pas facilement avec la civilisation de la main. »[252]

Dans son ouvrage *The Craftsman*, Richard Sennett présente, quant à lui, un éloge de la culture matérielle et du travail technique. Sa démonstration de l'intelligence de la main prouve que le travail de l'artisan se fonde sur une intelligence pratique, une capacité à penser dans le faire. L'auteur veut revaloriser le travail fait de répétitions : la routine favorise une intériorisation des gestes du métier et une conscience des interactions entre le matériau et le corps. Pour l'artisan, « la gratification émotionnelle réside dans l'expérience même de la répétition. »[253] Cette routine permettrait l'acquisition de compétences, mais elle favoriserait aussi l'innovation. Elle se pose ainsi comme un facteur déterminant de la création. À l'instar de la routine, une valeur positive est donnée à la lenteur qui favorise un travail d'imagination et de réflexion. L'artisanat constitue finalement pour Richard Sennett un modèle d'organisation sociale du travail. L'auteur, se référant explici-

250 Bernard Crettaz, Tout au fond des images [préface]. In : Julien Raemy, Vocation. Arts et métiers en Suisse romande. Genève 2011, pp. 9–19, ici p. 11.

251 Barthes 1964, *op. cit.*, p. 12. Roland Barthes ajoute un peu plus loin (p. 16) : « *L'encyclopédie* est fascinée, à force de raison, par *l'envers* des choses : elle coupe, elle ampute, elle évide, tourne, elle veut passer *derrière* la nature. […] [Elle] ne cesse de procéder à une fragmentation impie du monde […].»

252 Barthes 1964, *op. cit.*, p. 12. Il ajoute (p. 15) : « À ce geste suspendu, sur-signifiant, on pourrait donner le nom de numen, car c'est bien le geste d'un dieu qui crée silencieusement le destin des hommes, c'est-à-dire le sens. Dans l'encyclopédie, les gestes numineux abondent, car ce que fait l'homme ne peut y être insignifiant. Dans le laboratoire de chimie, par exemple, chaque personnage nous présente des actes légèrement impossibles […] : le garçon qui lave les plats, curieusement, ne regarde pas ce qu'il fait ; son visage, tourné vers nous, laisse à l'opération qu'il mène une sorte de solitude démonstrative. »

253 Richard Sennett, The Craftaman. New Haven 2008. Traduit en français sous le titre : Ce que sait la main. La culture de l'artisanat. Paris 2010, ici p. 239.

tement à Diderot, relève qu'un ensemble de valeurs morales telles que la modestie ou la valorisation des tâches manuelles est attaché à l'artisan.

Paul Hugger et plusieurs cinéastes ayant collaboré avec la Société suisse des traditions populaires rejoignent les idées de Richard Sennett. Face au sentiment (fondé ou non) d'une disparition irrémédiable des métiers traditionnels, ils sont animés par le désir de montrer concrètement « comment on fait une chose », fascinés par l'intelligence pratique de l'artisan (Yves Yersin, 2010). L'œuvre de Jacqueline Veuve révèle pareillement une attirance pour ce que la cinéaste appelle « la civilisation de la main ». Dans un film consacré à la réalisatrice, Dominique Rivaz constate que la main se pose en effet comme une image récurrente des réalisations de Jacqueline Veuve. En voix off, elle dit, en s'adressant directement à la cinéaste :

> « Tu as réalisé bientôt soixante films et toujours discrètement, la main habite tes images. […] Dans *Les métiers du bois, Chronique paysanne*, *Chronique vigneronne*, tu te penches sur une civilisation vouée à disparaître, la civilisation de la main. Dans *Journal de Riversaltes*, *La Filière*, *Angèle Stalder*, tu déclines le geste de la main ouverte, le geste qui soulage. Main, partie de l'homme qui a cinq doigts. Derrière la peau des doigts, écrit Jean Giono, il y a un organisme secret. Toucher, le met en contact avec le monde. »[254]

Yves Yersin admire « l'esprit militant et très modeste » de Paul Hugger, son souci de se demander s'il sera possible dans cinquante ans, en regardant un geste filmé, de comprendre son utilité (Yves Yersin, 2010). Jean-Luc Brutsch dit également avoir fait ces films « pour la postérité ». Il attache de l'importance à « la notion de comprendre comment ça se faisait, de transmettre un savoir » et soulève les possibilités du film à transmettre ce savoir (Jean-Luc Brutsch, 2011).

Séduction et idéalisation de l'artisanat

Les films produits par la SSTP s'inscrivent en somme dans une séduction de l'artisanat vieille de deux ou trois siècles. Les planches de *L'encyclopédie* de Diderot et d'Alembert se présentent comme l'une des sources majeures de cette séduction qui pousse à associer à l'artisan diverses qualités : authenticité, tradition, autonomie, vocation, cœur à l'ouvrage, amour du métier, lien organique au matériau et à la nature. Cette séduction profonde se prolonge aux XIXe et XXe siècles avec des mouvements œuvrant pour la défense et la renaissance de l'artisanat tels que ceux de l'*arts & Crafts* anglais, du *Werkbund*, de *l'Œuvre* ou du *Heimatschutz*. Et lorsque Paul Hugger commence à produire ses films dans les années 1960, diverses tentatives de revitaliser l'artisanat commencent à émerger en parallèle : naissance des néo-artisans, développement de passe-temps d'inspiration artisanale, apparition d'objets-souvenirs d'origine réellement artisanale, multiplication des « fêtes des vieux métiers » et des démonstrations consacrées à l'artisanat.

Bernard Crettaz esquisse quelques réponses aux raisons de « cette célébration de l'artisanat » qui advient « au moment même où la civilisation industrielle et moderne le

254 Dominique de Rivaz, *Chère Jacqueline… Hommage à une grande dame du cinéma*, 2005, 60 min (film documentaire), timecode : 00'04'07–00'04'59.

condamne définitivement ».[255] L'objet artisanal se pose en contrepoint à la « malédiction actuelle de l'objet » qui, en surnombre, pose le problème environnemental des restes et des déchets. L'artisanat signifie aussi, utopiquement, une symbiose entre l'homme et l'œuvre, à la différence de l'étrangeté et de l'aliénation de l'homme à son œuvre que provoque l'objet industriel, produit de la parcellisation et de l'automatisation du travail. L'ancien monde artisanal est aussi associé, nostalgiquement, à « l'ancienne et bonne vie villageoise » (dont on oublie les conditions de vie difficiles). Finalement, l'artisan « porte le geste à sa plus haute perfection » et représente un retour au « lien élémentaire entre geste, outil et objet ».[256] La production filmique de la SSTP, l'ouvrage de Richard Sennett *The Craftsman*, comme les nombreux ouvrages photographiques très esthétiques consacrés à des portraits d'artisans publiés en Suisse s'inscrivent tous, dans une certaine mesure, dans cette perspective.[257]

Comme l'iconographie de *L'Encyclopédie* qui, en décontextualisant l'objet, lui fait acquérir un statut esthétique, plusieurs des premiers films produits par Paul Hugger, en tenant dans une large mesure sous silence les dures réalités du travail des artisans, révèlent une idéalisation et une esthétisation de l'artisan. La fascination de Paul Hugger pour l'esthétisme des choses simples s'exprime bien lorsque, à propos du film *Ein Rad entsteht*, il dit : « Im sanktgallischen Rheintal haben wir den Wagner gefilmt, wie er ein Speichenrad *kunstvoll* baute. »[258] Cet attrait du producteur pour « l'esthétique authentique » de l'artisanat se situe dans la tradition de l'ethnologie régionale suisse de la première partie du XXe siècle et d'une mise en valeur esthétique de la culture matérielle qui, comme nous l'avons précédemment vu, s'est surtout développée avec la catégorie de « l'art populaire ». Un art populaire qui est initialement (et problématiquement) surtout fondé sur une certaine valeur d'authenticité (→ chapitre Ethnologie régionale, ethnographie et culture matérielle). L'exemple suivant illustre à perfection cette problématique. En 1967, le cinéaste Claude Champion propose à Paul Hugger de réaliser un film sur la poterie artisanale de Colovrex dans le canton de Genève. Paul Hugger visite les potiers avec le cinéaste et ne trouve pas l'artisanat convaincant, parce que déjà « trop muséal » et qu' « il ne s'agit pas d'une vraie fabrication » (Paul Hugger, 2011).[259] Le producteur considère donc cet artisanat comme inauthentique et non traditionnel, et il l'exclut de son « programme » de films. Cette démarche qui assigne une valeur d'authenticité à certains objets et la refuse à d'autres s'insère parfaitement dans ce que James Clifford nomme le système taxinomique « art-culture ». Dans ce système dominant au XXe siècle, les objets, en fonction de leur valeur (relative) attribuée, circulent entre quatre pôles : entre l'authentique et l'inauthentique, le chef-d'œuvre et l'artefact.[260]

255 Crettaz 2011, *op. cit.*, p. 14.
256 Crettaz 2011, *op. cit.*, pp. 14–17.
257 Voir par exemple : Jacques Bélat ; Voisard, Alexandre, Façons d'autrefois. Lausanne 1981 ; Martine Schenker ; Imsand, Marcel ; Clavien, Jean-Pierre, Des métiers qui s'en vont. Etoy ; Lausanne 1984 ; Julien Raemy, Vocation. Arts et métiers en Suisse romande. Genève 2011 ; Peter Pfrunder ; Brunner, Ernst, Photographien 1937–1962. Zürich 1995.
258 Hugger 1971, *op. cit.*, p. 122.
259 Archives SSTP, Bâle, Ap 20 a, Korrespondenz Film allg. 1967–76. Colovrex produit surtout des céramiques bon marché et populaires.
260 James Clifford, Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle. Paris 1996, ici pp. 222–228.

Alain Cavalier : une vision opposée sur l'artisanat

Le cinéaste français Alain Cavalier réalise *Portraits*, deux séries de douze courts portraits de « petits métiers » en voie de disparition. Ces films méritent qu'on s'y attarde un instant, parce qu'ils se présentent, à plusieurs égards, comme une vision opposée à l'idéalisation et à l'esthétisation de l'artisanat qui sous-tend de nombreux films de la SSTP. Tous d'une durée de treize minutes, ces courts métrages (vidéo, couleur) sont réalisés entre 1988 et 1991 pour la télévision (La Sept, chaîne qui deviendra Arte France en 2000) et tous sont tournés à Paris.[261] Les 24 portraits sont titrés simplement par le métier qu'exerce chaque femme rencontrée par le réalisateur : *La matelassière*, *La fileuse*, *La trempeuse*, *L'orangère*, *La brodeuse*, *La dame-lavabo*, *La relieuse*, *La bistrote*, *La canneuse*, *La repasseuse*, *La rémouleuse*, *La maître-verrier*, *La gaveuse*, *La romancière*, *La roulotteuse*, *La fleuriste*, *La cordonnière*, *La marchande de journaux*, *L'opticienne*, *La souffleuse de verre*, *L'illusionniste*, *L'accordeuse de piano*, *La corsetière* et *L'archetière*.

Le cinéaste filme ces femmes à l'ouvrage et leur demande d'expliquer leurs gestes. Les cadrages se concentrent surtout sur des parties du corps, gros plans de mains et des visages, et sur les outils et des objets de l'atelier, aussi vus de près. Les fonds sont unis et épurés. Seules des femmes sont filmées, à l'opposé des artisans toujours masculins des films de la SSTP. Elles sont souvent âgées et travaillent « à l'ancienne ». La motivation d'Alain Cavalier est, comme pour les films de notre corpus, de laisser une trace d'anciens savoir-faire et d'« archiver le travail manuel féminin ».[262] Cependant, la présence et le métier du réalisateur sont clairement affirmés, ils entrent dans le cadre : Alain Cavalier demande parfois qu'une phrase soit redite ou qu'un objet soit montré, il questionne les travailleuses sur leur travail et leur vie personnelle, il évoque parfois ses choix de montage et il parle de lui et de son métier. Le cinéaste converse avec ces femmes et rend transparentes les mises en scène et répétitions effectuées. Le spectateur reçoit finalement autant d'informations sur ces métiers et leurs travailleuses que sur l'art et l'artisanat du cinéma. Avec l'évocation de la vie personnelle de ces femmes, de leur solitude ou de leur maladie, avec le filmage en gros plans des visages marqués par l'âge et par diverses épreuves de la vie, et des mains ridées, usées et déformées par le travail répétitif, ces films sont l'antithèse des artisanats, dans une large mesure, idéalisés et décontextualisés de la majorité des films de la SSTP.

261 Les films sont sortis en DVD sous le titre : *24 portraits d'Alain Cavalier*. Paris 2006, 312 min, 2 DVD PAL (Arte Vidéo).

262 « Ces portraits sont des rencontres que je voudrais garder de l'oubli, ne serait-ce que pendant les quelques minutes où elles sont devant vous. Ce sont des femmes qui travaillent, qui font des enfants et qui, en même temps, gardent un esprit d'indépendance. J'ai tourné vingt-quatre portraits de treize minutes. J'ai choisi cette courte durée pour plusieurs raisons : ne pas ennuyer, échapper à toute coupure publicitaire, réaliser le film vite, dans un élan et sans trop de ratures. Je ne suis pas un documentariste. Je suis plutôt un amateur de visages, de mains et d'objets. Rendre compte de la réalité ne m'attire pas. La réalité n'est qu'un mot, comme sa sœur jumelle, la fiction, que je pratique par ailleurs, avec un plaisir différent. » Alain Cavalier dans : Cavalier 2006, *op. cit.*, livret du coffret.

Projets non réalisés et refus

Au-delà de l'exemple précité du projet filmique sur la poterie de Claude Champion, les archives de la Section film de la SSTP signalent que de nombreux projets de films n'ont pas aboutis. Ces films avortés peuvent parfois révéler beaucoup des fondements de l'entreprise.

En 1966, Yves Yersin projette de réaliser un film sur la pêche aux brochets au lac des Taillères (Jura neuchâtelois) pour lequel il réalise un devis détaillé (4980 CHF). Le cinéaste projette un film sonore utilisant la technique du son synchrone et sans commentaires. En 1969, il mentionne à nouveau son envie de réaliser un film sur la pêche dans les cours d'eau jurassiens.[263] Le cinéaste nous évoque, en 2010, son « grand projet jamais réalisé » d'un film sur « le génie de l'homme à travers la pêche dans le monde » et qui aurait montré l'ensemble des techniques inventées pour attraper du poisson (Yves Yersin, 2010). Quelques années plus tard, le Neuchâtelois Alain Jeanneret propose à Paul Hugger de réaliser un film sur la pêche dans le lac de Neuchâtel, projet qui, lui, se concrétisera en 1973 avec la réalisation des *Pêche au grand filet* et *Pêche professionnelle*.[264] En 1972, Sebastian C. Schroeder propose de réaliser un film sur un horloger ambulant de la région de Soleure. Paul Hugger, très intéressé, démarche auprès de divers soutiens financiers potentiels.[265] Le projet n'aboutira cependant pas, sans doute par manque de moyens.[266] Yves Yersin est également mentionné comme potentiel réalisateur d'un film à ce sujet.[267] En 1979, André Jeanneret projette un film sur les peintres de poya à Fribourg. Celui-ci ne sera pas réalisé, certainement pour cause du décès soudain du responsable de la Section film une année plus tard. Depuis 2012, cet artisanat fait partie des artisanats traditionnels répertoriés dans la *liste des traditions vivantes en Suisse* et représente bien l'attrait qu'exerce l'« art populaire » et l'artisanat d'art (voir plus loin, la partie consacrée au patrimoine culturel immatériel). André Jeanneret a également, en 1979, le projet d'un film sur le travail de la vigne à Neuchâtel. Cela deviendra le film réalisé par Jean-Luc Brutsch, *La vigne. La culture en gobelets dans le pays de Neuchâtel* (1980–1981), coproduction avec la Société des Vignolants de Neuchâtel à laquelle la SSTP participe à hauteur de 5000 CHF.[268] En 1987, Friedrich Kappeler fait part à la Section film d'un projet intitulé « Der Wald », film poétique sur la forêt et sa signification pour l'homme, qui n'aura pas de suites.[269]

De nombreux projets de films sont adressés à la Section film. La plupart des refus sont argumentés par le manque de moyens à disposition ou par leur sujet trop éloigné de la ligne thématique de la production de la SSTP. Dans d'autres cas, un projet est refusé

263 Devis et description du film projeté, document daté du 30 mars 1966. Archives Ae 60 VII d) 1 (1969) et Ap 20 a, Korrespondenz Film allg. 1967–76.

264 Archives SSTP, Bâle, Ap26b.

265 Lettre de Paul Hugger à Jean-Pierre Jelmini, 26 juin 1972. Archives SSTP, Bâle, Ap26b. Lettre de Paul Hugger à Pierre Walz, 10 juillet 192. Archives SSTP, Bâle, Ap 25a.

266 Sebastian C. Schroeder prévoit pour ce film sonore de 40 minutes un budget de 30 710 CHF (31 janvier 1971). Archives SSTP, Bâle, Ae 20a et Ap25a.

267 Lettre de Dora Hofstetter-Schweizer à Sebastian C. Schroeder, 26 juillet 1973. Archives SSTP, Bâle, Ap 25a.

268 Archives SSTP, Bâle, Ap 20 b, Korrespondenz Film allg. 1979.

269 Lettre de Georg Reinhart Productions Zürich, 8 décembre 1987. Archives SSTP, Bâle, Ap 25b.

parce qu'un film centré sur le même sujet a déjà été réalisé dans la collection. Ainsi, un Américain veut filmer la fabrication du fromage en Suisse en 1972, sujet déjà abordé dans plusieurs films d'Yves Yersin. André Jeanneret exprime très clairement dans un courrier les raisons du refus de soutenir un projet de film sur un fabricant de sabots dans le Jura, thème déjà abordé dans *Beim Holzschuhmacher* : « Dans le cadre de la série consacrée aux vieux métiers, il a été admis qu'un seul film par profession serait réalisé. »[270] En 1981, un certain Rudolf Gruber expose à Hans-Ulrich Schlumpf son projet de film sur un moulin ayant cessé son activité. Le responsable de la Section film argumente que Claude Champion a déjà réalisé un film remarquable sur un sujet identique. Cependant, Hans-Ulrich Schlumpf relève aussi que le projet semble surtout vouloir dresser un état des lieux des constructions, vides d'hommes, et qu'une documentation photographique serait peut-être plus appropriée à cela que le médium film qui est coûteux.[271] Ces exemples révèlent que la politique de production de la SSTP se différencie nettement de la politique d'achat. En effet, les achats, comme nous l'avons précédemment vu, visent souvent à compléter la collection par des films aux sujets similaires à ceux de films déjà produits. Et de manière antagonique, la Section film refuse généralement de soutenir les projets ayant déjà fait l'objet d'un film.[272]

Contrairement à Paul Hugger qui sélectionne ou évince les projets surtout en fonction de l'accord de leurs sujets avec son « programme », certains refus de Hans-Ulrich Schlumpf révèlent que les critères de sélection de ce dernier s'appuient autant sur la thématique que sur la forme du film. En 1992, le producteur refuse par exemple de soutenir un film d'Andreas Baumberger, car la mise en scène projetée par le cinéaste est trop éloignée de la réalité existante et elle ne convient pas à l'orientation des films produits.[273] Hans-Ulrich Schlumpf ne bannit pas les reconstructions filmiques et mises en scènes, bien au contraire, mais celles-ci, en tout cas pour les films de la Section film de la SSTP, doivent s'insérer dans la vie concrète et donnée des personnes filmées. En cela, des films tels que *Heimposamenterei* ou *Der schöne Augenblick* sont exemplaires de son point de vue.

Certaines œuvres de la réalisatrice « jurassienne » Lucienne Lanaz pourraient se situer parfaitement dans le corpus de films de la SSTP, mais n'en font pas partie.[274] Cette autodidacte anticonformiste a en effet réalisé plusieurs documentaires centrés sur des artisans, souvent rencontrés dans son voisinage. Cette cinéaste entretient une longue et vive correspondance avec Paul Hugger de 1974 à 1977. Elle y expose en détail ses projets

270 Lettre d'André Jeanneret à Gilbert Lovis, 14 mars 1979. Archives SSTP, Bâle, Ap 25b.

271 Lettre de Hans-Ulrich Schlumpf à Rudolf Gruber, 13 mai 1981. Archives SSTP, Bâle, Ap25 b.

272 Néanmoins, on constate certaines exceptions. Ainsi, deux films ont été produits sur un fabricant de râteaux : *Der Rechenmacher* (1970) et *Rechenmachen in Amden* (1958).

273 Lettre de Hans-Ulrich Schlumpf à Andreas Baumberger, 2 juillet 1992. Archives SSTP, Bâle, Ap 25 b. → chapitre Repräsentation und Inszenierung.

274 Née en 1937 à Zurich, Lucienne Lanaz habite, depuis les années 1970, à Grandval, dans le Jura bernois. Après avoir obtenu des diplômes d'employée de commerce et de professeur d'éducation physique, elle se tourne vers le cinéma. Sa rencontre avec le cinéaste et caméraman Marcel Leiser est déterminante dans ce changement d'orientation. Dès 1972, elle est assistante de productions, puis, dès 1974, réalisatrice et productrice indépendante de films documentaires. Elle a réalisé une vingtaine de films, principalement des courts-métrages et des documentaires. Voir le site Internet de Jura-Films, maison de production cinématographique indépendante créée en 1974 par Lucienne Lanaz. URL : https://www.jura-films.ch Consulté le 18 mai 2014.

et espère de la Section film un soutien financier qui ne semble jamais aboutir. Elle est invitée à Bâle par Paul Hugger en 1976 pour présenter son premier film à un groupe d'étudiants, *Le bonheur à septante ans* (1974) dans le cadre d'un séminaire consacré aux œuvres des jeunes cinéastes suisses. Cette expérience peu agréable reste gravée dans sa mémoire et la cinéaste doit développer sa première « autodéfense » de sa carrière : les étudiants, majoritairement des hommes, sont scandalisés de voir à l'écran une vieille femme (la mère de Lucienne Lanaz) dans son intimité, parfois montrée en sous-vêtement ou s'habillant, parfois dans des scènes d'affection avec son amant.[275] Néanmoins, Paul Hugger paraît intéressé par le projet que la cinéaste propose et qui deviendra *Feu, fumée et saucisse* (1976)[276] tout en soulignant que la forme du film, avec ses scènes jouées et ses « dialogues fixés », s'éloigne fortement des films de la collection.[277] Lucienne Lanaz retravaille le scénario et annonce en 1975 que maintenant il s'agit d'un « pur documentaire ».[278] Lorsque le film est tourné, elle revient vers Paul Hugger et espère que celui-ci obtiendra une subvention de la Loterie bâloise. Le film terminé, elle propose encore à la Section film une projection privée pour la SSTP et désire présenter son nouveau projet qui deviendra *La forge* (1978/1979).[279] Elle décrit dans plusieurs lettres ce projet et Paul Hugger semble intéressé, il hésite, puis mentionne la non-correspondance du thème aux objectifs de la série, centrée sur des artisanats en voie de disparition et obéissant à des objectifs scientifiques. Le sujet est jugé trop original et il est estimé que la forge remise en état qui est au centre du film a peu à voir avec l'ancien artisanat des forgerons. Le budget du film est par ailleurs considéré comme trop élevé pour les ressources de la Section film.[280] La cinéaste montre sa surprise à cette décision si négative et catégorique. Après une si longue correspondance et certaines lettres positives, elle espérait davantage.[281] Lucienne Lanaz estime rétrospectivement qu'elle et Paul Hugger n'avaient pas les mêmes démarches et conceptions du cinéma documentaire. Elle se souvient que le producteur voulait des films « centrés sur le métier » et qu'il insistait sur la nécessité de « cadrer » les projets. À l'opposé, il importe à la cinéaste de véhiculer de l'affection et de l'amour dans les films. Elle estime que ses films « ont trop d'affection et d'amour » et que, souvent, les décideurs n'aiment pas cela. « Mes films ne sont pas assez cadrés », ils

275 Téléphone de Pierrine Saini avec Lucienne Lanaz, 2 juillet 2014. Dans le souvenir de la cinéaste, le séminaire n'est pas organisé par Paul Hugger. Elle imagine que le producteur a proposé à l'Université de Bâle d'inviter la jeune réalisatrice. *Le bonheur à septante ans* est une « histoire reconstituée d'une vraie histoire » et la protagoniste centrale du film est la mère de Lucienne Lanaz, une vieille femme coquette.

276 *Feu, fumée et saucisse* (1976, 16 mm, couleur, sonore, 22 min, caméra : Pio Corradi) fait le portrait d'un voisin de la cinéaste, un ancien valet de ferme vivant dans une maison sans électricité ni eau courante de Grandval. Il fume des saucisses et du lard dans sa cuisine sur commande des bouchers. URL : https://www.jura-films.ch Consulté le 18 mai 2014. Le Groupe de Tannen a également réalisé, en dehors de sa collaboration avec la SSTP, le portrait d'une femme âgée fumant jambons et viande séchée dans la plus vieille maison de Champéry, *Tante Céline* (1975, 16 mm, couleur, sonore, 26 min).

277 Lettre de Paul Hugger à Lucienne Lanaz, 10 mars 1974. Archives SSTP, Bâle, Ap 25a.

278 Lettre de Lucienne Lanaz à Paul Hugger, 7 avril 1975. Archives SSTP, Bâle, Ap 25a.

279 Lettre de Lucienne Lanaz à Paul Hugger, 1er décembre 1976. Archives SSTP, Bâle, Ap 25a. *La forge* (1978/1979, 16 mm, noir et blanc, sonore, 34 min) suit un jeune serrurier-forgeron et artiste qui, avec d'autres artisans, remet en état de marche une forge désaffectée – la forge se trouve dans les environs du domicile de la cinéaste. L'histoire est entrecoupée par des images de vestiges de forges et de moulins jurassiens et la création d'une cloche d'église est montrée dans ses détails. URL : https://www.jura-films.ch Consulté le 18 mai 2014.

280 Lettre de la Section film à Lucienne Lanaz, 22 décembre 1976. Archives SSTP, Bâle, Ap 25.

281 Lettre de Lucienne Lanaz à la Section film, non datée. Archives SSTP, Bâle, Ap25.

« sont portés par les protagonistes » et ne contiennent jamais de commentaires, ajoute-t-elle.[282] Finalement, dans les années 1990, Hans-Ulrich Schlumpf acquiert *Feu, fumée et saucisse* pour la SSTP ainsi qu'une copie d'un autre film que Lucienne Lanaz réalise plus tard, *Pour un son de cloche* (*Glocken – Gestaltung, Guss und Klang. Glockengiesserei Rüetschi,* 1989)[283] que le responsable considère comme tout à fait conforme au programme (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009).[284]

Une évolution des thématiques des films ou comment nuancer notre démonstration

La démonstration précédemment développée s'applique à un grand nombre des films du corpus, mais non à tous, et de loin. Notre propos doit donc se nuancer. À l'opposé de la tendance à l'emblématisation et à l'esthétisation des artisans décrite plus haut et se constatant dans plusieurs films, d'autres ont clairement pour objet un artisan *particulier* et le travailleur y est nommé et *situé* dans un contexte. Les titres de certains films annoncent cela explicitement comme *Henri Avanthay, la fabrication d'une hotte dans le Val d'Illiez* ou *Migola, l'artisan de la pierre ollaire*. Dans l'index thématique du catalogue des films élaboré par Hans-Ulrich Schlumpf, une catégorie a priori surprenante en comparaison de celles du travail du bois, du métal ou du cuir, s'intitule « personnalités » et est introduite ainsi : « Ausgenommen sind Filme, in denen das Wesen des Handwerkers und seines Handwerks besonders deutlich zum Ausdruck gelangt. »[285] Outre les deux films précités, y figurent la plupart des films réalisés ou produits par Hans-Ulrich Schlumpf et plusieurs films de Claude Champion et d'Yves Yersin : *Der schöne Augenblick*, *Der Störschuhmacher*, *Der Strohhut*, *Ein Gilsteinofen entsteht*, *Le Moulin Develey sis à la Quielle*, *Guber*, *Umbruch*, *Les boîtes à vacherin* et la série de films sur les métiers du bois de Jacqueline Veuve (achats).

En se centrant sur des « personnalités », ces films démontrent l'évolution progressive des thématiques et des centres d'intérêt. En reprenant la terminologie de l'anthropologue des techniques Robert Cresswell (→ chapitre Artisanat, gestes techniques et image), on peut dire que les films se concentrent dans un premier temps sur un premier niveau d'analyse, celui qui considère les *matières premières*, les *outils*, les *gestes*, les *savoir-faire* et les *chaînes opératoires* ou *processus* techniques. Progressivement, d'autres niveaux d'analyse seront privilégiés avec l'étude des *rapports sociaux* liés aux techniques et l'insertion de l'activité dans un groupe social donné. Les cinéastes s'émancipent donc du « programme » initial, fondé sur la description et la démonstration des processus de travail. En mettant en perspective la situation sociale des travailleurs et en évoquant leur mode

282 Téléphone de Pierrine Saini avec Lucienne Lanaz, 2 juillet 2014.

283 Le film *Pour un son de cloche* (titre allemand : *Glocken – Gestaltung, Guss und Klang*, 1989, 16 mm, couleur, sonore, 23 min) est tourné à la fonderie de cloches Rüetschi à Aarau et suivant la confection d'une cloche jusqu'à son installation au clocher. URL : https://www.jura-films.ch Consulté le 18 mai 2014.

284 *Feu, fumée et saucisse* et *Glocken – Gestaltung, Guss und Klang* (*Pour un son de cloche*) se trouvent sur le catalogue de films en ligne de la SSTP, mais ne sont pas présents dans le catalogue publié en 1993 (Hans-Ulrich Schlumpf (éd.), Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Basel 1993), car ils ont été acquis après 1993. URL : http://www.volkskunde.ch/sgv/publikationen/filme.html Consulté le 18 août 2018.

285 Schlumpf 1993, *op. cit.*, p. 246.

de vivre, leurs difficultés et leurs soucis, ils font glisser la thématique centrale des films du travail manuel vers *l'homme qui travaille*.

Avec le programme « Technisches Handwerk im Zeitalter der Automation », Hans-Ulrich Schlumpf fait de la transformation du monde du travail et des conséquences de l'automatisation des techniques sur les hommes, les sujets centraux des films. Des « artisanats techniques » et des métiers plus industriels comme l'imprimerie sont également considérés, mais ceux-ci sont abordés davantage du point de vue des hommes que de celui des procédés et des processus techniques de travail. Cependant, filmer des métiers qui disparaissent est une motivation autant pour Paul Hugger que pour le nouveau responsable de la Section film qui s'inscrit dans une large mesure dans le prolongement du « programme » de son prédécesseur (→ chapitre Umbrüche : Die Ära Hans-Ulrich Schlumpf et chapitre consacré à l'analyse du film *Umbruch*).[286]

Patrimoine culturel immatériel et patrimonialisation des savoir-faire artisanaux

Inventorier et sauvegarder des artisanats, des savoir-faire et des métiers menacés de disparaître sont des pratiques qui ne se constatent pas seulement avec la production filmique de la Section film de la SSTP, mais aussi dans le cadre du foisonnement actuel d'activités autour du *patrimoine culturel immatériel*. La notion de « patrimoine » doit être ici entourée de guillemets. On constate en effet une forte réticence chez les chercheurs à utiliser aujourd'hui ce concept problématique. Au terme de « patrimoine » est souvent préféré celui de *patrimonialisation* qui met davantage l'accent sur les processus – politiques, institutionnels et culturels – de « mises en patrimoine ».[287]

La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO (2003) indique que le patrimoine culturel immatériel (PCI) se manifeste, entre autres, dans les « savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel. »[288] En ratifiant cette Convention en 2008, la Suisse s'est engagée à dresser l'inventaire des différents éléments du patrimoine culturel immatériel présents sur son territoire, mais aussi à mettre en place des mesures de protection, de promotion et de transmission permettant d'assurer, sur le long terme, l'existence de ce « patrimoine ». Concrètement, cette ratification permet à la Suisse de

286 « Wie es 1962 richtig war, ‹ altes Handwerk › mit Film und Text der Nachwelt zu erhalten, so ist es heute dringend notwendig, diese ‹ technischen Handwerke ›, die bereits wieder am Verschwinden sind, aufzuzeichnen und als Zeugnisse menschlicher Tätigkeiten und Fähigkeiten in ihrem ethnographischen, sozialen und ökonomischen Gesamtzusammenhang wenigstens im Film zu erhalten. » Schlumpf 1993, *op. cit.*, pp. 177–178.

287 Ellen Hertz et Suzanne Chappaz-Wirthner constatent à ce propos : « De la dénonciation de ‹ la machinerie patrimoniale › au brandissement de la posture critique, de sa transsubstantiation (‹ patrimonialisation › remplaçant systématiquement ‹ patrimoine ›) à l'évitement affiché, les chercheurs liés de près ou de loin à ce mot se montrent pour le moins ambivalents quant à son usage. […] Le patrimoine est ainsi le résultat d'un acte de mise en patrimoine, d'un cadrage institutionnel. Autrement dit, il est le produit du pouvoir performatif des institutions de la culture (officielles ou non) et non pas une matière première qui serait localisée quelque part en amont de ces mêmes institutions. » Ellen Hertz ; Chappaz-Wirthner, Suzanne, Introduction : le ‹ patrimoine › a-t-il fait son temps ? In : ethnographiques.org [en ligne] 24, 2012. URL : http://www.ethnographiques.org/2012/Hertz-Chappaz-Wirthner Consulté le 9 mai 2014.

288 URL : https://ich.unesco.org/fr/convention Consulté le 18 août 2018.

proposer à l'UNESCO la candidature d'un petit nombre d'éléments de patrimoine culturel immatériel présent sur son territoire et de contribuer ainsi à la valorisation et à la sauvegarde de ces traditions au niveau international.

C'est dans ce cadre qu'en 2011, une étude commandée par l'Office fédéral de la formation professionnelle et de la technologie (OFFT) et l'Office fédéral de la culture (OFC) a répertorié un certain nombre d'artisanats traditionnels.[289] Il est intéressant de comparer les métiers inventoriés par cette recherche à ceux qui ont fait l'objet de films au sein de la SSTP. 307 artisanats traditionnels suisses y sont identifiés. Le degré de menace de disparition de chaque artisanat a été évalué par des experts selon divers critères comme le nombre, l'âge des artisans exerçant l'artisanat et les rapports de ceux-ci au marché.[290] Une échelle classe les artisanats selon cinq degrés : disparus, très menacés, moyennement menacés, peu menacés et pas menacés (ces derniers ne sont pas mentionnés dans l'étude).[291] Il ressort que parmi les 307 artisanats répertoriés :

- 114 sont peu menacés, dont 23 sont thématisés par les films du corpus de la SSTP.[292]
- 91 sont moyennement menacés, dont 26 sont présents dans les films de la SSTP.[293]
- 79 sont hautement menacés, dont 21 sont traités par des films de la SSTP.[294]

289 L'étude est réalisée par Interface (Politikstudien Forschung Beratung) à Lucerne. Ueli Haefeli ; Feller-Länzlinger, Ruth ; Biebricher, Martin *et al.*, Forschungsmandat « traditionelles Handwerk », Auftrag des Bundesamts für Berufsbildung und Technologie (BBT) und des Bundesamts für Kultur (BAK). Luzern 2011. URL : https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturerbe/immaterielles-kulturerbe/umsetzung/forschungsprojekt--traditionelles-handwerk-/studie-traditionelles-handwerk.html Consulté le 18 août 2018.

290 Des experts du Musée de l'habitat rural de Ballenberg, du Centre de cours Ballenberg (Kurszentrum Ballenberg) et du domaine de la culture industrielle (notamment Hans-Peter Bärtschi) ont été appelés.

291 Des fiches sont consultables sur le site Internet du Kurszentrum Ballenberg. La base de donnée présente des informations de base sur chaque profession artisanale et des remarques sur la menace de disparition, la pérennité et sur la tradition artisanale. Si une offre de cours et de formation au Kurszentrum existe, celle-ci est chaque fois mentionnée. URL : http://www.ballenbergkurse.ch/traditionelles-handwerk/ Consulté le 10 mai 2014.

292 Nous prenons ici en compte toujours l'ensemble des films présents dans le *Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde* publié en 1993, films antérieurs à 1960 et achats compris. Les 23 activités artisanales peu menacées documentées dans des films de la SSTP sont les suivantes : berger d'alpage, fromager d'alpage, exploitant d'alpage, pêcheur, bûcheron, tailleur d'onglons, forgeron, trayeur, fondeur de cuivre, tisserand et encore 13 autres bénéficiant d'une formation professionnelle de base (couvreur, sculpteur sur bois, maréchal-ferrant, boucher, maçon, poêlier, paveur, scieur, forgeron, employé de remontées mécaniques, tailleur de pierre, ouvrier sur pierre et imprimeur flexographe). → annexe Artisanat et Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO pour la liste complète des 114 artisanats peu menacés.

293 Les 26 activités artisanales moyennement menacées traitées dans des films de la SSTP sont les suivantes : brossier, fabricant de brosses, tourneur (Dreher), fondeur, forgeron de lames, chaudronnier, affûteur de couteaux, tavillonneur, fileur, tresseur de paille, paysan chargé de la récolte du foin à la main (Wildheuer), graveur d'étain et 14 autres artisanats bénéficient d'une formation professionnelle de base [tourneur (Drechsler), technicien de laboratoire photo, photographe (photo argentique), fabricant de violons, graveur et ciseleur, tisserand à la main, chapelier, vannier, tonnelier, facteur d'orgues, cordonnier, cordier, tailleur de pierre et charretier]. → annexe Artisanat et Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO pour la liste complète des 91 artisanats moyennement menacés.

294 Les 21 activités artisanales hautement menacées présentes dans des films de la SSTP sont les suivantes: couleur de bronze, tanneur (Gerber et Lohrgerber), fondeur de cloches, sabotier, fabricant de peignes, forgeron de chaînes, fabricant de poudre d'os, fabricant de cordes en cuir, huilier et presseur d'huile, passementier, fondeur de colliers de serrage, fileur et tisseur de la soie, tondeur à la faux, couvreur de toits de chaume, noueur de chapeaux de paille, fabricant de conduits de bois, fondeur d'étain et encore trois autres pouvant être appris dans le cadre d'une formation professionnelle [faiseur de fûts (Fassbinder),

– 23 ont d'ores et déjà disparu, dont sept font l'objet d'un film de la SSTP.[295]

Certaines tendances logiques générales se constatent : les métiers bénéficiant d'une transmission dans le cadre d'une formation professionnelle, ce qui est le cas de 137 artisanats, sont bien moins menacés que les autres. Les auteurs relèvent également le lien entre le nombre de personnes exerçant l'activité et le degré de menace planant sur l'artisanat : les activités les plus menacées ont souvent peu de pratiquants (généralement moins de 10), alors que les artisanats peu menacés sont exercés en grande majorité par un plus grand nombre de personnes (plus de 50). L'étude relève également que plusieurs activités sont traditionnellement ancrées dans certaines régions : les métiers du textile en Suisse orientale, l'industrie horlogère dans le Jura, la fabrication de chapeaux de paille en Argovie, la sculpture sur bois dans l'Oberland bernois (Brienz), la peinture de sgraffites en Suisse italienne et romanche. Cependant, plus de 90 % des activités répertoriées par l'étude (275) sont représentées dans l'ensemble de la Suisse et ne sont pas localisables avec clarté. Par exemple, les vanniers, les réparateurs d'ustensiles, les fabricants de râteaux et de balais se trouvent traditionnellement dans toute la Suisse. Nous constatons que les films de la SSTP abordent 79 (un quart) de ces 307 artisanats. La majorité des métiers filmés se trouvent dans cette liste. L'élaboration de l'inventaire s'est d'ailleurs nourrie du travail de la Section film.[296] 29 des 79 savoir-faire filmés peuvent être appris dans une formation professionnelle de base.[297] Parmi les 79 artisanats ayant fait l'objet de films, 29 % (23) s'avèrent faiblement menacés, 33 % (26) moyennement menacés, 27 % (21) hautement menacés et 9 % (7) ont disparu. La catégorie la plus représentée est donc celle des métiers moyennement menacés. Près de 62 % des activités faisant l'objet de films (49) sont faiblement à moyennement menacées. Ces constats révèlent que l'annonce d'une mort imminente des métiers filmés ne s'est pas encore vérifiée et que dans plusieurs cas, certaines personnes pratiquent aujourd'hui encore ces artisanats.

Les causes de la disparition de l'artisanat traditionnel sont brièvement évoquées dans l'étude. Elles se trouvent principalement dans les mutations structurelles que l'économie a connues aux XIXe et XXe siècles (industrialisation, taylorisme, automatisation des processus de production, production de masse, développement de la microélectronique et des machines-outils à commande numérique). Ces transformations se sont amplifiées avec les processus de globalisation s'amorçant au milieu du XIXe siècle. Les auteurs concluent en soulevant que, malgré le nouvel environnement économique a priori in-

tresseur, coutelier et meunier]. → annexe Artisanat et Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO pour la liste complète des 79 artisanats hautement menacés.

295 Les sept activités artisanales disparues présentes dans des films de la SSTP sont les suivantes : tailleur de lime, radelier (Flösser), raccommodeur de vaisselle (Geschirrflicker), réparateur de vaisselle en cuivre et fer (Hafenbinder ou « Beckibüetzer »), tourneur de récipients en pierre ollaire (Lavezsteindreher), fabricant de râteaux, polisseur de miroir (Spiegelschleifer). Aucun de ces sept artisanats n'a bénéficié d'une formation professionnelle. → annexe Artisanat et Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO pour la liste complète des 23 artisanats disparus.

296 Les auteurs de l'étude citent à quelques reprises la production filmique de la SSTP, le catalogue de films élaboré par Hans-Ulrich Schlumpf ainsi que des textes de Paul Hugger de la collection *Sterbendes/Altes Handwerk*. Haefeli *et al.* 2011, *op. cit.*, p. 25, p. 61, notamment.

297 Les auteurs répertorient à ce propos les offres de formation professionnelle, les examens professionnels et les formations « non formelles » existant pour les divers savoir-faire. Par exemple, des formations ou cours de perfectionnement sont disponibles pour 50 des 307 artisanats répertoriés, la plupart de ceux-ci étant hautement menacés. Ces dernières offres viennent en majorité du Centre de cours Ballenberg.

compatible avec la pratique artisanale, l'artisanat traditionnel peut renaître en exploitant certains secteurs du marché.[298] La recherche se termine ainsi en mettant l'accent sur le potentiel de développement économique de l'artisanat dans trois axes principaux : le secteur des biens de consommation de qualité supérieure, lesquels jouissent d'une demande mondiale croissante (segment de luxe de l'horlogerie, de l'industrie du meuble, de l'industrie automobile et de la facture d'instruments de musique), le domaine du tourisme culturel avec le développement d'« offres concrètes orientées vers l'expérience » et enfin dans le développement économique durable.[299] La sauvegarde des traditions, concluent les auteurs, nécessite d'encourager l'innovation des artisans et de les pousser à réfléchir à leur position sur le marché : « L'artisanat traditionnel peut et doit recourir à des techniques modernes et à de multiples canaux de valorisation, tant que le lien de base de l'artisanat avec la tradition reste préservé. »[300]

À la suite à cette recherche, un certain nombre d'artisanats traditionnels a été sélectionné pour faire partie de la *liste des traditions vivantes en Suisse* élaborée par l'Office fédéral de la culture depuis 2012. Ces « traditions vivantes » représentent le patrimoine culturel immatériel de la Suisse (PCI). L'OFC a donc remplacé le terme de PCI par celui de *traditions vivantes*.[301] La liste se veut évolutive et est régulièrement actualisée.[302] Elle contient en mai 2014, vingt artisanats traditionnels, tous très localisés et délimités géographiquement : broderie sur machine de Saint-Gall, céramique paysanne bernoise, charbonniers dans l'entlebuch (LU), confection de masques dans la région de Sargans (SG), construction en pierres sèches, couverture et réfection des toits, découpages du Pays-d'Enhaut (VD), dentelle de Neuchâtel, design graphique et typographie, fabrication d'automates et de boîtes à musique (VD), fabrique (GE), illustration, bande dessinée et

298 Haefeli *et al.* 2011, *op. cit.*, p. 46.

299 « L'artisanat traditionnel peut assumer un rôle de précurseur dans le développement et l'ancrage de formes économiques axées sur la durabilité. Les valeurs associées à la Suisse, dans le pays et à l'étranger, comme l'authenticité, la précision, la longévité des produits, la qualité supérieure et la fiabilité, procurent à l'artisanat traditionnel un potentiel commercial jusqu'à présent insuffisamment exploité, sous la bannière du ‹ Swissness ›. » Haefeli *et al.* 2011, *op. cit.*, p. 12.

300 Haefeli *et al.* 2011, *op. cit.*, p. 12.

301 Ces « traditions vivantes » doivent présenter plusieurs caractéristiques pour être considérées comme telles : « elles sont pratiquées ici et maintenant en Suisse, elles sont constitutives de notre identité et de notre diversité culturelle, elles évoluent et se réinventent continuellement ». URL : http://www.lebendige-traditionen.ch/informationen/index.html?lang=fr Consulté le 19 mai 2014. Chaque canton a dans un premier temps rassemblé des propositions de traditions jugées dignes de figurer sur la liste, puis un comité composé des délégués cantonaux aux affaires culturelles, de représentants de la Confédération et d'experts a retenu parmi ces propositions celles qui figureront sur la liste des traditions vivantes. Le groupe d'experts (organe consultatif) est composé des personnalités suivantes : Thomas Antonietti (Musée d'histoire du Valais, Sion/Lötschentaler Museum, Kippel), Jacques Hainard (Musées d'ethnographie de Neuchâtel et Genève), Kurt Imhof (Université de Zurich), Vincent Kucholl (auteur, éditeur et comédien), Birgit Langenegger (Musée d'Appenzell), Walter Leimgruber (Université de Bâle), Franco Lurà (Centro di dialettologia e di etnografia della Svizzera italiana), Isabelle Raboud-Schüle (Musée gruérien de Bulle, Commission suisse pour l'UNESCO), Johannes Schmid-Kunz (Fédération nationale des costumes suisses, Conseil de fondation de Pro Helvetia, Commission suisse pour l'UNESCO). Nous constatons qu'une grande partie des experts provient de l'ethnologie et du milieu muséographique. Ce groupe d'experts est chargé d'établir une proposition cohérente d'éléments du patrimoine culturel immatériel dont la candidature auprès de l'UNESCO est recommandée.

302 Les traditions sont divisées en cinq catégories : expressions orales, arts du spectacle, pratiques sociales, nature et univers, et enfin, artisanat traditionnel. Chaque tradition possède une fiche contenant des textes, des photographies et des vidéos. URL : http://www.lebendigetraditionen.ch/traditionen/index.html?lang=fr Consulté le 19 mai 2014.

affiches genevoises, industrie zurichoise de la soie, peinture paysanne autour du Säntis (AI, AR, SG), poyas (FR), rubans de soie et tissage de rubans, savoir-faire horlogers, sculpture sur bois de Brienz (BE), tavillonnage, tressage de la paille, Tschäggättä (VS). Parmi ces vingt artisanats, quatre ont fait l'objet de plusieurs films du corpus : tavillonnage, couverture, réfection des toits et tressage de la paille, rubans de soie et tissage de rubans. Pour ce dernier savoir-faire, la fiche contient des extraits du film d'Yves Yersin, *Heimposamenterei*.[303] Nous constatons que la liste est beaucoup moins importante que celle des 307 artisanats traditionnels de l'étude précitée. La sélection effectuée favorise largement certains types d'artisanats : les artisanats d'art et les artisanats traditionnellement et typiquement associés à la Suisse. Il s'agit finalement d'artisanats aptes à se développer dans les trois secteurs décrits par l'étude susmentionnée menée par Interface : les objets de luxe, le tourisme culturel et les artisanats « typiquement suisses ». Ces derniers sont associés à certaines valeurs placées sous la bannière du *Swissness* : authenticité, précision, longévité des produits, qualité ou fiabilité. Comme le soulève l'ethnologue Florence Graezer Bideau, le patrimoine culturel immatériel est en ce sens « un objet de marketing pour le tourisme suisse, lequel a trouvé avec le PCI un moyen d'attirer les touristes, suisses et étrangers, désireux d'expérimenter des expressions identitaires ‹ authentiques › à l'heure de la globalisation, perçue comme entraînant la standardisation culturelle du monde ».[304] Aussi, cette patrimonialisation des savoir-faire artisanaux révèle une certaine idéalisation et esthétisation de l'artisanat. En érigeant une carte postale typique de la Suisse, elle participe à la construction des traditions suisses et véhicule l'image d'une Suisse authentique et alpestre. On n'en finit pas facilement avec les mythes fondateurs de l'identité suisse.

Ce chapitre se veut un peu provocateur et critique. D'une part, les analyses de Roland Barthes sur *L'Encyclopédie* offrent des pistes de lectures intéressantes de notre corpus de films, puisque les deux entreprises se veulent encyclopédiques. Néanmoins, la mise à plat graphique et froide des planches de Diderot et d'Alembert n'est pas comparable avec le média film. Le film apporte d'autres dimensions qu'un ouvrage, il montre ainsi l'humain, les gestes dans leur mouvement, la temporalité, autant d'éléments plus chauds et vivants que *L'encyclopédie* ne peut apporter. Les planches restent le produit d'une situation de laboratoire alors qu'un film se frotte à la réalité. Aussi, les analyses de Bernard Crettaz, par exemple, sont-elles à nuancer et à relativiser. D'autre part, la démarche de la Section film et celle des politiques patrimoniales sont intéressantes à comparer puisque les deux entreprises visent initialement à sauvegarder des métiers et se fondent sur une idéologie et une politique. Mais les démarches diffèrent néanmoins fortement. Les films *témoignent* et *donnent à voir*, alors que le PCI ne fait que dresser des inventaires. Les regards ne sont donc pas similaires. Le rapport au patrimoine diverge. La production filmique de la SSTP reste très artisanale. Les productions sont réalisées au coup par coup, au fil des rencontres et des « coups de cœur ». Cette démarche contient certainement une dose de conservatisme et d'idéologie, mais elle est plus instinctive, existentielle et

303 URL : http://www.lebendigetraditionen.ch/traditionen/00086/index.html?lang=fr Consulté le 19 mai 2014.

304 Florence Graezer Bideau, Inventorier les « traditions vivantes ». Approches du patrimoine culturel immatériel dans le système fédéral suisse. In : ethnographiques.org [en ligne] 24, 2012. URL : http://www.ethnographiques.org/2012/Graezer-Bideau le 9 mai 2014.

créative qu'un seul inventaire. Nous avons en effet vu l'implication des cinéastes et des producteurs. Les réalisateurs mandatés par la Section film ont une démarche libre, artisanale et personnalisée.

10.2 Kontinuität und Wandel

Wie im Kapitel zur filmischen Repräsentation aufgezeigt, betrieben Filmschaffende und „wissenschaftliche Berater" der SGV erhebliche Anstrengungen, Arbeitstechniken darzustellen oder sie für die Kamera wieder aufleben zu lassen.

Das Bewahren von Verschwindendem war die Hauptmotivation hinter fast allen SGV-Filmen – sogar bei jenen, die wie Hans Ulrich Schlumpfs *Umbruch* bewusst den Wandel ins Zentrum stellten. Es ging also um die „Errettung der physischen Realität"[305], die der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer als eine Hauptaufgabe des Films begriff. Wie Kracauer zeigte Paul Hugger für die verschwindende Welt eine grosse Affinität und begründete darauf seine Konzentration auf das Handwerk: „(…) in der Erkenntnis, dass sich hier der Wandel am schnellsten vollzieht, und dass, was einmal verloren, unwiederbringlich ist".[306]

Alle Filme bis Claude Champions *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971) zeigen Momentaufnahmen von möglichst „urtümlichen" Techniken und Zuständen. Diese Praxis wies starke Parallelen zu deutschen volkskundlichen Filmen auf, insbesondere zu jenen des IWF. Sie wurde früh kritisiert, lange ohne Folgen. Hermann Bausinger forderte an einer 1962 am IWF in Göttingen abgehaltenen Arbeitstagung für die volkskundliche Filmpraxis die thematische „Fortführung bis in die Gegenwart" und den „Einbezug von Strukturwandel beispielsweise in Tourismusregionen".[307] (→ Kapitel „Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen bis 1960" und „Ethnologie régionale, ethnographie et culture matérielle")

Hinweise auf sich wandelnde Verhältnisse, auf Schliessungen von Werkstätten und Betrieben, auf Umstellungen von Techniken oder Produkten (beispielsweise den Wechsel eines Wagners in die Skifabrikation), finden sich zwar in den Begleitbroschüren der SGV recht zahlreich, aber kaum in den Filmen. Huggers Konzept des Sammelns und Bewahrens stellte im Sinne einer Ethnologie der Dringlichkeit die „rettende" Aufzeichnung des „sterbenden Handwerks" in den Vordergrund. Gedreht wurde meist kurz vor wesentlichen Umstellungen eines Handwerks – durch Automatisierung von Arbeitsschritten – oder dessen gänzlichem Verschwinden.

Hugger schien dem Wandel eher ratlos gegenüberzustehen, als er 1970 formulierte: „Es ist nun eigenartig, dass uralte Handwerkstechniken bis in unser Jahrhundert hinein-

305 Siegfried Kracauer, Theorie des Films. Frankfurt a. Main 1964, passim.
306 Paul Hugger, Altes Schweizer Handwerk, Zu einem grossen Film- und Publikationsunternehmen, Sonderdruck aus der September-Nummer 1971 der „Gewerblichen Rundschau", S. 120.
307 Volkskunde und wissenschaftliche Bilddokumentation, Tagungsbericht Arbeitskreis für Volkskunde 1962, S. 89, zitiert nach Peter Gürge, Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus, Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Mainz 2000, S. 70.

ragen, um jetzt, in den letzten Jahrzehnten, plötzlich abzubrechen."[308] Hugger erklärt sich die lange Konstanz von Handwerkstechniken einerseits mit ständischen und zünftischen Einschränkungen. Niemand solle etwas erfinden, habe es im 16. Jahrhundert in der Zunftordnung von Thorn geheissen, paraphrasiert er den Sozialhistoriker Rudolf Braun.[309] Andererseits sieht er in der Lernbereitschaft einen wesentlichen Faktor. Im Gegensatz zur aktuell vorherrschenden Sicht des lebenslangen Lernens sei früher mit dem Eintritt ins Berufsleben mehr oder weniger ausgelernt gewesen, insbesondere in ländlichen Regionen. Hugger bezieht sich relativierend auf Hermann Bausinger, dessen Kritik der Konzeption des „kulturellen Überdauerns" (Huggers „hineinragen") er mit Reserve betrachtet („Bausingers Sturmtruppen").[310]

Diese Konzentration auf die Kontinuität in der Tradition der hergebrachten Volkskunde beobachtete Hugger 1993 mit distanzierterem Blick. Er positionierte sich als geschichtsverbundener Beobachter, der „das Verschwinden alter Berufe seinerzeit mit einer gewissen Wehmut" gesehen habe. Er schreibt von der „Trauer über einen Verlust des Authentischen und Autochthonen", die ihre Arbeit überschattet habe: „Diese Stimmung und Überzeugung bedeutete zugleich ein Faszinosum, da so die Arbeit im Feld eine erhöhte Notwendigkeit erhielt und sich mit einem Sendungsbewusstsein verband." Aber als rückwärtsgewandter Apologet der „guten alten Zeit" möchte Hugger sich nicht verstanden wissen, seither habe man gelernt, „den Vorgang mit einer Dosis Fatalismus hinzunehmen, im Wissen um den steten kulturellen Wandel, den die Menschheit seit jeher und stets akzelerierter erfährt".[311]

Auch wenn Hugger eine gewisse Nostalgie als Motivation seiner Arbeit einräumt – nur schon der Titel der Reihe *Sterbendes Handwerk* bis 1972 (danach *Altes Handwerk*)[312] impliziert sie –, so scheinen noch andere Aspekte wirksam hinter dieser bis in die frühen achtziger Jahre vorherrschenden Konzentration der SGV-Filme auf Zustände.

Die Verweigerung der Gleichzeitigkeit

Zugrunde liegt eine Haltung, die in vielen Bereichen der ethnologischen und volkskundlichen Arbeit, besonders im Zusammenhang mit der sie prägenden Maxime des Sammelns und Bewahrens, zu beobachten ist: Die Jagd nach dem „Urzustand" oder –in-

308 Das Forschungsunternehmen „Sterbendes Handwerk" der Abteilung Film der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. 3.2.70 Typoskript, SGV-Archiv, Ae 60 III.1.

309 Rudolf Braun, Zur sozio-kulturellen Determinierung der Innovationsdisposition (Résumé). In: Wolfgang Jacobeit, und Paul Nedo (Hg.), Probleme und Methoden volkskundlicher Gegenwartsforschung, Berlin 1969, S. 51–54.

310 Paul Hugger, Sterbendes Handwerk III, Sammelband Heft 21–30, Kontinuität und Wandel im Bereich des alten Handwerks, S. 1–10. Besagter Aufsatz Bausingers: Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkskundliches Problem, herausgegeben von Hermann Bausinger und Wolfgang Brückner. Berlin 1969.

311 Paul Hugger, Altes Handwerk VI, Sammelband Heft 51–60, Nachwort, Basel 1993, ohne Seitennummerierung.

312 „Das Handwerk an sich hat überlebt, hat sich in modernen Formen diversifiziert, und auch traditionelle Handwerke sind zu neuer Blüte gekommen. Es waren aber nicht solche Feststellungen, die uns bei der Umbenennung der Reihe leiteten, sondern die erwähnte veränderte Einstellung zu Fragen des Wandels und der Kontinuität." Altes Handwerk VI, Sammelband Heft 51–60, Nachwort, Basel 1993, ohne Seitennummerierung.

spiriert vom französischen Historiker Fernand Braudel – nach der „longue durée“. [313]Das Darstellen eines Zustandes hebt diesen in gewisser Weise aus der Geschichte heraus. Das zeitlose ethnografische Präsens – die Negierung der Zeitgebundenheit und Veränderbarkeit seines Gegenstands – ist in den letzten dreissig Jahren in die Kritik gekommen. In der Verweigerung der Gleichzeitigkeit der ethnografierten Welt mit der Welt des Ethnografierenden, für den er den Begriff des „Allochronismus“ prägte, sah Johannes Fabian (→ Kapitel „Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen bis 1960“ und „Ethnologie régionale“) ein wesentliches Element einer ahistorischen, autoritären Ethnologie: Solche Zeitstrukturen „platzieren Anthropologen und deren Leserschaft in einer dem ethnografischen Objekt gegenüber privilegierten (weil scheinbar fortgeschrittenen) Zeit“.[314]

Diese Haltung prägte – wie vor allem im Kapitel „Repräsentation und Inszenierung“ aufgezeigt – viele SGV-Filme, und nicht nur sie. Das Medium Film ist fähig, Zeit „einzufrieren“ und zu fragmentieren, also Diskontinuitäten zu schaffen, ein Umstand, den Walter Benjamin in seinem grundlegenden Aufsatz zur technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken als das Revolutionäre des Films begriff.[315] Unterstrichen wird diese Fähigkeit, Dinge und Menschen aus der Zeit zu heben, bei den SGV-Filmen formal durch den Einsatz des günstigeren und haltbareren Schwarz-Weiss-Film-Materials bis in die achtziger Jahre.

Heute ist es in den anthropologischen Disziplinen Konsens, die Verweigerung der Gleichzeitigkeit abzulehnen. Michi Knecht beobachtet gar ein „Ringen um eine Ethnographie des Kontemporären und Emergenten, die dazu in der Lage wäre, ihre Analysen in die Weiterentwicklung von Technik und Gesellschaft einzuspeisen“.[316] Andere gehen noch weiter und fordern eine auf das Zukünftige gerichtete Ethnografie.[317]

Die Verweigerung der Gleichzeitigkeit des repräsentierten Weltausschnittes lag einerseits in der die deutsche Volkskunde lange bestimmenden Suche nach Kontinuitäten und althergebrachten Strukturen, nach verschwindenden Welten, sie geschah und geschieht oft aber auch unbewusst oder aus pragmatischen Gründen. Einen Zustand zu dokumentieren bedeutet, eine Einheit von Zeit und Raum zu erfassen, was kognitiv, logistisch, materiell und menschlich vergleichsweise einfach zu handhaben ist (→ Kapitel „Espace, temps et montage“). Die Filmschaffenden hielten sich einen Tag (Messerschmiede) bis eine Woche (*Der Störschuhmacher*) bei einem Handwerker auf. Prozesse zu erfassen be-

313 Weniger ausschliesslich auf Ursprüngliches und Urtümliches ausgerichtet ist das vom Historiker Fernand Braudel entwickelte Konzept der *Longue durée*, das Verspätungen oder Ungleichzeitigkeiten in der kulturellen Entwicklung zu erklären sucht. Fernand Braudel, Die lange Dauer. In: Schriften zur Geschichte, Bd. 1: Gesellschaft und Zeitstrukturen, Stuttgart 1992, S. 49–87.

314 Matti Bunzl und Johannes Fabians, „Time an the Other“. Synthesen einer kritischen Anthropologie. In: Historische Anthropologie Jahrgang 6, Heft 3 (1998), S. 466–478, hier S. 467.

315 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. Main 1974, S. 6.

316 Michi Knecht, Contemporary Uses of Ethnography. Zur Politik, Spezifik und gegenwartskulturellen Relevanz ethnographischer Texte. In: Michael Simon u. a.(Hg.), Bilder. Bücher. Bytes. Zur Medialität des Alltags. Münster u. a. 2009 (Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde, Bd. 3), S. 148–155, hier S. 149.

317 Catherine Russel, Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video. Durham und London 1999.

Gallus Rutz, der Dreher in *Die gewundene Säule.*
Foto: Walter Wachter 1967

dingt einen höheren zeitlichen und materiellen Aufwand, in der Regel auch Sprache, im Idealfall einen Dialog mit den Protagonisten, der in den bis Mitte der siebziger Jahre überwiegend stummen Filmen nicht geführt werden konnte.

Andererseits existieren auch intrinsische Gründe für die „Zeitlosigkeit" vieler Filme: Gewisse Handwerke waren bis in die siebziger Jahre tatsächlich noch sehr stark von Kontinuität geprägt. Die verwendeten Werkzeuge und Materialien änderten sich beispielsweise bei Korbflechtern oder Drehern von Laveztöpfen kaum. Die filmischen Repräsentationen waren wesentlich auch vom Entwicklungsstand und der Dynamik ihres Gegenstands, der Handwerke, abhängig. Hugger situiert Handwerker, die sich kaum der Gegenwart angepasst hätten, vor allem im ländlichen Gebiet. Sie hätten kaum über Entwicklungschancen verfügt und ihre Handwerke hätten sich „wenig für industrielle Arbeitsweisen"[318] geeignet. Die Betonung der Kontinuität in der Repräsentation ihres Handwerks kann also mehr oder weniger intrinsisch begründet gesehen werden und ist nicht im fehlenden zeitlichen, materiellen oder intellektuellen Einsatz der Filmschaffenden und zuständigen Fachbegleiter zu suchen.

318 Paul Hugger, Kontinuität und Wandel im Bereich des alten Handwerks. Grundsätzliche Ueberlegungen anhand ausgewählter Beispiele, Reihe Sterbendes Handwerk, Sammelband III, Nachwort, Basel 1972, S. 4.

Die SGV-Filme vor Claude Champions *Le Moulin Develey sis à la Quielle* spielen in einer weitgehend zeitlosen, bäuerlichen Welt. Die von der Umwelt meist isolierten Schauplätze sind naturgemäss Werkstätten, Vorplätze, Scheunen, Felder, Wälder oder Steinbrüche. Nie ist ein Auto sichtbar, moderne Werkzeuge wie elektrische Bohrer oder Stichsägen, welche die portraitierten Handwerker auch benutzten, werden in Begleitpublikationen erwähnt, in den Filmen aber mit wenigen Ausnahmen (*Alte Formen – neue Kannen*, 1965, SGV-Version, *Die gewundene Säule*, 1967, *Les sangles à vacherin*, Yves Yersin, 1970) nicht gezeigt.

Viele Handwerker wie Hans Staub (*Ein Rad entsteht*, 1963) oder der Korbflechter Josef Hug (*Ein Korb wird geflochten*, 1966) konnten bereits zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht mehr von ihrem Handwerk leben, wie in den Begleitbroschüren[319] zu erfahren ist. Oder sie übten wie Jakob Büchel, der Bauer, Störmetzger und Holzschuhmacher war, ihr Handwerk seit jeher als eine Beschäftigung neben anderen aus. Einige waren wie Niklaus Beusch (*Ein Beil wird geschmiedet*, Wysel Gyr, 1964) mit 73 Jahren in einem Alter, in dem sie nur noch sporadisch arbeiteten.

Implizit transportieren die meisten frühen Filme das, was im Film *Der Bronzeguss, ein antikes Kunsthandwerk* (Sebastian C. Schroeder, 1977) der Kommentar anmerkt: „Im Prinzip wird noch so wie vor 2000 Jahren gearbeitet."[320] Schroeders Film thematisiert in seiner oszillierenden Darstellung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen dem mutmasslichen Gussverfahren der Antike und der zeitgenössischen Praxis die Zeit, das Aktuelle, das mutmasslich Kontinuierliche. Er verfügt über ein zeitliches Bewusstsein, das den meisten SGV-Filmen vor 1971 – mit Nachläufern bis 1984 – abging.

Die Erinnerungen von Claude Champion bestätigen, dass die Moderne mitunter aktiv aus Filmen ferngehalten wurde: 1967 verhinderte der wissenschaftliche Beirat des Films, Ottavio Lurati, dass Champion ein Foto des zeitgenössischen italienischen Sängers Domenico Modugno in der Werkstatt des Handwerkers Migola ins Bild brachte:

> „Il avait mis une photo de Domenico Modugno qui était un chanteur de charme italien des années 1950–1960, hyper connu, mais qui était très populaire. Et je me souviens que Lurati trouvait ça détestable, ça brisait la pureté, on était à 2000 mètres d'altitude, il n'y avait que de la pierre, du bois, la civilisation n'était pas là, il n'y avait pas un objet en plastique, rien du tout. Il y avait juste ça. J'avais dit: non, ça fait partie de la vie de Migola, on ne va pas y toucher. Et j'ai tenu ferme. Mais je crois que le jour où j'ai dit qu'on allait tourner à l'extérieur – quand j'ai dit: le lendemain, on va faire les extérieurs – je suis arrivé et il n'y avait plus la photo de Domenico Modugno. J'ai demandé à Migola – c'est avec lui que j'ai causé parce que je n'ai pas parlé de ça à Lurati – qui avait accepté, il s'était fait convaincre par *il Signore Dottore Professore* qui devait avoir de toute façon raison. J'ai dit: c'est n'importe quoi, ce n'est

319 Paul Hugger, Ein Rad wird gebaut. Sterbendes Handwerk, Heft 2;Sammelband 1, Basel 1963; S. 3, und Paul Hugger, Der Korbflechter 1968. Begleitbroschüre Sterbendes Handwerk, Heft 17, Sammelband 2, S. 3.

320 Hugger strich die Kontinuität des Handwerks besonders bei drei portraitieren Handwerkern heraus: bei der Herstellung von Laveztöpfen (*Migola, l'artisan de la pierre ollaire* 1968), deren jahrhundertealte Kontinuität durch Ausgrabungen und laut Lurati durch literarische Zeugnisse von Plinius belegt seien, aber auch bei Berufen wie dem Tüchelbohren (*Der Tüchelbohrer* 1967), dem Holzschuhmachen oder dem Ofenbauen (*Ein Giltsteinofen* 1970). Ottavio Lurati, L'ultimo laveggiaio di Val Malenco, 1970, Reihe Sterbendes Handwerk, Heft 24, Sammelband 3, Sterbendes Handwerk III, Basel 1972, S. 3.

pas de l'ethnologie (…). Et Hugger était plutôt bienveillant à l'endroit de positions comme la mienne. Mais comme c'est un très grand diplomate aussi, voilà." (Claude Champion, 2009, Kapitel 27, 01:48:28, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

In einer schriftlichen Abhandlung wäre dieses Foto unproblematisch, sehr wahrscheinlich wäre es nicht erwähnt worden. Ottavio Luratti erhoffte sich durch das Entfernen des Fotos – des einzigen Indizes, das auf die Zeitgenossenschaft des Handwerkers Migola mit dem ihn filmenden Claude Champion hinwies – vermutlich eine höhere „Authentizität" und wies sich damit als Anhänger der Kontinuitätsprämisse aus. Die professorale Autorität setzte sich gegenüber dem Filmemacher und dem Handwerker durch.[321]

Mit dieser Haltung stand Lurati für eine bis in die siebziger Jahre weit verbreitete Haltung im Fach Volkskunde, das Autochthone und die Kontinuität zu privilegieren und den Wandel auszublenden (→ Kapitel „Ethnologie régionale").

Perspektivenwechsel: Wandel und historisches Bewusstsein

Prozesse wahrzunehmen und zu verstehen ist anspruchsvoll. Wer nicht prozesshaft denkt, wird Prozesse schwerlich wahrnehmen. Einen Prozess zu begleiten, zu verstehen und zu dokumentieren ist eine komplexere und zeitintensivere Aufgabe, als einen Zustand festzuhalten oder wiederherstellend zu inszenieren. Den Wandel aufzuzeigen bedingt die Auseinandersetzung mit verschiedenen physischen Zuständen und Etappen sowie mit ideellen Ebenen und meist auch einen stärkeren Einbezug der Protagonisten und ihres sozialen und historischen Umfeldes. Konkret bedeutet dies längere Feldforschung und/oder längere Drehzeit. Mit der Dauer und der längeren Anwesenheit der Beobachtenden kommen fast zwangsläufig Prozesse und Veränderungen in den Blick, beispielsweise Innovationen im Handwerk selbst. Diese sieht Arnold Niederer sich in reformierten Gegenden schneller verbreiten als in katholischen.[322]

Paul Hugger ortet neben den Handwerkern, die sich kaum der Gegenwart angepasst hätten, eine zweite Gruppe, die sich in ihren Produktionsprozessen und Geschäftsgebaren neu orientiert habe. Aus Schmieden seien etwa automechanische Werkstätten geworden und Schreiner seien zu Skifabrikanten mutiert. Die dritte Gruppe von Handwerkern wie Müller oder Papiermacher seien zu „Pionieren eigentlicher Industrien" geworden, die den „handwerklichen Kern gänzlich absorbiert"[323] hätten.

Insbesondere ein Film legt Zeugnis von handwerklicher Innovation ab. In Yves Yersins *Les boîtes à vacherin* (1970) führt der Handwerker Firmin Berney eine ganze Serie von selbst gebauten, raffinierten Holzbearbeitungsmaschinen vor, an denen er bis zu einem Jahr gebaut hatte. Als Begründung für diese Wahl führte Paul Hugger an, er habe keine ursprünglichere Methode der Schachtelproduktion finden können. Entscheidend aber

321 Zur Verteidigung Luratis wäre ins Feld zu führen, dass er die Entfernung des Fotos nicht einfach anordnete, sondern mit beiden das Gespräch suchte. Dies erweist sich meist als die effektivste Methode zur Durchsetzung von Autorität.

322 Arnold Niederer, Die alpine Alltagskultur. In: Ders., Alpine Alltagskultur zwischen Beharrung und Wandel, Ausgewählte Arbeiten aus den Jahren 1956 bis 1991, zweite durchgesehene Auflage, Bern, Stuttgart und Wien 1996, S. 134.

323 Ebenda, S. 5.

sei gewesen: „(…) ce type de pionnier qui fut, surtout au 19e siècle, souvent à l'origine industriel (…). M. Berney a quelque chose de la passion et de l'esprit de découverte qui ont animé ces pionniers-là."[324]

Gesellschaftlicher Wandel schien für Huggers volkskundliche Forschung eine zentrale Kategorie, deren Bedeutung sich im Laufe seiner Tätigkeit als Leiter der Abteilung Film freilich änderte. Verstand er den Wandel in seiner Monografie über Werdenberg 1964 vor allem als drohende, bevorstehende Entwicklung, der es mit dem Sammeln und Bewahren von Erinnerungen und Fotos aus einer Gemeinde im Windschatten der Modernisierung zuvorzukommen gelte, so veränderte sich seine Haltung spätestens mit dem bereits zitierten Nachwort aus dem Sammelband III der Reihe *Sterbendes Handwerk*. Zwar wird immer noch deutlich, dass er auf der Suche nach möglichst unberührten Handwerken ist, deren Darstellung als zeitlose, autochthone Residualinseln weicht sich jedoch zugunsten stärkerer Gegenwartsbezüge auf.

Diese Entwicklung befördern – soweit wir das beurteilen können – vor allem die Filmschaffenden, die für Hugger arbeiten, aber auch Huggers wachsende Sensibilität diesbezüglich. Ohne diesen intellektuellen Prozess wären die gegenwartsbezogenen Filme in den siebziger Jahren kaum entstanden.

Zaghafte Hinweise auf einen Strukturwandel gibt der Tonfilm *Ein Messer wird geschmiedet* (Valery Blickenstorfer, 1965), der den Messerschmied zuerst in seinem Laden zeigt, der im schmucken Städtchen Werdenberg auch autofahrende Touristen anzieht. Im ebenfalls vertonten *Der Schindelmacher* (Valery Blickenstorfer, 1967) ist der Schindelmacher zu sehen, wie er sein modernes, geschindeltes Haus verlässt. Die Fernsehrealisatorin Valery Blickenstorfer realisierte beide Filme weitgehend unabhängig. Als Nicht-Volkskundlerin verschwendete sie vermutlich keinen Gedanken daran, Zeitgenössisches aus ihren Beiträgen zu verbannen.

Claude Champion thematisierte 1971, bezeichnenderweise im ersten vollständig synchron aufgenommenen Tonfilm der SGV, *Le Moulin Develey sis à la Quielle*, erstmals explizit den Wandel. Am Filmende erklärt Müller Develey an seinem neuen Arbeitsort, der kommunalen Bank Crédit Mutuel, warum er seine Mühle aufgegeben hat. (→ Kapitel „Le Moulin Develey …") Pointiert und emotional berührend zeigt Champion den kapitalen Umbruch in der Familien- und Dorfgeschichte in wenigen Einstellungen. Nicht transparent macht er, dass die Filmaufnahmen im Februar 1971 wenige Wochen nach der Betriebseinstellung der Mühle stattfanden. Champion scheint innerhalb der Filmproduktion der SGV einen Bann gebrochen zu haben. Im in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Fernsehen 1972 entstandenen Tonfilm *Spiegel und Spiegelmacher*[325] (Valery Blickenstorfer) folgt auf einen historischen Überblick die Präsentation der Arbeit in der Spiegelmanufaktur. Der Kommentar erwähnt, es handle sich nicht mehr um einen

324 Paul Hugger, Avant-Propos de l'éditeur, Sterbendes Handwerk, Sammelband III, Basel 1972, S. 3. Auch Yves Yersin fand, er habe bei keinem anderen Handwerker einen solchen „esprit d'innovation" gefunden (Yves Yersin, 2010).

325 Der Film entstand mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds. Laut einer Karteikarte wurde er nie gesendet: Stadt und Land, Spiegelfilm, Produktionsnummer 852.306.73, Archiv, Schweizer Fernsehen.

reinen Handwerksbetrieb, und weist darauf hin, dass das manuelle Spritzverfahren demnächst automatisiert werde. Dieses Beispiel zeigt, dass die zeitliche Verortung nicht immer das Resultat konzeptioneller Überlegungen war. Das Zurückgreifen auf historische Praktiken, so auch auf die Tafeln aus der *Encyclopédie* von Diderot, war ein Entscheid und eine Rechercheleistung von Blickenstorfer. Die Autorin wurde aber vom Handwerker auf die sich ändernden zeitgenössischen Produktionstechniken hingewiesen: „Das hat er [der Handwerker] uns beigebracht. Es sei wichtig, dass man beide kenne. Sonst ginge es irgendwo verloren. Das war ihm total wichtig." (Valery Blickenstorfer, 2010)

Blickenstorfer, die als Realisatorin beim Schweizer Fernsehen ausgesprochen oft Handwerker in der ganzen Schweiz portraitierte, sieht aktuell das Handwerk vor allem unter dem Aspekt des Wandels:

> „Das ganze Appenzell Innerrhoden hat seine Handwerke noch immer. Sie sind alle da. Es gibt junge Leute, die nachkommen und das machen. Seien es die Stickereien, sei es die Naivmalerei (…). Appenzell Innerrhoden ist das Kulturträchtigste, was wir in der Schweiz haben. Auch in den Tälern des Wallis finden Sie das noch sehr oft, dass etwas weitergegangen ist und man denkt, es gibt es nicht mehr. Es geht aber weiter (…). Es ist nichts ausgestorben. Es ist Neues hinzugekommen." (Valery Blickenstorfer, 2010)

Kontaktbogen mit verschiedenen Aufnahmen der Dreharbeiten beim Bürstenmacher Ernst Selhofer. (*Der Bürstenmacher*, Bernhard Raith 1972)

Der ebenfalls 1972 entstandene stumme Kurzfilm *Der Bürstenmacher* von Bernhard Raith zeigt einen Bürstenmacher, der sein traditionelles Handwerk in einer vorstädtischen Siedlung betreibt. Der Film beginnt mit einem Schwenk über die Wohnsiedlung und taucht dann in die Werkstatt ein. Etwa in der Mitte des Films steht eine etwas unmotiviert wirkende Aufnahme des dichten Verkehrs auf einer grossen Basler Ausfallstrasse, dem ein Schwenk hin zur Werkstatt und auf das Schild „Selhofer, Bürstenfabrikation" folgt. Der Film bricht hier mit dem Muster fast aller früheren Kurzfilme, die den einmal etablierten Schauplatz Werkstatt kaum mehr verlassen. Ob dies bewusst zur Betonung der Diskrepanz zwischen dem traditionellen Handwerk und dem sich rasch wandelnden Umfeld oder einfach als inszenatorische Auflockerung einer relativ monotonen Arbeit geschah, muss offenbleiben. Jedenfalls gesteht der Film dem Handwerker Ernst Selhofer und seinem Handwerk Zeitgenossenschaft zu, unterstreicht mit dem In-Bezug-Setzen von Agglomeration und Handwerk aber auch ein Bewusstsein für die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem.

In *Henri Avanthay* (Groupe de Tannen, 1972) verraten Autolärm und ein Kopfband mit der Inschrift „Manpower", das Avanthays Enkelin zur Befestigung für ihre Indianerfeder trägt, in welchem Jahrhundert sein Handwerk zu situieren ist. Das Zeigen dieser Indizien der Moderne war weniger inhaltlichen, sondern praktischen Überlegungen geschuldet. Der synchron aufgenommene Ton vermittelte ungewollt auch den Verkehrslärm der nahen Strasse, und so zeigen die Autoren zu Beginn kurz die verursachende Quelle – ein Fremdkörper, der in eine Welt einbricht, wo das Bäuerliche inklusive sonntäglicher Kirchgang scheinbar noch dominierte. Jean-Luc Brutsch und sein Mitstreiter Daniel Bridler versuchten, den Autolärm zu verbannen, sperrten zeitweise sogar die Strasse, an dem Avanthays Atelier lag, nicht weil sie seine Zeitgenossenschaft negieren wollten, sondern weil der Lärm bei den Direkttonaufnahmen die Montagemöglichkeiten einschränkte.[326]

Ein Leitmotiv bildet der Wandel in Yves Yersins kurzem (*Heimposamenterei,* 1972) und langem (*Die letzten Heimposamenter*, 1973) Porträt einiger der letzten Seidenbandweberinnen und -weber in der Basler Landschaft. Ihre Aussagen beziehen sich oft auf frühere Arbeitsweisen im Vergleich zu gegenwärtigen – in der Langversion des Films deutlicher als in der kurzen. Das Bewusstsein, dass mit ihrem Tod auch die Seidenbandweberei in dieser Form aussterben werde, ist verbreitet: „Wir sind die letzte Generation, die noch webt", sagt eine Posamenterin, und der „Visiteur", der Vermittler und Transporteur zwischen den Heimarbeitenden und den Fabrikbetrieben, bezeichnet sich als letzten seines Standes. Der Ton ist weniger von Wehmut als vom Bewusstsein geprägt, Zeugnis abzulegen, nicht nur über die persönliche, sondern über die Arbeits- und Lebensweise einer Gesellschaft. Die Protagonisten stehen bewusst für Generationen, die sie mit einem gewissen Stolz vertreten.

326 „La difficulté, c'est que c'était au bord de la route. Et en faisant du son direct, au moment où vous avez des bruits de voitures, des voitures qui passent, ça vous limite automatiquement la possibilité de faire des plans de coupe. Du fait que c'est le son enregistré en direct …, mais au moment où il y a des voitures qui passent et que vous voulez faire un plan de coupe, à ce moment, le son ne suit pas, à moins de rebricoler après, de rajouter encore une voiture dessus pour faire une continuation, etc. Donc, on avait installé des feux rouges qui bloquaient la circulation." (Jean-Luc Brutsch, 2011, Kapitel 20, 01:08:30, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575213).

In *Les Mineurs de la Presta* (1974) lässt die Groupe de Tannen einen Vorarbeiter und den Direktor den Wandel in der Minenarbeit sprachlich thematisieren: Schweizer Arbeiter seien durch ausländische abgelöst worden, man werde die pferdegezogenen Loren auf Schienen durch Bagger und Lastwagen ersetzen. Der Direktor erwähnt, dass viele Arbeiter auch Bauern seien, dass sich dies aber je länger, desto weniger lohne und deshalb viele ihren Betrieb aufgeben würden.

Diese Hinweise vor allem auf anstehende technische Innovationen zeigen einen emischen Blick insbesondere der Leitung. Aus ihrer Sicht ist der technische Wandel unabdingbar und überfällig.[327]

1977 ist erstmals ein Film ganz auf die Gegenüberstellung von traditionellen und modernen Herstellungstechniken (*Die Kammacherei von Mümliswil*, Peter Horner) ausgerichtet. In der Regel zeigt Horner einen Arbeitsgang in Handarbeit und dann in der automatisierten Form, dies allerdings nicht bei allen Arbeitsstufen, was mitunter für Verwirrung sorgt (→ Kapitel „Narration und Dramaturgie"). Souveräner verfährt hier der bereits erwähnte Film *Bronzeguss* (Sebastian C. Schroeder) aus demselben Jahr. In seiner bildlichen Gegenüberstellung von zeitgenössischer Ausstellungspraxis und antiken Illustrationen bewegt sich Schroeder umsichtig zwischen den Zeitebenen.

In *Guber – Arbeit im Stein* (Hans-Ulrich Schlumpf, 1979) werden Pflastersteine von Hand geschlagen. Versuche, diese Arbeit zu automatisieren, seien fehlgeschlagen, informiert der Kommentar. Der Film zeigt das Arbeiten in seiner Konstanz, informiert aber über Veränderungen, unter Einbezug von historischen Filmaufnahmen: Die grossen Quader wurden 1979 mit einem damals modernen Trax angeliefert, der Staub der Presslufthammer wurde abgesogen, aber sonst präsentierte sich der Arbeitsablauf zwischen den dreissiger Jahren und 1979 fast unverändert. Die Arbeiter, meist Saisonniers aus Portugal, also nur für jeweils neun Monate Angestellte, haben die ursprüngliche Dominanz der Italiener durchbrochen. (→ Kapitel „*Guber – Arbeit im Stein*")

Auch *Der schöne Augenblick* (Friedrich Kappeler und Pio Corradi, 1985) zeigt fotografische Praxis und insbesondere ihre Veränderung. Mit den im Kapitel „Repräsentation" beschriebenen Inszenierungen evozieren die Autoren frühere Arbeitstechniken- und -situationen, und die Aussagen der Dargestellten beziehen sich auch auf die Zukunft.[328] Früher sei der beste Retuscheur der beste Fotograf gewesen, heute ist es jener mit dem besten Modell [Motiv], erklärt der Fotograf Michael Aschwanden. Seine Tochter weist auf die rückläufige Bedeutung der Fotografen hin, weil das Fotografieren sich demokratisiert habe. Tatsächlich musste sie das vom Vater übernommene Geschäft „Foto

327 Der Film nimmt mit dieser teilweisen Umkehrung der Wertung des Wandels Hans-Ulrichs Schlumpfs Programm *Technisches Handwerk* vorweg. Entgegengesetzt, nämlich aus folkloristisch-nostalgischer Warte, wird in *Der Ziseleur* (Hanns Spinnler, 1975), der letzten Koproduktion der SGV mit dem Deutschschweizer Fernsehen, der Wandel begriffen. Diese Perspektive ist nicht nur Resultat der Einschätzung des Ziseleurs Hans Wirz, der von seinen Lehrjahren in Paris erzählt und feststellt, früher hätten die Leute noch gesungen, heute höre man nur noch Motorenlärm, sondern mindestens so sehr jene des damals zum „Ländlerpapst" avancierten verantwortlichen Redaktors Wysel Gyr.

328 Der ethnografische Blick in Zukunft wurde für den postmodernen ethnografischen Film unter anderem gefordert von Catherine Russel, Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video, Durham und London 1999, S. 21.

Aschwanden“ mit seiner 112-jährigen Familientradition im Juni 2010 schliessen. Man fotografiert heute digital, druckt sich seine Bilder zu Hause aus oder lässt sich von supranationalen Firmen Fotobücher drucken.

Am umfassendsten zeigt sich der Wandel im Film mit dem programmatischen Titel *Umbruch* (1987) von Hans-Ulrich Schlumpf (→ Kapitel „*Umbruch*“). Der Wandel an sich, die Umstellung vom Bleisatz auf den Computersatz, die damit verbundenen technischen und insbesondere menschlichen Aspekte stehen im Zentrum. Zu Beginn verkündet der Verleger der Belegschaft bevorstehende Änderungen und Umschulungen und verhehlt nicht, dass es auch zu Entlassungen kommen könne. Der Druck des Wandels wird unmittelbar miterlebbar. Das Resultat des Umbruchs, den Alltag mit dem neuen digitalen Satz, zeigt Schlumpf nur kurz und thematisiert die Zukunft praktisch ausschliesslich über die Metapher der Zerstörung des Alten. Der Wandel scheint unvermeidlich, tendenziell bedrohlich und zerstörerisch, was dem Film auch von einigen seiner Protagonisten vorgeworfen wurde.

Von der Kontinuität zum Wandel

Dass die Filme das Prozesshafte, den Wandel erst ab 1971 thematisieren, ist auf verschiedene Gründe (vorfilmische, filmtechnische und erkenntnisgeleitete) zurückzuführen. Erstens verschwanden Anfang der siebziger Jahre die „traditionell“ arbeitenden Handwerker praktisch restlos. Hans-Ulrich Schlumpf reagierte mit seinem neu gesetzten Schwerpunkt „Technisches Handwerk im Zeitalter der Automatisation“ mindestens so sehr, wie er agierte. Die Hinwendung zur Kategorie des Wandels erfolgte auch zwangsläufig durch eben diesen Wandel. So lange traditionell arbeitende Handwerker zu finden waren, wurden sie portraitiert, wie Huggers Begründung der Wahl des des Herstellers von Vacherin-Schachteln zeigt. Diese Haltung ist im Hinblick auf die beschränkten Mittel nachvollziehbar. Das Verschwindende, die Handgriffe, Werkzeuge und Arbeitsabläufe, die festgehalten sein wollten, standen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Das Verschwindende – auch ein Prozess – überlagerte bis in die siebziger Jahre alle anderen Aspekte (Automatisierung, Ersatz durch neue Materialien, Umschulung oder Pensionierung von Handwerkern etc.). Zweitens erlaubte die Verwendung von Direktton innerhalb der SGV ab 1965 eine komplexere Filmstruktur. Mit der Sprache gelang ein differenzierterer Beschrieb des Wandels und der Befindlichkeit der Protagonisten. Und drittens geriet im Zuge der längeren Drehzeiten und aufgrund des Anspruchs vieler Autorenfilmenden, gesellschaftliche Verhältnisse umfassend darzustellen, der Wandel an sich ins Blickfeld. Diese Entwicklung mag viertens innerhalb der SGV durch die Tatsache begünstigt worden sein, dass die volkskundlich-kulturwissenschaftliche Forschung ab den siebziger Jahren, auch jene des Leiters der Abteilung Film, Paul Hugger, sich zunehmend der Gegenwart und ihrer Transformation zuwandte.

Die Motivation, Verschwindendes zu filmen, war allen drei Abteilungsleitern der SGV ein wichtiger Antrieb. Als Hans-Ulrich Schlumpf 1981 die Leitung der Abteilung Film übernahm, führte er einerseits die herkömmlichen „Notfilmungen“ weiter (*Maroquinerie,* Friedrich Kappeler 1984), versuchte die Produktion aber gleichzeitig neu auszurich-

ten, hin zum in Kino und Fernsehen vermittelbaren (Autoren-)Film. Der rein bewahrende Zugang erwies sich dabei als zunehmend anachronistisch.

Mit der Verwendung des synchronen Tons und dem Verschwinden autochthoner Handwerke einher ging das Aufkommen des Autorenfilmes innerhalb der SGV. Recherche- und vor allem Drehzeiten wurden länger und damit gerieten vermehrt Prozesse ins Blickfeld. Längere Drehzeiten bedeuten mehr filmisches Material, also auch längere aufgezeichnete Zeitspannen. Dies erhöhte aufgrund der Affinität des Films, Bewegung sowie Veränderung zu zeigen, fast zwangsläufig die Sensibilität Filmender für den Wandel.[329] Spätestens in der Montagephase drängt sich durch Gegenüberstellungen von Serialität und Variation, von sichtbar veränderter Anschauung – veränderte Werkzeuge, Arbeitsabläufe, neue Personen etc. – der Wandel ins Bewusstsein der Filmschaffenden. Die unmittelbare Anschauung der Gegenüberstellung zeitlich auseinanderliegender Aufnahmen von identischen oder vergleichbaren Sujets führen Wandel und Prozesse unmittelbarer vor Augen als beispielsweise das Vergleichen von zeitlich auseinanderliegenden Feldnotizen zu identischen Vorgängen.

Projektionsfläche Kontinuität

Das geduldige und langsame Beobachten eingespielter Vorgänge und Gesten entwickelte in den siebziger Jahren im Umfeld einer sich stetig schneller wandelnden Arbeits- und Medienwelt für einige Betrachter der Filme eine faszinierende Sperrigkeit und eröffnete entsprechend Interpretationsfelder. Der Filmhistoriker Wilhelm Roth sah in den Tonfilmen der SGV eine politische Dimension:

> „Erst wenn die Menschen auch sprechen, können die Gründe des Wandels, der Zerstörung genannt werden, die Mechanisierung, die Industrialisierung, die Konzentration der Betriebe. Aus der unentfremdeten Arbeit wird entfremdete – der scheinbar nostalgische Rückblick erweist sich als Protest.“[330]

So schätzte auch sein Westschweizer Kollege Marc Grandval, den Posamenter-Film als „œuvre d'un impact politique d'une réelle maturité qui débouche d'ailleurs sur une *vision* cruelle et cynique de la réalité proche d'une horreur latente“ ein.[331] Diese kapitalismuskritische Lesart – die Paul Hugger ferner lag als Hans-Ulrich Schlumpf – unterschlägt allerdings, dass ein Teil der dargestellten handwerklichen Arbeit, beispielsweise jene der Seidenbandweber- und -weberinnen, die auf Maschinen, die nicht ihnen gehörten, Muster webten, die vorgegeben wurden, bereits im marxschen Sinne entfremdet war und dass viele Handwerker nur Halbfabrikate in einem arbeitsteiligen Prozess fabrizierten.[332]

---

329 Die Darstellung von Veränderungen war und ist sowohl im fiktionalen wie dokumentarischen Film in hohem Masse attraktiv. Erwähnt seien hier stellvertretend der Spielfilm *Boyhood* von Richard Linklater (USA 2014), der das Aufwachsen eines Knaben bis zum Alter von 18 Jahren während einer 12-jährigen Drehzeit verfolgte, und die dokumentarische Langzeitbeobachtung, die Barbara und Wilfried Junge 1961 im Dorf Golzow in der damaligen DDR begannen und 2007 in der BRD abschlossen. Aus dem Material entstanden 20 Filme, die unterschiedliche Lebensläufe dokumentieren.

330 Wilhelm Roth, Der Dokumentarfilm seit 1960, München 1982, S. 110.

331 M.G. Soleure 1974 : Les derniers Passementiers, Travelling 40 [Januar 1974], S. 34.

332 Auf die diffuse Wut der Heimposamenter in ihren Aussagen wies auch Isabelle Jordan hin: „Dans bien des déclarations pourtant apparaît une obscure révolte contre l'exigence de rendement, la maigreur du

Die Filme der SGV dienten in verschiedener Hinsicht als Projektionsflächen. Die Konstanz vieler der dargestellten Produktionsmethoden kann als wenig innovativ und rückständig gewertet werden – wie dies im Zuge des Modernisierungsschubes der Schweiz in den fünfziger und sechziger Jahren oft geschah. Oder sie ist als Teil eines genügsamen (suffizienten) und nachhaltigen Wirtschaftens zu verstehen: eine Sichtweise des ursprünglichen Handwerks oder Lebens, die vor allem nach den gesellschaftlichen Umwälzungen um 1968 ihre Anhänger fand. Aussteiger, die sich als Bauern oder Handwerker nach einem ganzheitlichen, einfachen Leben und Arbeiten sehnten, schätzten Einfachheit und Konzentriertheit des Handwerks und versuchten sich als landwirtschaftliche oder handwerkliche Selbstversorger.[333] Filme wie *Die Sage vom alten Hirten Xeudi und seinem Freund Reiman* (1973), eine alpine Rock-Oper des Zürcher Experimentalfilmers Hans-Jakob Siber, entwarfen eine alternative Sicht der Berge und ihrer Bewohner. Berufsberater oder Berufsorganisationen bestellten nach dem Ölschock 1973 und der Rede der „Grenzen des Wachstums"[334] SGV-Filme. Die Entstehung von „Living Museums" wie beispielsweise 1978 des schweizerischen Freiluftmuseums Ballenberg gründete in einer neuen Wertschätzung handwerklicher Arbeit und beförderte diese. Ungebrochen ist der Boom der „Heimwerker", die im traditionellen (Korbflechten, Töpfern) oder „modernen" Handwerk –beim Urban Gardening, beim Heimwerk oder bei der (Ferien-)Hausrenovation – vor allem einen Ausgleich zur hoch arbeitsteiligen Büroarbeit suchen.

Zwei zeitliche Versionen einer Handwerksrepräsentation

Abschliessend soll der Vergleich von zwei unterschiedlichen Versionen desselben Films in exemplarischer Weise die Implikationen von Weltanschauung und Publikumsorientierung auf die Repräsentation veranschaulichen: *Alte Formen, neue Kannen* (Wysel Gyr, 1965) mit dem nachmalig bekannten Kameramann Pio Corradi[335] ist in zwei Versionen überliefert, die in Bezug auf Innovation und Tradition zwei grundverschiedene Aussagen treffen. Die stumme Version der SGV zeigt eine mit Drehbank und Schleifmaschine gut

salaire et les horaires interminables." Isabelle Jordan, Préludes à des „petites fugues": les documentaires d'Yves Yersin. In: Positif Nr. 229 [April 1980], S. 53.

333 Hier sind neben vielen individuellen Aussteigern, die in den Bergen ihr Glück versuchten, die *Berglütli* oder die Kooperative *Longo Mai* zu erwähnen. Sergius Golowin sah in diesen Aussteigern in seinem Buch *Lustige „Eid-Genossen". Aus der phantastischen Geschichte der freien Schweiz* (Zürich 1973) mit einem Augenzwinkern direkte Nachfahren und legitime Erben der Urschweizer.

334 Der Schweizerische Verband für Berufsberatung fragt in zwei Briefen nach SGV-Filmen (26.–30.9.1977) SGV-Archiv Ap 20 a) Korrespondenz Film allg. 1967–1976. „Häufig suchen Berufsorganisationen solche Filme, um sie ihrem Kader oder Nachwuchs vorzuführen und so die elementaren Bezüge zwischen der Moderne und den angestammten Berufstätigkeiten herzustellen." Paul Hugger, Jahresbericht 1980. In: Schweizer Volkskunde 71, 1981, S. 25.

335 Pio Corradi erinnert sich an die Dreharbeiten: „Jeder Kameramann bekam eine eigene Kamera vom Fernsehen. Ich hatte eine Nummer und hatte einen Kasten. Und ich hatte meine eigene Kamera. Arriflex. Mit 30 oder mit 120 Metern [Filmkassetten]. (…) Die Vorgabe von Wysel Gyr war, die Entstehung einer Walliser Zinnkanne, die in jedem Regal steht, im Film genau zu zeigen. Von A bis Z. (…) Damals gab es beim Schweizer Fernsehen das sogenannte Nitrafotz. Es waren Lampen, die man in eine Fassung steckte. Sie waren nicht so komfortabel. (…) Ich habe vieles aus der Hand gedreht. (…) Er [der Handwerker] hat seine Arbeit gemacht. Er kümmerte sich eigentlich gar nicht um meine Arbeit. Ich musste ihm einfach klar machen, dass ich wissen musste, was er tat und wo er es tat. Anhand dessen habe ich das Licht verändert oder gestellt. Ich habe schon entscheiden müssen: Ist es eine nahe Aufnahme? Ist es eine breitere Aufnahme? Es gab keine zwei Kannen, um tauschen zu können." (Pio Corradi, 2010)

Zinngiesser Louis Della Bianca in *Alte Formen, neue Kannen*, Wysel Gyr 1965

ausgerüstete Werkstatt in Visperterminen: Nach dem Erkalten des Zinns in den Formen spannt der Zinngiesser Louis Della Bianca zwei Rohgussteile in eine Drehbank und dreht sie in mehreren Gängen ab, lötet sie zusammen und poliert sie schliesslich mit Stahlwolle auf Hochglanz.

Dagegen beschwört die im Fernsehen ausgestrahlte kommentierte Version (→ Kapitel „Die SGV und das Fernsehen") in Bild und Sprache ein über Jahrhunderte unverändert gebliebenes Handwerk. Der Zinngiesser sei der letzte seiner Art, der ohne moderne Maschinen arbeite, und der Ventilator sei das einzige moderne Gerät in der Werkstatt, betont der Kommentar. Damit enthält er nicht nur wichtige Informationen vor, er verfälscht die Situation aktiv. Der im Rahmen der volkstümlichen Sendung *Für Stadt und Land* ausgestrahlte Film folklorisierte seinen Gegenstand – wie übrigens auch die nach einem bestimmten Muster ausgewählte Volksmusik –, indem er den grössten „Feind des Handwerkers"[336], die Maschine, und damit den technischen Fortschritt kurzerhand ausblendete.

Da die in der SGV erhaltene Version – uns in digitaler Form zugänglich – offensichtlich nicht vollständig ist, ist dieser eklatante Unterschied in der Darstellung handwerklicher Innovation nicht abschliessend zu interpretieren. Die zwei Versionen verfügen über keine gemeinsamen Bilder, es ist deshalb zu vermuten, dass die uns vorliegende digitalisierte SGV-Version aus Cut-outs (Resten) der Fernsehproduktion besteht, dass es sich dabei in der Fernsehrepräsentation um „unterschlagenen" Wandel handelt.[337] Die erwähnten, in Zusammenarbeit mit der SGV entstandenen Fernsehfilme von Valery Blickenstorfer, die als erste innerhalb der SGV-Filmreihe Hinweise auf die Moderne enthalten, belegen, dass diese eindeutig verfälschende zeitliche Perspektive kein Spezifikum des Fernsehens, sondern schlicht eine Wahl des verantwortlichen Redaktors Wysel Gyr war.

Dieses Kapitel sollte gezeigt haben, dass die Zeitlichkeit einer filmischen Repräsentation immer ein Konstrukt ist. Auch Repräsentationen, die den Wandel einbeziehen oder ihn gar zum Leitthema machen, können nur immer einen Ausschnitt der Entwicklung abdecken und nur begrenzte Aspekte thematisieren. Offensichtlich sollte auch geworden sein, dass das komplette Ausblenden von zeitlicher Verortung und Prozesshaftigkeit bei Filmen mit ethnografischem Erkenntnisinteresse und Anspruch spätestens seit Beginn der siebziger Jahre obsolet wurde – auch in der SGV-Produktion. Die Beobachtung von Marius Risi, dass Kontinuität und Wandel in unterschiedlichem Ausmass jedem Phänomen inhärent seien (→ Kapitel „Ethnologie régionale, ethnographie et culture matérielle"), war eine von Filmenden und Akademikern – weitgehend unabhängig voneinander – gewonnene Erkenntnis.

336 Richard Sennett, Handwerk, Berlin 2008.

337 Im SGV-Katalog von 1993 lässt die Beschreibung des Films auf den Seiten 104f. auf eine kommentierte, aber spezifisch für die SGV hergestellte Version schliessen, welche die Herstellung an der Drehbank in 25 Minuten zeigt. Die uns vorliegende Digitalkopie ist nur etwa 9 Minuten lang. Die auf 16-mm-Film erhaltene Fernsehversion ist auf dem Startband (Alonge) betitelt mit „Film Nr. 99, Alte Formen neue Kannen V-S 23' 38"" und misst am Schneidetisch 23' 43" (am 18.9.2012 im Fernsehstudio Leutschenbach visioniert).

10.3 Relation filmeurs–filmés

Un film est la « signature d'une co-présence entre filmeurs et filmés à un moment unique dans le monde », remarque François Niney.[338] C'est une expérience humaine, un regard porté sur autrui par un cinéaste et une affaire d'échanges. Le cinéma documentaire et ethnographique se fonde en effet sur une rencontre entre des individus divers – un réalisateur et son équipe d'une part, et des sujets filmés d'autre part – qui occupent des positions et rôles particuliers et qui doivent se mettre en confiance, négocier, collaborer et interagir. Cette expérience physique, mentale et concrète d'interaction est médiatisée par divers éléments qui interviennent dans la relation et en influencent la nature. La relation est d'abord provoquée par le projet du film et le réalisateur est acteur d'une situation engendrée par sa présence : il est en effet présent dans un but précis, obtenir des images sur un sujet donné et produire un film. Il est souvent un inconnu qui entre dans la vie de sujets, qui la partage sur une durée limitée, plus ou moins longue, puis qui s'en va avec des images qui seront vues par un certain nombre de personnes. Dans le meilleur des cas, il reviendra avec le film achevé pour le présenter aux protagonistes. Ainsi, des objets techniques – caméras, enregistreurs, lumières – et diverses attentes et conventions liées au langage filmique interviennent et médiatisent les rapports. La relation filmeurs-filmés, dans les différentes formes qu'elle peut prendre, fait partie intégrante du film. Comme le chercheur sur le terrain, le cinéaste documentariste travaille souvent de façon intuitive et exploratoire. Dans le processus dynamique qu'est la création d'une œuvre, la relation et la différence entre l'observateur et l'observé ne sont pas toujours claires parce que chacun partage un sens fluctuant de son identité : le chercheur-cinéaste comme le protagoniste ajustent toujours leur position, expérimentent des changements d'humeur, de niveaux de compréhension et de relation.[339] Tel que Joachim Wossidlo l'énonce, tout film documentaire ou ethnographique est le résultat de la rencontre et du compromis entre l'auto-mise en scène des personnes filmées et les mises en scène de l'anthropologue-cinéaste.[340] Stella Bruzzi considère, quant à elle, que les documentaires sont inévitablement le résultat d'une intrusion du cinéaste dans une situation qui veut être filmée. Ils sont en ce sens *performatifs* : « Documentaries are performative because they acknowledge the construction and artificiality of even the non-fiction film and propose, as the underpinning truth, the truth that emerges through the encounter between filmmakers, subjects and spectators. »[341]

La rencontre entre filmeurs et filmés comme l'acte performatif inhérent au documentaire (et à toute rencontre), tout en transparaissant toujours dans une certaine mesure dans les images et les sons du film, peuvent être dissimulés ou niés par le cinéaste ou, à

338 François Niney, La mise en scène documentaire (Penser le ciném documentaire, leçon 4, 1/2), Université Aix Marseille 2010. URL : http://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/la_mise_en_scene_documentaire_penser_le_cinema_documentaire_lecon_4_1_2.6396 Consulté le 4 novembre 2013.

339 David MacDougall, L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir. In : Journal des anthropologues [en ligne] 98–99, 2004, mis en ligne le 22 décembre 2010. URL : http://jda.revues.org/1751 Consulté le 12 avril 2014.

340 Joachim Wossidlo, Dokumentarfilm als Prozess. In : Edmund Ballhaus (éd.), Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster 2001, pp. 118–132, ici p. 130.

341 Stella Bruzzi, New Documentary. A Critical Introduction. London ; New York 2000, p. 8.

l'inverse, ils peuvent être affirmés d'une manière délibérée, rendus transparents ou encore théorisés. Les références à la relation liant le réalisateur aux personnes qu'il filme sont cependant rares dans la littérature sur le film documentaire et ethnographique. Longtemps tenue sous silence, c'est seulement depuis quelques décennies que cette relation est devenue objet d'étude et qu'on a commencé à la théoriser. Les nombreux questionnements propres à la relation de terrain en anthropologie et sciences sociales font écho à ceux des théoriciens du cinéma documentaire et ethnographique, et dans les deux disciplines, une certaine transformation de la relation semble se dessiner. Les rôles et positions traditionnellement attribués à chaque partie – chercheur/réalisateur et informateurs/personnes filmées – s'en trouvent radicalement modifiés.

En partant de l'analyse du corpus de films réalisés par la SSTP, ce chapitre aborde les divers enjeux et dimensions de ce rapport complexe. Quel type de relation se développe-t-il entre les deux parties en présence ? Quelle position occupe concrètement le protagoniste durant la réalisation du film, lors du tournage, mais aussi avant, lors de la phase préparatoire de repérage et après, lors du montage et de la diffusion du film ? Comment cette relation s'exprime-t-elle et est-elle visible dans le film, du point de vue du spectateur? Quelle image et quelle représentation du protagoniste en ressort-il dans le film ? La prise en compte de divers paramètres permet d'appréhender les multiples dimensions du rapport liant filmeurs et filmés : institution du rapport (mise en confiance et négociations), situations de tournage (attitudes face aux perturbations engendrées par la situation de tournage, profilmie[342], rôle d'acteur et direction d'acteur), relation après-film (feedback, restitution, défraiement).

Idéalement, l'appréhension du rapport entre filmeur et filmé nécessite de croiser les informateurs et de récolter les témoignages des deux parties, mais aussi de prendre en compte le point de vue d'autres collaborateurs, par exemple des assistants techniques, caméramans ou producteurs. Cette confrontation des regards des différents acteurs de la relation s'avère souvent riche d'informations : les propos des uns peuvent éclairer ceux des autres et parfois les remettre en question. Le point de vue des personnes filmées apporte beaucoup à la compréhension de la relation, il peut parfois remettre en question le discours des réalisateurs, et par là, complexifier la situation. Cependant, parce qu'un grand nombre des protagonistes sont entre-temps décédés, les témoignages des artisans sont peu nombreux et notre analyse ne peut pas être aussi exhaustive qu'elle le voudrait. Nous avons interrogé, en tout, sept protagonistes des films d'Yves Yersin et du Groupe de Tannen : Franco Albertano (*Les cloches de vaches*), Daniel Meylan (*Les sangles à vacherin*), Valentin Viotti (*Chaînes et clous* ; *Le licou*), et quatre protagonistes des *Mineurs de la Presta* : Roger Leuba, Raphaël Rey, Roger Nazzari et Charles Stempert.

L'ensemble du corpus de films étudié a la particularité d'être centré principalement sur le monde du travail et sur des artisans dans l'exercice de leur activité technique routinière. Un grand nombre des films de la SSTP se concentre sur des artisans âgés et, comme Yves Yersin le souligne, ceux-ci n'ont souvent aucune connaissance du médium

342 La *profilmie* définit la « manière plus ou moins consciente dont les personnes filmées se mettent en scène, elles-mêmes et leur milieu, pour le cinéaste ou en raison de la présence de la caméra. » Claudine de France. Cinéma et anthropologie. Paris 1989, p. 373. Nous y reviendrons plus loin dans le chapitre.

Bandes de film. Clichés du tournage des *Boîtes à vacherin* (Yves Yersin, 1970). Le Piguet-Dessous (Vallée de Joux), 1970. Photographe : Erling Mandelmann

audiovisuel. Les cinéastes doivent donc souvent s'armer de patience afin de leur faire comprendre ce qu'ils attendent d'eux et ce que tourner un film implique.

> « [Les artisans] sont toujours très fiers [de montrer leur travail], avec le problème qu'ils ont l'impression qu'on les fait tout le temps recommencer, donc que leur travail va être complètement découpé et il ne restituera pas leur adresse d'artisan. Là, vraiment, jamais je n'ai trouvé des gens qui ont compris ce que c'est le cinéma. » (Yves Yersin, 2010, chapitre 14, 01:18:11, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

Pareillement à Joris Ivens qui relate l'incompréhension d'un paysan à devoir répéter pour le film la traite déjà accomplie d'une vache[343], Yves Yersin donne l'exemple du plus âgé des protagonistes de *Die letzten Heimposamenter* :

> « Le vieux de 87 ans, Walliser, était le seul à ne pas pouvoir comprendre qu'une chose dite devait être répétée. ‹ Ce qui est dit est dit ›, disait-il. Pour lui, la caméra n'avait aucune importance ; l'important, c'était moi. […] Il ne comprenait pas pourquoi il fallait le répéter à la caméra. Il ne faisait pas cette démarche abstraite de penser à l'enregistrement du film. »[344]

343 Joris Ivens, Die Kamera und ich. Autobiographie eines Filmers. Reinbek bei Hamburg 1974, p. 148.
344 Interview d'Yves Yersin avec Guy Milliard, 1974, tapuscrit. Copie personnelle.

Institution du rapport : un contrat moral

Une des dimensions distinguant le documentaire de la fiction a trait à la nature du lien social qui unit réalisateurs et filmés. Contrairement aux acteurs professionnels qui sont payés en échange de leurs prestations, le contrat liant les protagonistes d'un documentaire au cinéaste est souvent davantage implicite et tacite.[345] La plupart du temps de nature non commerciale et non juridique – pas de contrat écrit – , ce contrat surtout « moral » se base sur un rapport de confiance et une « autorisation morale qui dépend du rapport établi entre le réalisateur et les personnes filmées ».[346] Si la personne accepte de participer au film, c'est qu'elle doit y trouver un avantage autre que financier.

Le chef opérateur Renato Berta estime que le type de documentaires produits par la SSTP, centrés sur de vieux métiers, se fonde sur des rapports relativement clairs avec les protagonistes et que ceux-ci sont « complices du projet dès le départ » (Renato Berta, 2009). Les personnes filmées savent que l'on veut filmer leurs gestes. Les rapports sont plus évidents que dans d'autres documentaires dans lesquels on ne demande pas forcément la permission de filmer. Le chef opérateur prend ici comme point de comparaison la réalisation de *Valvieja* qu'il a vécu comme un réel vol d'images, contrairement à la situation des films de la SSTP (→ chapitre consacré à *La Tannerie de La Sarraz*) (Renato Berta, 2009).

Les rapports (relativement) clairs entre les deux parties sont liés au fait que les objectifs des films de la SSTP sont positivement perçus par les protagonistes qui considèrent juste et noble la mission de sauvegarde des métiers en voie de disparition. Ils acceptent souvent avec facilité de collaborer à cette entreprise, même s'ils n'ont pas forcément conscience de ce qu'implique le tournage d'un film, comme Yves Yersin l'a précédemment souligné. Certains sont ainsi très impliqués et engagés dans le film et aident sans compter l'équipe du film. Claude Champion constate ainsi que « souvent quand on travaille avec les gens sur leur métier, ils sont tellement contents d'en parler et de le montrer qu'ils sont prêts à aller jusqu'au bout sans aucun problème » (Claude Champion, 2009). Outre la fierté personnelle et professionnelle de participer au projet, les artisans peuvent y voir l'opportunité de laisser une trace de leur savoir-faire pour la postérité ou encore, dans le cas des films sonores, de s'exprimer sur diverses thématiques leur tenant à cœur et de transmettre un témoignage. Le fondeur de cloches Franco Albertano est ainsi honoré que des personnes s'intéressent à son métier (Franco Albertano, 2011). Les passementières filmées par Yves Yersin sont de leur côté heureuses de dire et d'immortaliser certaines choses pour les générations futures.

> « [Elles] tenaient beaucoup à ce que des choses soient dites sur ce qu'elles et leurs parents, leurs grands-parents et [arrières-]grands-parents avaient vécu dans cette histoire. On sent comment elles en parlent, ce n'est pas moi qui les ai poussées à avoir ce ton de reproche pour ce qu'on leur faisait faire. » (Yves Yersin, 2010, chapitre 37, 03:12:41, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212)

345 Richard Lioger, Le documentaire ethnologique. Besançon 1998 (Sociologie et sciences sociales. Série Ouvrage de référence), p. 14.

346 ADDOC (Association des cinéastes documentaristes français), La police des images. Droit à l'image, droit des auteurs – Faux et usage de faux. Paris 2002, p. 18.

Institution du rapport : stratégies de mise en confiance et consentement informé

Dans une grande partie des films produits par la SSTP, la période de repérage et d'observation est courte, voire pratiquement inexistante. Pour la majorité des films courts et muets centrés sur les gestes de l'artisan tournés dans les années 1960 et 1970, le producteur Paul Hugger initie souvent le premier contact avec les artisans, puis l'équipe de réalisation effectue le tournage après une très brève période de repérage – parfois une seule visite ou un simple téléphone – sans avoir à trop se soucier de mettre en confiance les protagonistes. Valentin Viotti se souvient que le tournage de *Chaînes et clous* et du *Licou* démarre ainsi très vite : « Yves Yersin est venu là et c'est parti direct » (Valentin Viotti, 2012). De la même manière, Daniel Meylan se rappelle n'avoir eu qu'une discussion avec le cinéaste avant de débuter le tournage des *Sangles à vacherin* : « Ils ont pris des notes et m'ont dit que dès que c'était possible, qu'il y avait une coupe de bois qui correspondait, il fallait avertir. Et on a pris rendez-vous. […] On n'a pas fait d'essais » (Daniel Meylan, 2012). À l'inverse, les films sonores plus complexes et plus longs tournés par la suite ont tous exigé des phases préparatoires de recherches importantes (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*, *Les Mineurs de la Presta*, *Heimposamenterei/Die letzten Heimposamenter*, *Der schöne Augenblick*, *Guber – Arbeit im Stein*, *Umbruch*).

Un réalisateur use de diverses stratégies afin de se faire accepter, de gagner la nécessaire confiance des protagonistes et d'obtenir leur coopération. La séduction, l'implication, l'empathie, la naïveté, la fausse innocence ou la dissimulation en sont quelques-unes.[347] Il s'agit aussi de faire comprendre aux sujets l'intérêt de son projet de film. De l'autre côté, le consentement des protagonistes à participer au film découle de motivations diverses, par exemple d'un sentiment de fierté, d'un désir de transmission – partagé avec le cinéaste – d'un savoir-faire ou d'un savoir-être, de la conscience de l'opportunité du film ou encore d'un désir de notoriété. Ainsi se créent des relations de coopération entre le chercheur et les personnes filmées.

De la perspective des cinéastes de la SSTP, diverses stratégies de mise en confiance se dégagent. Jean-Luc Brutsch accorde par exemple beaucoup d'importance aux moments off du tournage qui permettent de discuter avec les personnes librement et sans présence de la caméra. Petit à petit, les protagonistes commencent à s'ouvrir et à parler de choses plus personnelles. Par ce moyen, le cinéaste réussit à récolter le témoignage personnel d'Henri Avanthay sur ses problèmes de vue.

> « Vous parlez hors caméra, sans rien, vous passez même un après-midi pendant qu'il travaille à bavarder et vous allez à la pêche aux renseignements. Et après, au moment où vous enregistrez […] comme il en a déjà parlé […] il n'a plus à réfléchir et à se dire : est-ce que je leur dis ou pas ? À partir du moment où il s'est déjà ouvert une fois, il va le raconter peut-être d'une autre manière, mais le fait de parler est déjà acquis avant de parler. » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

347 Voir : Lisa Henderson, Access and Consent in Public Photography. In : Larry Gross ; Katz, John Stuart ; Ruby, Jay (éd.), Image Ethics. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television. Oxford 1988, pp. 91–107.

Yves Yersin et son équipe sur le tournage des *Boîtes à vacherin* (Yves Yersin, 1970). Le Piguet-Dessous (Vallée de Joux), 1970. Photographe : Erling Mandelmann

De son côté, Yves Yersin sait se faire séducteur et semble avoir très vite conquis les protagonistes. Daniel Meylan se souvient d'un cinéaste « mordu et passionné » qui, comme lui-même dans son artisanat, cherche dans son métier à atteindre une certaine perfection (Daniel Meylan, 2012). Valentin Viotti se rappelle que lorsque le cinéaste le contacte, il est très occupé dans sa nouvelle entreprise et demande à Yves Yersin de le recontacter plus tard. À force de persuasion, l'artisan accepte d'être filmé lors des vacances de fin d'année.

> « Il est venu avec toute une équipe de jolies filles, on ne pouvait pas lui dire non ! Elles étaient là avec leurs lumières, leur bazar. » (Valentin Viotti, 2012)

Lors des premiers contacts avec les passementiers, Eduard Winiger se souvient qu'Yves Yersin, jeune cinéaste passionné et charmeur, est très vite apprécié et qu'il sait libérer la parole des protagonistes :

> « Im Rahmen der Rekognoszierung der noch aktiven Heimposamenterinnen und -posamenter und ihrer Webstühle und Stuben, verstreut in den Baselbieter Dörfern, suchten wir nun bewusst das Gespräch mit ihnen. […] Hier zeigte sich ein besonderes Talent Yves Yersins im Umgang mit Menschen. Viele erlagen seinem Charme (und seinem welschen Akzent), viele fühlten sich gerührt und geehrt, dass jetzt Leute « von Genf unten rauf » sich zu ihnen bemühten und sich dafür interessierten, wie alles war und auch, was sie dachten! Da wir nun einige Kenntnisse der geschichtlichen Zusammenhänge und der sozialen Hintergründe hatten und auch mit dem Verlagswesen wenigstens theoretisch vertraut waren, konnten wir ihre Ausführungen einigermassen einordnen, aber auch präziser nachfragen. »[348]

348 Lettre d'Eduard Winiger à Thomas Schärer, 8 juillet 2013.

Cependant, la confiance et le consentement ne vont pas toujours de soi. Plusieurs cinéastes expérimentent une certaine méfiance des artisans. Dans *Le panier à viande*, les paysans marquent une certaine réticence à être filmés et, étonnamment pour l'époque, semblent très conscients de la médiatisation de leur image. « Il fallut leur expliquer ce que nous voulions et les convaincre de la sincérité de nos intentions », note à leur propos Jacqueline Veuve.[349] Lorsque Daniel Meylan raconte que la plupart des fabricants de sangles à vacherin, relativement âgés, sont très méfiants vis-à-vis des étrangers, on peut se demander si le réalisateur Yves Yersin ne choisit pas le jeune artisan de 24 ans pour le film justement parce que le contact et la mise en confiance sont plus rapides et faciles avec celui-ci qu'avec les « anciens » artisans (Daniel Meylan, 2012).

D'une manière générale, filmer les gens dans leur travail ne pose pas de problèmes. Les réticences se manifestent toutefois dès que l'on veut les filmer en dehors de leur activité. Les scènes plus intimes sont ressenties par les personnes filmées et aussi parfois par les cinéastes comme intrusives. Les protagonistes ne comprennent souvent pas leur sens et les perçoivent comme extérieures à leur métier et au propos du film. Ce type de plans ne peut être tourné qu'après de longues et patientes négociations. Les séquences de repas présentes dans plusieurs films – *Henri Avanthay*, *Le Moulin Develey sis à la Quielle* et *Die letzten Heimposamenter* – ont toutes rencontré une certaine réticence de la part des personnes filmées. Le fabricant de hottes Henri Avanthay oscille par exemple entre fierté de participer au film et méfiance. Comme pour les paysans du *Panier à viande*, l'artisan craint le « qu'en-dira-t-on » et la médiatisation de son image. Le réalisateur Jean-Luc Brutsch doit discuter longuement avec lui afin de le convaincre d'accepter d'être filmé dans l'intimité au moment de repas. La scène est filmée à la toute fin du tournage lorsqu'une relation de confiance s'est instaurée. En visionnant aujourd'hui le film, le cinéaste remarque néanmoins le malaise de l'artisan et de sa femme.

> « C'est une relation qui était pudique, respectueuse. Ça correspond aussi à un lieu géographique, le Valais. Ce sont des gens qui sont extrêmement réservés. Simplement le fait de le filmer dans sa cuisine, c'est une demi-journée de discussions avec lui, avec sa femme. Ensuite il faut que sa femme mette tout en ordre pour que ça ait l'air comme il faut. […] C'est donc extrêmement difficile de filmer quelque chose qui est tout à fait naturel, quelqu'un qui mange dans sa cuisine ou qui est chez lui, sans créer la hantise de dire : mais attendez, ce n'est peut-être pas comme il faut, qu'est-ce que les gens vont penser ? […] J'avais l'impression […] de violer leur intimité parce qu'elle [la femme] n'a pas dit un mot, elle est terriblement gênée, elle est terriblement mal à l'aise. […] Ce n'est pas quelque chose qui est spontané, ce n'est en tout cas pas eux qui vont me le proposer. Je le propose, mais il faut forcer. » (Jean-Luc Brutsch, 2011, chapitre 18, 01:02:10, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575213)

349 Claude Vallon, Un documentaire poétique exemplaire. « Le panier à viande». In : Feuille d'Avis de Lausanne, 9 mars 1966.

Le Moulin Develey sis à la Quielle, Claude Champion, 1971 (screenshot)

Henri Avanthay. La fabrication d'une hotte dans le Val d'Illiez, Groupe de Tannen, 1972 (screenshot)

Du point de vue de Jean-Luc Brutsch, l'artisan Henri Avanthay marque néanmoins une confiance totale dans le travail du réalisateur tout en ignorant ce que ce dernier est en train de produire puisque les films argentiques ne permettent que difficilement de montrer des images au cours du tournage (Jean-Luc Brutsch, 2011). André Pinkus, l'éclairagiste de *Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter* note de la même manière que les passementiers ignorent probablement ce qu'un film « peut faire », au contraire des fabricants et des chefs interrogés qui se montrent plus méfiants et qui craignent de perdre la maîtrise devant la caméra.[350] À quoi le réalisateur Eduard Winiger rétorque :

350 « Vielleicht weiss sie [die Heimposamenterin] nicht genau, was man mit einem Film machen kann. Er (der Fabrikant) weiss es. Er hatte Angst, dass wir ihn in die Pfanne hauten, dass er vor der Kamera nicht mehr souverän funktionieren konnte. » (André Pinkus, 2008).

> « Wir hatten über einen längeren Annäherungsprozess (bei dem Pinkus nicht dabei war) das Vertrauen der z.T. anfänglich schüchternen Posamenterinnen und Posamenter gewonnen, und der ungeschriebene Vertrag mit ihnen lautete, dass man dieses Vertrauen nicht missbrauchte, dass man also mit dem Film nicht ‹ etwas machte ›. Trotz allem sozialen Engagement war das nie unsere Absicht. Und die Fabrikanten hatten keine Angst, ‹ dass wir sie in die Pfanne hauten ›. Auf Grund unseres Auftretens und der hinter uns stehenden SGV, der wir natürlich auch beim Parallelfilm verpflichtet waren, konnten sie sich auf eine faire Berichterstattung verlassen. Die Unternehmer waren damals einfach nicht so mediengeschult wie heutzutage. Und nach einem ersten Versuch zogen sie es vor, sich die Sache schriftlich zurecht zu legen. Die sichtbar abgelesenen und abgesprochenen Aussagen zeigen eine Vorsicht, die Teil der Aussage wird. »[351]

Ces derniers commentaires posent la question du *consentement informé* et de la relation morale aux protagonistes d'un film, question qui est aujourd'hui devenue le cœur des préoccupations morales liées à la pratique du cinéma documentaire.[352] De nombreux auteurs relèvent les limites d'un tel consentement. Larry Gross estime que cette notion relève davantage d'un idéal et est souvent problématique dans la pratique.[353] Un sujet peut par exemple très bien accepter d'être filmé sans pour autant accepter l'utilisation de son image et la diffusion du film. Par ailleurs, si un sujet se tait, cela ne veut pas pour autant dire qu'il n'y a pas eu violation du consentement. Il s'agit d'un processus sans fin parce que ni les sujets, ni le réalisateur ne peuvent anticiper pleinement les réactions du public, et les sujets ne peuvent pas anticiper leurs propres réactions face à celles de public. Les dilemmes du consentement sont surtout dus au fait que celui-ci se pose autant avant que durant et après la réalisation du film. Jay Ruby estime alors que le consentement totalement informé est la plupart du temps impossible parce que les sujets manquent de connaissances et de compétences pour évaluer les conséquences de leur participation à un film : « Unless one plans to spend time and money training subjects to become filmmakers or even reasonably competent critics, subjects will continue to lack the skills necessary to give informed consent. »[354] Calvin Pryluck, pionnier de la discussion sur l'éthique dans le cinéma documentaire, relève également la validité parfois problématique du consentement des sujets à être filmés : les méthodes utilisées pour obtenir ce consentement amènent souvent une absence de choix possible de la part du sujet et diverses formes de coercition forcent la personne à accepter d'être filmée. La présence d'une équipe de tournage est déjà en soi coercitive et le matériel filmique peut servir à intimider la personne. Dans cette perspective, convaincre de sa sincérité et de son intégrité ou faire preuve de diplomatie sont autant de stratégies de tromperie du réalisateur visant à obtenir le consentement des sujets et révélant les limites de l'honnêteté

351 Lettre d'Eduard Winiger à Thomas Schärer, 8 juillet 2013.

352 Conformément à la théorie de Brian Du Toit, on attache à la notion de *consentement informé* divers critères de validité : premièrement, le consentement informé doit être volontaire, c'est-à-dire s'obtenir sans contrainte ni tromperie ; deuxièmement, il doit impliquer une connaissance entière des procédures et des effets prévisibles de la participation du sujet au film ; et troisièmement, l'individu doit être personnellement compétent à consentir. Brian Murray Du Toit, Ethics, Informed Consent, and Fieldwork. In : Journal of Anthropological Research 36, 1980, pp. 274–286.

353 Larry Gross ; Katz, John Stuart ; Ruby, Jay (éd.), Image Ethics. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television. Oxford 1988.

354 Jay Ruby, Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology. Chicago ; London 1992, ici p. 207.

et de la transparence du cinéaste. L'auteur conclut que le réalisateur reste toujours un *outsider* dans la vie des autres : alors que le cinéaste reprend son matériel et rentre chez lui à la fin du tournage, les sujets doivent continuer à vivre là où ils sont, en faisant face aux conséquences imprévisibles de leur participation au film.[355]
Diverses questions se posent : à quel point le sujet d'un film est-il conscient des implications et conséquences possibles de son acceptation d'apparaître à l'écran ? Quand le sujet consent à être filmé, quelles sont les intentions réelles du réalisateur et qu'en dit-il ? Le sujet peut-il les comprendre ? À quel point le réalisateur peut-il révéler honnêtement ses intentions et prévenir des effets du film ? Que transmet ou peut transmettre celui-ci aux sujets ? Autant les chercheurs en sciences sociales que les documentaristes sont inévitablement confrontés à des problèmes de responsabilité morale et à des dilemmes éthiques et politiques parce que leur travail se base sur l'étude et l'observation d'êtres humains et existe grâce à la coopération voulue des participants. Les chercheurs/réalisateurs ont forcément des effets sur les sujets étudiés.

Situations de tournage : intervention versus captation

Dans la majorité des films, divers types de mises en scène ou de mises en situation sont opérées. Pour la totalité des films, des interventions sur le rythme habituel du travail – mise en place des dispositifs de tournage, répétitions et interruptions de l'activité – se sont avérées nécessaires pour la documentation de ces artisanats (→ chapitre Repräsentation und Inszenierung). La situation de tournage, moment charnière des interactions entre filmeurs et filmés, est en quelque sorte la rencontre entre les mises en scène opérées par le cinéaste et celles des protagonistes. La perturbation engendrée par la présence d'une caméra et d'une équipe de tournage est inévitable, même si l'équipe ne se compose que d'une personne munie d'une caméra minuscule.[356] Néanmoins, le cinéaste, en fonction de ses objectifs, peut vouloir faire oublier celle-ci et la dissimuler, ou alors les perturbations sont mises en évidence et les protagonistes sont sciemment confrontés à la caméra. Le protagoniste peut de son côté percevoir différemment ces perturbations et se comporter de multiples manières face à celles-ci : agacement, sentiment d'action entravée, gêne, stimulation, révélation, auto-mise en scène ou profilmie.

Si on considère les films du corpus plus complexes, on trouve schématiquement à un extrême, un cinéaste pratiquant un *cinéma de captation et d'observation* proche des conceptions du *Cinéma direct* (→ chapitre Le cinéma documentaire et ethnographique

355 Calvin Pryluck, Ultimately We Are All Outsiders. The Ethics of Documentary Filming. In : Alan Rosenthal, New Challenges for Documentary. Berkeley, Los Angeles 1988, pp. 255–268.

356 Voir aussi l'analyse de Georges Devereux sur les perturbations inhérentes à toute situation d'observation et les interactions entre observateurs et objets de l'observation : Georges Devereux, De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement. Paris 1980. En extrapolant les réflexions de cet auteur, l'activité du cinéaste documentariste (comme de l'anthropologue sur son terrain) requiert la coopération entre divers acteurs et peut provoquer une réversibilité des positions entre l'enquêteur et l'enquêté. En effet, souvent, l'enquête se retourne en enquête des enquêtés sur l'enquêteur, et de l'enquêteur sur lui-même. Ce dernier est tenu de rendre des comptes sur ce qu'il fait, sur l'usage de ses données et les enquêtés peuvent le tester et chercher à découvrir ses objectifs. Dans la production des savoirs, la circularité entre enquêteurs et enquêtés remet en cause l'assignation traditionnelle des uns au pôle de l'activité et de la connaissance et des autres à celui de la passivité et de l'ignorance.

international). Le réalisateur prône alors surtout la non-intervention de l'équipe de tournage, une soumission à l'action et il souhaite amener les sujets à ignorer la caméra. Les techniques de production et les dispositifs de tournage sont les moins intrusifs possible et l'équipe la plus discrète possible. À l'autre extrême, on constate des stratégies de mise en scène délibérées du réalisateur, avec parfois un appel à des méthodes de direction d'acteurs. L'équipe de tournage tend à adopter dans ce cas une attitude plus *interventionniste* et dirigiste. Les attitudes d'observation versus d'intervention sont souvent très dépendantes du sujet du film.

On peut prendre pour exemples de ces deux pôles les positions adoptées par deux cinéastes mandatés par la SSTP. Jean-Luc Brutsch (Groupe de Tannen) et Yves Yersin suivent des objectifs différents qui, sous certains angles, révèlent deux attitudes opposées face aux personnes filmées. Pour *Heimposamenterei/Die letzten Heimmposamenter*, Yves Yersin effectue un travail important de répétition des paroles des protagonistes afin que ceux-ci s'expriment mieux et de manière plus compréhensible. Il exige des passementiers un véritable savoir d'acteur.

> « Je ne crois pas qu'avec ces gens [les passementiers], on aurait pu construire quelque chose de cohérent à partir du seul discours direct. Car ces gens âgés passaient sans arrêt d'une idée à une autre et leur capacité de synthèse était celle d'ouvriers paysans, donc limitée. Je leur faisais alors comprendre ce qui m'intéressait : mon rôle était de les ramener au sujet qu'ils avaient seulement abordé […]. En interview directe, absolument non directive, ça aurait été absolument impossible. […] J'ai donc voulu faire un cinéma anti-cinéma direct. Il aurait fallu discuter et filmer beaucoup trop longtemps avant qu'ils comprennent et expriment ce qui était véritablement important. » (Yves Yersin)[357]

À l'opposé d'Yves Yersin, dans *Henri Avanthay* et *Les Mineurs de la Presta,* Jean-Luc Brutsch, tout en reconnaissant « suggérer » certaines situations propices à la parole des sujets, estime qu'il n'a pas à intervenir sur cette dernière : la parole des protagonistes, prise sur le vif, est libre, non contrôlée, non dirigée et non retravaillée lors du tournage. Parce que le cinéaste s'intéresse surtout au mode d'expression naturel et « authentique » des personnes et à ce que celui-ci transmet d'un milieu social, il préfère garder dans le film toutes les imperfections et incompréhensions propres au langage pris sur le vif de personnes parfois peu habituées à s'exprimer devant un public.

> « Monsieur Avanthay, ce n'était pas quelqu'un non plus avec qui vous pouvez dire : maintenant, il faut faire ci, il faut faire ça ! Non seulement on n'avait pas cette ambition de le manipuler, de lui faire faire des choses comme ça, mais en plus, ce n'est pas un acteur […] Vous pouvez suggérer une situation [référence à la rencontre de l'artisan avec un voisin au début du film *Henri Avanthay*], mettre cette personne dans cette situation, mais une fois que vous avez indiqué la situation, c'est une chose qui vous échappe complètement. » (Jean-Luc Brutsch, 2011, chapitre 11, 00:40:58, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575213)

357 Interview d'Yves Yersin avec Guy Milliard, 1974, tapuscrit. Copie personnelle.

Situations de tournage : une rencontre de deux artisanats

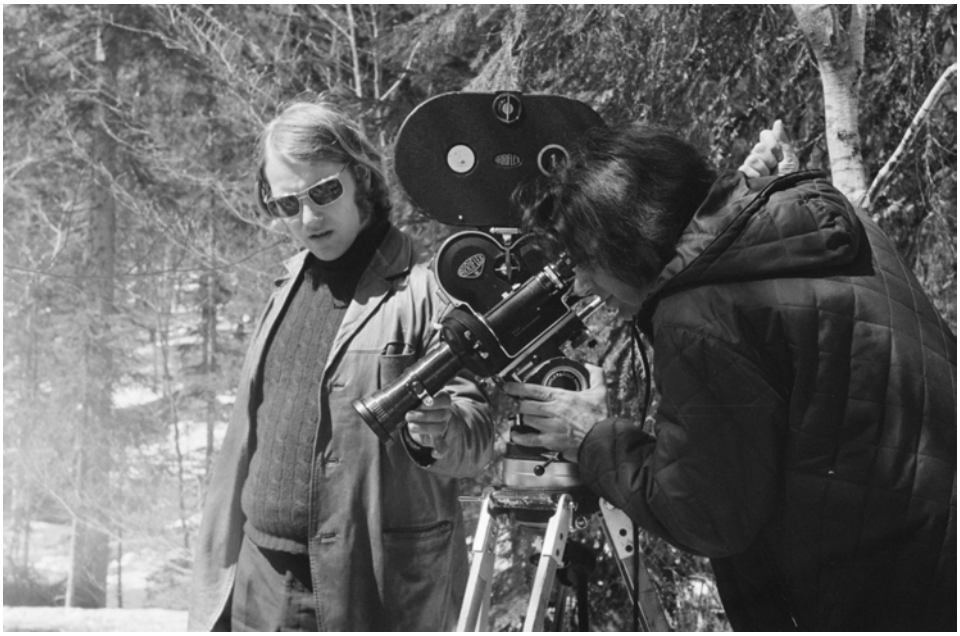
Jane Gueronnet, chercheuse à l'université de Paris-X Nanterre, souligne que « l'observation cinématographique a ceci de particulier, par opposition à l'observation directe, qu'elle apparaît davantage aux personnes filmées comme un travail, requérant de la part de celui qui s'y livre un ensemble déterminé de gestes et d'outils, ainsi qu'un effort physique aisément constatable. »[358] Un ethnographe sur le terrain sans caméra semble visiblement ne rien faire alors qu'un cinéaste est plus facilement perçu comme quelqu'un qui travaille. Les personnes tendent ainsi plus aisément à accomplir leurs activités sans s'occuper de lui. Les protagonistes des films de la SSTP semblent en effet souvent avoir saisi l'activité « artisanale » des cinéastes. Valentin Viotti estime qu'Yves Yersin « fait son travail » comme lui le fait (Valentin Viotti, 2012). Claude Champion remarque pour sa part que l'artisan Migola comprend très vite les implications d'un tournage : « Au bout d'une heure ou deux de travail [Migola] comprend que notre artisanat correspond aussi au sien, c'est-à-dire qu'il y a une préparation, il y a une pensée, il y a toutes ces choses-là » (Claude Champion, 2009).

Paul Hugger, en évoquant la réalisation des premiers films qu'il produit, souligne néanmoins l'agacement et l'ennui que provoque le dispositif de tournage chez les artisans. Par manque de maîtrise de sa caméra, le cinéaste amateur Heinrich H. Heer rencontre à plusieurs reprises des problèmes techniques sur les tournages, notamment sur *Rechenmachen in Amden* (1958) : les appareils ne fonctionnant pas, le cinéaste et le producteur doivent retourner à plusieurs reprises chez l'artisan. La caméra utilisée doit être fréquemment remontée et ne permet de prendre des prises que d'une vingtaine de secondes.

> « Freundlicherweise waren [die Handwerker] bereit, dass man einen Film drehte, aber sie waren es nicht gewohnt an das ‹ Halt–Jetzt–Los ! › und dann durften sie ein bisschen und dann ‹ Stopp ›. […] Das war für den Handwerker sehr langweilig. Vor allem, weil wir die Handwerker ja nicht bezahlt haben. » (Paul Hugger, 2009, chapitre 12, 00:44:34, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

La plupart des protagonistes interrogés semblent pourtant accepter la présence d'une caméra sans grande difficulté, tout en notant parfois avoir été impressionnés par la taille et le poids importants de l'appareil. En revanche, les commentaires sur les dispositifs d'éclairage sont plus nombreux. Valentin Viotti se souvient de la puissance et du grand nombre de lumières installées qui l'éblouissent (Valentin Viotti, 2012). Franco Albertano soulève que l'éclairage modifie considérablement l'espace de son atelier, habituellement très sombre (Franco Albertano, 2011). Daniel Meylan, le protagoniste des *Sangles à vacherin,* se souvient que l'équipe imagine tout filmer en une matinée. Cependant, le tournage se déroule dans la forêt et la hauteur de la neige complexifie la situation. La montée dans la forêt avec tout le matériel prend déjà une bonne heure. Une fois l'équipe arrivée sur le lieu, la mise en place des appareils prend du temps. L'équipe doit disposer plusieurs branchages sur le sol et au-dessus du lieu de travail de l'artisan afin de diminuer la forte réflexion du soleil sur la neige. Les changements d'angles et de posi-

358 Jane Guéronnet, Le geste cinématographique. Paris 1987, p. 87.



Les sangles à vacherin (Yves Yersin, 1970). Le Soillat (Vallée de Joux), février 1970. Photographe : Yves Yersin

tion de la caméra prennent du temps. Daniel Meylan n'imagine pas qu'il faut faire de tels camouflages et préparatifs, mais trouve l'équipe tenace. « Ils avaient envie de faire quelque chose de bien », ajoute-t-il (Daniel Meylan, 2012). Le tournage dure finalement une journée entière au lieu des trois heures prévues.

La majorité des personnes filmées interrogées semblent s'être accommodées de la situation de tournage avec ses longueurs, ses pauses, ses attentes et ses répétitions. Ils gardent un bon souvenir de cette expérience. Certains petits commentaires signifient pourtant parfois un étonnement, voire un léger agacement à répéter maintes fois un geste ou une opération. Ainsi, Valentin Viotti commence par dire qu'il fait son travail « comme il le faisait toujours ». Pourtant, en même temps, il souligne tout de suite qu'il a « dû recommencer plusieurs fois » et que, légèrement agacé, il a finit par dire à l'équipe : « à présent, ça suffit ! » (Valentin Viotti, 2012). Finalement, l'artisan nous apprend qu'il ne procède pas du tout de la même manière que dans son travail habituel. Par exemple, Yves Yersin lui demande de réaliser un lien de vache – ou licou – de A à Z pour le film. Habituellement, il en réalise une quinzaine par jour qu'il confectionne en parallèle par étapes, mais en situation de tournage, il n'en a fait qu'un.

Situations de tournage : auto-mise en scène et profilmie

L'anthropologue et cinéaste Annie Comolli souligne le rôle créateur de la caméra : outre les mises en scènes construites par le cinéaste, « la simple présence de la caméra modifie l'action des enquêtés, en en faisant surgir certains éléments et aspects qui, sans elle, n'apparaîtraient pas. »[359] Dans les années 1950, Erving Goffman, sociologue lié au courant de l'école de Chicago, commence à analyser le réel du point de vue de la présentation de soi – individuelle et collective – en le regardant comme une mise en scène que toute société opère au quotidien.[360] En partageant cette approche et son accent mis sur la communication non verbale du corps, l'anthropologue et cinéaste Claudine de France introduit le concept d'*auto-mise en scène* en anthropologie filmique. Inhérente à tout procès observé, l'auto-mise en scène est liée à la présence de l'observateur. Cette auto-mise en scène est influencée par la présence non seulement du chercheur-cinéaste, mais aussi de la caméra. Pour toute modification du comportement des personnes filmées que l'on peut détecter comme imputable à la présence de la caméra, Claudine de France utilise le terme de *profilmie*, notion qui « concerne non seulement les éléments du milieu intentionnellement choisis et disposés par le réalisateur en vue du film, mais aussi toute forme spontanée de comportement ou d'auto-mise en scène suscitée, chez les personnes filmées, par la présence de la caméra. »[361] La *profilmie* peut se présenter de manière très visible ou, au contraire, être difficilement détectable. Elle dépend déjà du niveau d'énergie de l'activité représentée : si les protagonistes sont plongés dans une activité très prenante, par exemple un combat de boxe ou une cérémonie, cette profilmie sera moins importante que dans le cas d'une activité quotidienne plus tranquille et qui

359 Annie Comolli, Éléments de méthode en anthropologie filmique. In : Annie Comolli ; France, Claudine de (éd.), Travaux en anthropologie filmique, vol. 2. Nanterre 2003, pp. 5–43, ici p. 30.

360 Erwing Goffman, The Presentation of Self in Everyday Life. Garden City, New York 1959. Traduit en français sous le titre : La mise en scène de la vie quotidienne. Paris 1973.

361 France 1989, *op. cit.*, p. 373.

exige moins de concentration. L'importance de la profilmie dépend surtout de l'action et de la concentration qu'elle exige. Néanmoins, les réactions profilmiques évidentes sont généralement liées aux premiers contacts avec la caméra et se réduisent généralement progressivement au fur et à mesure que les personnes filmées s'habituent à sa présence. Cette modification des comportements est souvent motivée par le souci de coopérer à la réalisation du film et de contrôler l'image de la personne que le film est censé transmettre. Par exemple, un travailleur s'habille de manière « plus convenable » en vue d'être filmé. En voyant certains des costumes portés par les artisans des films étudiés, on est d'ailleurs tenté de dire – sans pouvoir toujours l'affirmer – que plusieurs se sont habillés en conséquence, pour le film. Un protagoniste peut aussi aménager son espace en vue du tournage. Lorsque la femme d'Henri Avanthay range sa cuisine, on est bien face à un comportement profilmique, mais aussi tout simplement à un comportement d'hospitalité et d'accueil. Le réalisateur ne préfère certainement, pour des raisons d'authenticité, aucune modification du lieu ou des habits. Le travailleur peut aussi modifier sa posture ou le rythme de son travail de sa propre initiative pour permettre au cinéaste de mieux filmer le processus, ou encore supprimer des opérations qu'il considère comme inessentielles à la présentation de son activité. Quand le meunier Louis Develey propose à Claude Champion certains « axes, cadres et façons de synthétiser les actions », il se situe pleinement dans un tel comportement (Claude Champion, 2009). Lorsqu'un protagoniste pose avec un objet de sa création ou qu'il montre un objet en direction de la caméra, le comportement profilmique de l'artisan est clairement visible pour le spectateur. Valentin Viotti suggère ainsi à Yves Yersin de le filmer dans certaines poses, notamment en train de montrer une pièce réalisée directement à la caméra (Valentin Viotti, 2012).

Les signes visibles de la présence d'une caméra sont finalement de différents ordres. Ils peuvent être accidentels dans le cas d'un bref regard gêné à la caméra, d'un rire, de paroles maladroites ou perçues comme artificielles. Par exemple, dans *Beim Holzschuhmacher* ou *Ein Rad entsteht*, les regards ou poses des protagonistes ne sont clairement pas le résultat d'une volonté du cinéaste. Dans d'autres cas, ces comportements profilmiques sont délibérés et une visée nette de mise à distance et de représentation se rencontre chez les protagonistes, notamment quand le meunier ou le vannier interrompent leur activité et s'adressent à la caméra (*Moulin Develey sis à la Quielle*, *Henri Avanthay*).

Au moment du tournage, Valentin Viotti n'exerce plus son métier tel qu'il est présenté dans *Chaînes et clous* et *Le licou* depuis plus de 20 ans. Plusieurs films du corpus ont nécessité la reconstitution pour le film d'une activité plus vraiment pratiquée en tant que telle (→ chapitre Repräsentation und Inszenierung). Cette situation favorise les comportements profilmiques des protagonistes : sous le regard et parfois la direction du cinéaste, ils aménagent, présentent et représentent finalement leur activité pour la situation particulière du film.

Le cinéaste peut vouloir réduire les effets de la profilmie, si celle-ci est perçue comme une forme d'auto-mise en scène non souhaitée. Cependant, les comportements profilmiques peuvent aussi être une source d'information et un facteur de connaissance pour la recherche. Ils peuvent notamment révéler certains traits culturels de la personne filmée. Cela concerne diverses situations filmées et surtout les entretiens qui sont volon-

tairement suscités pour obtenir des informations. Par exemple, l'interview avec un des dirigeants des mines de Travers dans *Les Mineurs de la Presta* entre dans cette catégorie : malgré les inexactitudes et le décalage du discours du protagoniste par rapport au reste du film, les réalisateurs estiment important de garder la séquence parce qu'elle révèle la distance socioculturelle existant entre celui-ci et les travailleurs de la mine.

De son côté, Yves Yersin effectue un véritable travail sur l'auto-mise en scène des passementiers lorsqu'il travaille avec eux, durant plusieurs heures, à la formulation de leurs idées afin d'en trouver l'expression la plus claire et juste *pour* la caméra et *pour* le film. Finalement, les propos des protagonistes entendus dans le film sont le résultat d'une auto-mise en scène consciente et travaillée. Marc-Olivier Gonseth, grand admirateur du travail de ce cinéaste, écrit :

> « Pour Yersin, il s'agit de ne pas minimiser l'impact de la caméra, celui-ci étant de toute façon énorme, mais d'assumer pleinement la perturbation. Il considère toute personne filmée comme un acteur, la fiction ne commençant pas au moment de la direction du sujet par le cinéaste, mais dès l'intervention d'une caméra. Une personne filmée ne fait pas les choses ‹ comme dans la vie ›, mais pour être filmée. »[362]

Personnage et acteur

> « All the world's a stage, And all the men and women merely players; They have their exits and their entrances, And one man in his time plays many parts […] » disait Shakespeare.[363] « Il faut accepter que le documentaire, parce qu'il crée des personnages, forge en même temps des acteurs », observe Jacqueline Nacache. En suivant cette théoricienne du cinéma, un « devenir-comédien » guette toujours l'acteur documentaire, et comme dit Jean Rouch, n'importe qui peut se métamorphoser en comédien.[364] Hans-Ulrich Schlumpf a également abordé cette problématique dans ses textes en lien avec les protagonistes de *Der schöne Augenblick*.[365] Selon Gérald Althabe, une personne saisie dans son quotidien se transforme en *personnage* de film de par sa présence dans un film.[366] On associe généralement au cinéma documentaire des « personnages » qui, contrairement aux acteurs d'un film de fiction, sont des personnes qui interprètent leur vie, souvent en la vivant. Jean-Luc Lioult relève encore que la règle, en documentaire, est que les personnages se représentent eux-mêmes:
>
> « Leurs occurrences profilmiques ne cessent de représenter leur existence afilmique, au contraire des comédiens de fiction dont les occurrences ne doivent pas renvoyer à leur existence dans le champ de l'afilmique. »[367]

362 Marc-Olivier Gonseth, Ethnologie et cinéma. In : Zomar (Revue de recherches et synthèse) 12, 1979, pp. 56–59, ici p. 57.

363 William Shakespeare, All the World's a Stage Monologue (In : As you Like it, Act II, Scene VII). Cité dans l'introduction de : Majan Garlinski ; Bieri, Albin, Review of Makai. Hinduistische Kastenbeziehungen in einem nepalesischen Dorf dargestellt in Form einer ethnografischen Videoproduktion mit schriftlicher Dokumentation. Zürich 1992 [mémoire de licence].

364 Jacqueline Nacache, L'acteur de cinéma, 2003, p. 95, p. 97.

365 Hans-Ulrich Schlumpf, Prolog. In : Paul Hugger, Der schöne Augenblick. Schweizer Photographen des Alltags. Zürich 1989, pp. 7–12.

366 Gérald Althabe, Lecture ethnologique du film documentaire. In : L'Homme et la société 142 (4), 2001, pp. 9–25.

367 Jean-Luc Lioult, À l'enseigne du réel. Penser le documentaire. Aix-en-Provence 2004, p. 49. L'afilmique (ou le *réel*) et le profilmique (ou *réalité*) constituent deux ordres de réalité. Par *afilmique*, Lioult entend « l'ensemble des données du réel qui ne sont pas affectées par le filmage ; ainsi, l'âge, le sexe ou les

La question du personnage semble inévitablement conduire à celles de l'*acteur*. L'acteur est fréquemment défini comme une personne qui « joue », et ce qu'il fait et dit est dirigé par un réalisateur qui met en scène des intentions d'auteur. Il respecte des ordres, des consignes et un texte, parce que c'est son métier. Le protagoniste d'un film documentaire n'est pas un acteur de profession, mais sa position peut s'en rapprocher en fonction de son attitude et surtout de celle du cinéaste. Il subit en effet aussi la direction d'un réalisateur : ce dernier le fait avancer, reculer, patienter, répéter une phrase ou recommencer un geste. Exiger de la personne qu'elle ne regarde pas la caméra ou au contraire lui demander de se présenter explicitement à celle-ci sont autant de formes de direction d'acteurs. Il n'est pas rare de trouver, dans l'histoire du cinéma documentaire, des cinéastes ayant dirigé leurs protagonistes en se référant explicitement aux méthodes de direction d'acteurs relevant du cinéma de fiction, comme Robert Flaherty ou Jean Rouch qui développe des scénarios avec les protagonistes de ses films ou encore Joris Ivens qui recherche de vrais fermiers qui sont de « bons acteurs » pour *L'électrification et la terre* (*Power and the Land*) (1940).

Yves Yersin instaure avec les passementiers qu'il filme un véritable rapport de travail semblable à celui qu'un acteur professionnel peut entretenir avec un cinéaste ou un metteur en scène de théâtre. *Die letzten Heimposamenter* illustre la spécificité de la relation que le cinéaste veut développer avec les protagonistes en toute conscience des perturbations engendrées par la caméra. En discutant longuement avec les passementiers et en les laissant parler sans les filmer dans un premier temps, le réalisateur diminue la pression qu'exerce la présence d'une caméra. En refusant la notion de caméra-excroissance chère aux disciples de Jean Rouch, Yves Yersin considère tout film comme « une intervention à trois entre l'informateur, le cinéaste et la caméra ».[368] Cette approche permet aux protagonistes de se familiariser petit à petit avec la technique et après de nombreuses répétitions, un climat de confiance s'instaure (→ chapitre consacré aux films *Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter*).

De nombreux protagonistes des films de la SSTP se prennent au jeu de l'aventure du film et s'y engagent complètement et avec brio. Comme les membres de l'équipe de réalisation, certains participent activement à la mise en place du dispositif de tournage. Par exemple, un des fils de Migola charrie un groupe électrogène de 60 kilos nécessaire au

mensurations d'un acteur, l'aspect d'une montagne ou d'un monument ». Et par *profilmiques*, il appelle « les manifestations concrètes d'une volonté de production cinématographique de sens, avec leurs conséquences ; ainsi, le jeu des acteurs, leur maquillage, les décors construits, mais aussi la situation d'interview, le geste répété par un personnage de documentaire sur la demande du cinéaste ». Ces deux ordres s'imbriquent et les pratiques documentaires se soucient surtout de rendre congruents le profilmique et l'afilmique : les espaces, temps et personnages doivent se représenter eux-mêmes, ce qui n'est généralement pas le cas dans la fiction. Dans l'approche documentaire, la part du profilmique sert surtout à signifier l'afilmique, elle a pour objet un référent réel, alors que dans la fiction, la part d'afilmique est avant tout au service de la diégèse, soit de la construction profilmique d'une réalité intermédiaire. Jean-Luc Lioult constate: « Si le documentaire s'efforce avant tout de rendre compte du réel afilmique et capte de ce fait des éléments de ce réel, il est bien rare que le documentariste puisse éviter tout aménagement profilmique. […] Le documentariste rend compte de la réalité des modifications profilmiques qu'il apporte au réel afilmique de premier ordre ». (p. 44). Voir aussi : Manfred Hattendorf, Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz 1994. Nous abordons les réflexions d'Hattendorf dans le chapitre Repräsentation und Inszenierung.

368 Gonseth 1979, *op. cit.*, p. 58.

tournage jusque dans une carrière difficile d'accès en haut de la montagne. Mais surtout, plusieurs artisans prennent des initiatives pour faciliter le travail de filmage. Charles Stempert indique par exemple à l'équipe du Groupe Tannen qu'une activité intéressante vaut peut-être la peine d'être filmée. Louis Develey recompose et synthétise certaines opérations pour la caméra. Daniel Meylan aide l'équipe à monter le lourd matériel dans la forêt enneigée.[369] Ce dernier ajoute :

> « Ils m'ont remercié et félicité d'avoir recommencé les opérations parce que c'est vrai que j'ai recommencé les opérations, mais des dizaines de fois ! […] Je ne vais pas le faire tous les jours, mais quand c'est une journée, ma foi, on est averti, on a décidé, on sait qu'on est là pour prendre ces prises de vue et que ça ne va pas tout seul non plus du côté du cameraman. Et ma foi, il y a des opérations qu'il faut recommencer. On n'est pas des acteurs de cinéma, mais enfin, il faut participer un peu à ce jeu-là. » (Daniel Meylan, 2012)

Plusieurs cinéastes estiment que les artisans filmés se révèlent acteurs de talent et exemplaires. Claude Champion dit du meunier Louis Develey qu'il a « le sens du cinéma », il collabore au tournage « avec la précision et la compétence du meilleur acteur professionnel ».[370] On se rapproche peut-être de la quête de « l'acteur vrai » ayant amené les cinéastes néoréalistes à chercher du côté du non-acteur et d'acteurs non professionnels et plus généralement, à l'ambition récurrente dans l'histoire du cinéma de fiction d'obtenir un jeu « naturel » de l'acteur, un jeu qui ressemble à la vie. Cela amène la théoricienne du cinéma Jacqueline Nacache à poser le non-acteur comme « l'acteur idéal du cinéma » : il ne porte pas les marques théâtrales du jeu et présente l'avantage d'être souvent peu informé des processus économiques et artistiques du film. Peu expérimenté, il est donc plus docile que les acteurs professionnels et n'a pas leurs exigences.[371] Les propos élogieux de Claude Champion sur l'artisan-acteur vont dans une direction similaire :

> « Pour le cinéma, c'est des acteurs [les artisans] fantastiques par rapport à une idée de fiction. C'est-à-dire que vous pouvez leur faire […] vingt fois les prises, ça ne les trouble pas parce qu'ils ont fait mille fois les choses, donc ils sont capables de vous les faire au millimètre chaque fois. Comme on ne pouvait pas se payer plus d'une ou deux prises […], on répétait tant qu'il fallait […] jusqu'à ce que le caméraman puisse dire : c'est OK, je l'ai, c'est bon, c'est ce que tu veux. […] On se faisait certainement trois ou quatre répétitions, ou cinq, avant de tourner. Et avec les artisans, c'est fantastique, ils sont prêts à le faire. » (Claude Champion, 2009, chapitre 21, 01:22:52, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Claude Champion souligne la relation de complicité et de partenariat développée avec le meunier Louis Develey. Après quelques explications, le protagoniste comprend qu'il n'est pas simplement observé, mais aussi « acteur participant » de la situation de tournage, il participe à l'objet et exprime son avis sur la construction d'un plan. Le cinéaste estime aussi que les mises en scène opérées doivent toujours s'appuyer sur le réel et le bien-être des protagonistes, elles ne doivent jamais « trop tricher » avec ce réel. Il s'agit de « rendre cohérents deux artisanats qui travaillent ensemble » (Claude Champion, 2009) (→ chapitre d'analyse du *Moulin Develey sis à la Quielle*).

369 Daniel Meylan, 2012 ; Claude Champion, 2009 ; Charles Stempert, 2012.
370 Feuille d'Avis de Lausanne, 5 mars 1971, p. 3.
371 Nacache 2003, *op. cit.*, p. 131.

La distinction entre acteur et non-acteur reste souvent confuse et la distance entre le vécu et le joué est ténue, d'autant plus que certaines formes de fiction réaliste recourent aux propriétés réelles de personnes réelles, mais aussi aux personnes elles-mêmes. Aussi, les formes hybrides de fiction/non-fiction – *Real TV*, *Docusoap*, etc. – font appel à un travail d'interprétation très similaire à celui effectué par les acteurs de fiction, tout en maintenant une référence à la personne afilmique. Jean Rouch répond par ces mots à certains reproches adressés aux personnages de *Chronique d'un été* d'être soit trop vrais, soit pas assez vrais, d'être soit des comédiens, soit des exhibitionnistes : « Excès d'artifice ou excès de vérité, mais eux-mêmes ne le savent pas ».[372] Le théoricien du cinéma François Niney constate finalement que rien ne nous garantit, dans un soi-disant documentaire, que les personnes ne jouent pas comme des acteurs, « si ce n'est ce que nous savons du monde par ailleurs et ce que nous avons appris du langage cinématographique » :

> « Nous savons qu'à la différence des personnages, les personnes filmées continuent (ou ont continué) à jouir, outre écran, d'une vie autonome dans notre monde commun. […] Pourquoi qualifier systématiquement de faux ou de fictif, ce que peut provoquer le tournage lui-même dans la réalité entre sujets filmés et filmant ? […] Opposer une fiction déliée de toute réalité à je ne sais quel réel en-soi qui se montrerait tel quel, c'est un non-sens. »[373]

Relation après le tournage : montage

Le cinéaste peut opérer divers types de restitutions aux protagonistes de son film et plusieurs formes d'échanges entre les deux parties peuvent intervenir pendant et surtout après le tournage : montrer le film aux protagonistes, leur demander leur avis, leur faire visionner les rushes ou encore les faire assister au montage, leur donner de l'argent ou une copie du film, les tenir informés de la vie du film et les faire participer aux présentations de l'œuvre. La relation peut donc se prolonger après le tournage, se modifier ou encore se terminer.

Il faut d'abord souligner que la plupart des films considérés sont tournés en pellicule. Ce support rend plus difficile que la vidéo la présentation des images aux protagonistes durant le tournage, mais aussi le don d'une copie du film. Découlant en partie de ces contraintes techniques, les retours limités effectués envers les protagonistes provoquent souvent une méconnaissance du résultat du film chez les sujets et un sentiment de surprise en découvrant le film fini. Cette situation pose aussi, comme nous l'avons vu précédemment, la question du consentement informé des protagonistes. Hans-Ulrich Schlumpf se rappelle que la plupart des ouvriers portugais filmés dans *Guber – Arbeit im Stein* pensent que l'équipe de tournage réalise un film publicitaire pour Guber AG. Le manque de communication explique cette situation : le cinéaste ne parle pas portugais

372 François Niney, Cinéma direct et construction du réel (Colloque. Le projet Jean Rouch ? Vers une connaissance hors texte, croiser les regards, partager les interrogations. J4.1 : Introduction), 20 novembre 2009. URL : http://www.canal-u.tv/video/cerimes/projet_jean_rouch_j4_1_introduction_version_francaise.6010 Consulté le 6 novembre 2013.

373 François Niney, L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire. Bruxelles 2000, pp. 318–320.

et ne peut leur expliquer clairement le projet du film (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009). De son côté, Yves Yersin se souvient de la surprise des passementiers qui découvrent le film fini.

> « On ne peut pas utiliser l'image pour leur montrer ce qu'on fait. Ils peuvent [seulement] venir mettre l'œil à la caméra pour voir l'image qu'on prend. Et, moi, je me mettais à leur place. Mais c'est tout ce qu'ils avaient comme retour. Tandis que dans *Heimposamenterei*, il y avait le son. Après chaque prise, on écoutait ensemble le son et on discutait. » (Yves Yersin, 2010)

Dans *Heimposamenterei/Die letzten Heimposamenter*, les techniques de tournage et de montage spécifiques utilisées par Yersin – travailler l'expression des protagonistes pour la caméra, aider ceux-ci à « remettre leurs mots dans leur bouche » et leur expliquer chaque fois le contexte de leur intervention dans le film – visent à redonner la parole aux informateurs et à éviter la trahison d'un montage « classique » qui redécouperait leurs paroles. Une partie du montage se réalise pendant le tournage, notamment les coupes de paroles. Cela donne aux interviewés la possibilité de s'interposer et permet de leur indiquer le contexte précis de leur intervention dans le film en train de se tourner.[374] Les protagonistes se réécoutent, expriment leur avis sur leur prestation et s'ils ne sont pas satisfaits, le cinéaste réalise une nouvelle prise. Yves Yersin remarque encore : « Je n'aurais pas pu monter sans trahir complètement les pensées des gens si je n'avais fait ce travail au tournage pour circonscrire très précisément chaque idée avec les gens. »[375] Comme Yves Yersin, Claude Champion se préoccupe des risques de trahison que le montage peut occasionner : « Quand on travaille avec des gens, ma première préoccupation, c'est de ne pas les trahir, de quelque façon que ce soit, c'est-à-dire en tronquant trop ce qu'ils sont ou ce qu'ils disent ou en les idéalisant » (Claude Champion, 2009). Daniel Meylan, pour sa part, marque autant de reconnaissance au film d'Yves Yersin qu'au livret l'accompagnant pour leur transmission juste du sujet. Contrairement à certains articles consacrés à son travail, il n'y pas de « broderie » autour du sujet ou de propos tronqués et déformés (Daniel Meylan, 2012).

Relation après le tournage : rétribution financière et échanges

La question de la rétribution financière des protagonistes d'un film documentaire est complexe. De nombreux auteurs refusent cette pratique qui sous-entend un rapport marchand et que les personnes se vendent. Ils défendent une relation qui s'instaure sur d'autres éléments, par exemple des désirs réciproques.[376] Payer la personne filmée est lié à la notion de travail, d'acteur et de temps. À quel titre alors payer les personnes filmées ? Comme coauteur, comme comédiens, comme juste récompense à leur travail de témoignage ? Dans le sens d'un dédommagement du temps de tournage ou encore parce qu'on estime qu'on demande un travail au sujet ? Faut-il donner aux sujets une rétribution en fonction des bénéfices apportés par le film ? Puisque tout le monde est payé sur un film, pourquoi les personnes filmées ne le seraient-elles pas ? La question est

374 Gonseth 1979, *op. cit.*, p. 58.
375 Interview d'Yves Yersin avec Guy Milliard, 1974, tapuscrit. Copie personnelle.
376 ADDOC 2002, *op. cit.*

d'autant plus problématique lorsque le réalisateur travaille avec des personnes pauvres et défavorisées.
Dans le cas des films produits par la SSTP, plusieurs documents d'archives concernant les budgets et devis des films attestent que les protagonistes ont souvent été rétribués d'une modeste somme. Les deux artisans des *Cloches de vaches* ont reçu un « salaire » de 160 francs pour deux jours de tournage.[377] L'artisan de *Migola* reçoit une « compensation » de 200 francs[378] et le meunier du *Moulin Develey sis à la Quielle* reçoit un « cachet » de 350 francs.[379] L'artisan d'*Henri Avanthay* n'est pas indemnisé, mais les frais d'électricité occasionnés pour l'éclairage sont pris en charge par le Groupe de Tannen (Jean-Luc Brutsch, 2009). Le devis du film d'Alain Jeanneret, *Pêche professionnelle dans le lac de Neuchâtel*, indique que les pêcheurs ont reçu 1500 francs pour « reconstituer des techniques de pêche en voie de disparition », somme relativement importante.[380] L'artisan des *Boîtes à vacherin* reçoit un « cachet » de 200 francs, les artisans de *Chaînes et clous* et *Le licou* une centaine de francs, les paysans-fromagers d'*Une fromagerie du Jura*, 300 francs et Daniel Meylan un « cachet » de 80 francs pour la journée de tournage des *Sangles à vacherin*.[381] En revanche, il est mentionné dans le devis des films *Der Störschuhmacher*, *Der Strohhut* et *Ein Giltsteinofen entsteht* que les salaires indiqués ne comprennent pas ceux des artisans.[382]

Bien que la plupart des cinéastes et des protagonistes interrogés ne se souviennent pas de cette rétribution financière et ne semblent pas lui accorder d'importance, il faut noter qu'il est étonnant et remarquable de voir que dans les années 1960 et 1970, ces réalisateurs se soucient de payer les personnes filmées dans un documentaire. Cela les pose comme précurseurs des questions liées à l'éthique dans le cinéma documentaire et qui se développeront bien plus tard. Les sommes en jeu sont, en soi, modestes, mais, en proportion des budgets peu élevés des films, elles sont tout de même non négligeables. Claude Champion est surpris d'apprendre que les artisans de ses films ont été payés, lorsque nous lui montrons les devis des documentaires :

> « […] Compensation artisan, 200 francs [Migola]. On a compensé quand même. C'est très léger. Par rapport au budget, c'est un 10 % du budget, c'est quand même considérable […] ! Je ne me souvenais vraiment pas de ça. […] Meunier, 350 francs. Il y avait un petit dédommagement. J'ai oublié ! […] Donc on s'en préoccupait, c'est quand même pas mal. » (Claude Champion, 2009, chapitre 41, 02:48:48, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

377 Devis du film « Les cloches de vaches », Yves Yersin, 1er novembre 1965. Archives SSTP, Bâle, Ae60 VII a.
378 Devis du film « La pietra ollare » [*Migola, l'artisan de la pierre ollaire*], Claude Champion, 26 juillet 1968. Archives SSTP, Bâle, Ae60 VII d) 1.
379 Devis du film « Le moulin Develey sis à la Quielle », Claude Champion, 8 novembre 1971. Archives SSTP, Bâle, Ae60 VII d) 2.
380 Budget du film « La pêche professionnelle dans le lac de Neuchâtel », Alain Jeanneret, 10 septembre 1971. Archives SSTP, Bâle, Ae60 VII 1. Selon le souvenir d'Alain Jeanneret, les protagonistes n'ont pourtant pas été payés, mais ont seulement reçu quelques bouteilles ou ont été invités à manger une fondue (Alain Jeanneret, 2010).
381 Devis du film « Les sangles à vacherin », Yves Yersin, 22 septembre 1969 ; Devis du film « Les boîtes à vacherin » ; Devis du film « La fromagerie du Jura », Yves Yersin, 9 mai 1970. Archives SSTP, Bâle, Ae60 VII e) et Ae VII d)1.
382 Devis pour « Le chapeau valaisan », « Le cordonnier ambulant » et « Le fourneau valaisan ». Archives SSTP, Bâle, Ae60 VII d) 1 et Ae60 VII f.

S'il n'y a pas de rétribution financière des protagonistes *pour* leur participation au film, plusieurs cinéastes dédommagent indirectement les personnes. Par exemple, Hans-Ulrich Schlumpf paie un protagoniste en échange de sa disponibilité et du fait que le tournage entrave son travail. Comme Yves Yersin vis-à-vis du bûcheron Daniel Meylan ou Alain Jeanneret avec les pêcheurs filmés, le cinéaste invite les protagonistes de *Guber* au restaurant.

> « Wir haben sie [die Arbeiter von *Guber*] an der Vorführung, als wir den Film das erste Mal gezeigt haben, zum Essen eingeladen. Aber sonst haben sie nichts bekommen. In *Kleine Freiheit* [1978] schon, wo ich mit Leuten teilweise während einer ganzen Woche zusammengearbeitet habe ohne dass sie arbeiten konnten. Zum Beispiel haben wir Franz Seiler entschädigt. Einfach für die Zeit, die er für uns zur Verfügung gestellt hat. Aber das war, sagen wir, eine Entschädigung im Sinne für die entgangene Möglichkeit zu arbeiten. Keine direkte Entschädigung für den Film. Aber letzten Endes kommt es ja auf dasselbe heraus. » (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009)

Dans plusieurs cas, les cinéastes et producteurs ont organisé une première du film spécialement pour les protagonistes, dans leur village ou dans la région (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*, *Henri Avanthay*, *Les Mineurs de la Presta*, *Guber – Arbeit im Stein*). Par contre, d'autres ne découvrent le film que bien plus tard. Ainsi, Daniel Meylan voit *Les sangles à vacherin* pour la première fois dans les années 2000 au Musée du Vacherin Mont-d'or aux Charbonnières et n'a jamais pensé auparavant pouvoir « demander le film quelque part » (Daniel Meylan, 2012).

La plupart des protagonistes interrogés n'ont pas reçu de copies du film ou alors beaucoup plus tard. Cette situation s'explique surtout par la difficulté et le coût de réalisation d'une copie 16 mm. Dès l'avènement de la vidéocassette, l'échange devient plus aisé. Par exemple, plusieurs des mineurs interviewés n'ont jamais revu *Les Mineurs de la Presta* depuis sa première et n'en ont jamais possédé de copie cassette. Mais ils ont reçu, tout comme Daniel Meylan, plusieurs tirages photographiques pris par l'équipe de tournage. Ce dernier reçoit également le livret d'accompagnement du film, consacré aux sangles à vacherin. Charles Stempert regrette de n'avoir jamais reçu de copie des *Mineurs de la Presta*. Valentin Viotti finit par réclamer, plusieurs années plus tard, les films *Chaînes et clous* et *Le licou* à Yves Yersin et il obtient finalement une copie du Musée du Fer de Vallorbe, et non d'Yves Yersin (Valentin Viotti, 2012).

Les protagonistes interrogés ne semblent pas très intéressés au parcours du film et n'en sont pas vraiment informés par les réalisateurs. Pour Valentin Viotti, le film allait au « Musée ethnographique de Bâle », un point c'est tout. À l'inverse, Franco Albertano se souvient qu'Yves Yersin l'a informé du passage des *Cloches de vaches* à la Télévision suisse romande (Franco Albertano, 2011). Cette absence d'attente particulière face au film et le détachement relativement général des protagonistes sont sans doute liés, en partie, au contexte de production des films de la SSTP : les personnes filmées sont informées qu'il ne s'agit pas de films « grand public », mais surtout de documents destinés aux musées, aux archives et à des spécialistes (→ chapitre Diffusion et réception)

La relation ne se prolonge généralement pas après la première projection du film et si les protagonistes rencontrent encore le cinéaste, c'est surtout au hasard d'une projection

du film ou d'un événement local lié à leur métier. Valentin Viotti rencontre ainsi Yves Yersin bien plus tard lors d'une projection au Musée du Fer de Vallorbe ou Franco Albertano lors d'une manifestation présentant des cloches.

Une relation biaisée ou toutes les limites du rapport

Un film crée une relation intense et particulière entre différents acteurs, principalement au moment du tournage, mais divers facteurs et contraintes contribuent à limiter le développement de ce rapport. Déjà, l'interaction est souvent fort réduite dans le temps puisque le tournage ne dure, dans la plupart des cas, que quelques jours, voire seulement une journée. Suite au film, la relation ne se prolonge et ne se transforme en relation amicale que très rarement. Jean-Luc Brutsch est l'un des uniques cinéastes à avoir maintenu des liens étroits avec les mineurs des *Mineurs de la Presta*, car il a habité plusieurs années à Travers – lieu du tournage – suite au film.

Une non-connaissance de la langue des protagonistes peut déjà clairement entraver les interactions, comme c'est le cas dans *Guber – Arbeit im Stein*.[383] Le contexte de tournage peut également rendre indisponible au développement d'une relation avec les protagonistes. Jean-Luc Brutsch estime par exemple que dans *Les Mineurs de la Presta*, du fait du grand nombre de personnes filmées, la relation est moins « personnelle » et « intimiste » que dans le cas d'un film centré sur une seule personne, comme dans le cas d'*Henri Avanthay* (Jean-Luc Brutsch, 2009). Le cinéaste estime que les contraintes techniques liées à la caméra argentique prédisposent peu à une relation.

> « En numérique ou en vidéo, un [film] comme *Henri Avanthay*, vous mettez trois caméras, vous éclairez, vous les laissez tourner et vous avez tous les points de coupe que vous vous voulez. Et à partir de ce moment-là, vous pouvez discuter avec lui et vous pouvez sentir s'il est disponible ou pas […], en se détachant totalement du fait que le magasin de la caméra fait huit minutes, qu'il faut recharger et que ça coûte 300 francs la bobine. » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

En suivant la perspective développée par Claudine de France, l'attitude méthodologique du cinéaste est étroitement liée aux contraintes instrumentales.[384] Ainsi, aux contraintes instrumentales propres aux caméras muettes et mécaniques utilisées avant les années 1960, l'auteure associe une attitude généralement directive du réalisateur à l'égard des personnes filmées et du spectateur, une construction narrative linéaire, un commentaire didactique et omniscient. Le cinéaste tente de dissimuler les moyens de production du film et le procès d'observation afin de donner l'illusion d'une continuité temporelle. Depuis les années 1960, les conditions techniques et économiques de tournage se sont diversifiées : caméras portatives, enregistrement en son synchrone, apparition des instruments vidéographiques. Ces innovations favorisent l'émergence de nouvelles attitudes méthodologiques : il devient possible de suivre les gens, de filmer virtuellement partout, de s'introduire dans la vie des gens, de les observer et de participer à leurs activités.

383 « Wir hatten nicht diese enge Beziehung, die wir zu Leuten hatten, die in unserer eigenen Sprache sprachen. Wie zum Beispiel in *Kleine Freiheit* [1978], wo ich sehr nahe an die Leute herangekommen bin. Ist das in *Guber* nicht möglich gewesen. » (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009)

384 France 1989, *op. cit.*

L'observateur peut se confronter plus directement aux sujets de son terrain et leur donner la parole. Ces nouvelles méthodes d'appréhension du réel suscitent une réflexion méthodologique et incitent le cinéaste à s'interroger sur sa propre démarche.

En considérant plus particulièrement la relation aux personnes filmées observée dans les films de la SSTP, cette analyse permet de souligner les effets des contraintes techniques sur la relation filmeurs-filmés, mais elle s'avère un peu simplificatrice. Nous avons en effet vu que l'usage d'instruments similaires (même caméra argentique et même matériel d'enregistrement) ne correspond pas toujours à une attitude identique du cinéaste et que le type d'activité filmée détermine beaucoup la posture du filmeur. Sur *Les Mineurs de La Presta*, le Groupe de Tannen se positionne par exemple davantage dans un cinéma de captation et d'observation et Yves Yersin, pour *Heimposamenterei/Die letzten Heimposamenter*, davantage dans une attitude interventionniste et réflexive.

La pratique documentaire de certains cinéastes amène encore à s'interroger sur sa proximité avec la pratique de terrain en anthropologie. Ainsi, les réalisateurs du Groupe de Tannen défendent un rapport long et empathique avec les personnes filmées, notamment dans *Les Mineurs de La Presta*. Se rapprochant du principe de l'observation participante propre au travail de terrain en ethnologie, ils veulent du temps pour se faire accepter, pour observer et comprendre les gens qu'ils filment. Ils désirent se rapprocher d'eux, partager leurs vies et leurs points de vue et s'investir personnellement. Il est tentant d'en déduire que les professions de documentariste et d'ethnographe tendent à se confondre : les deux suivent des principes similaires – observation riche et participante, enquête longue – et ont souvent aussi les mêmes terrains – le quotidien, le proche. De plus, les possibilités offertes par la légèreté et la maniabilité des équipements audiovisuels tendent à favoriser un engagement plus important des documentaristes envers les personnes filmées. Mais peut-on réellement rapprocher les pratiques documentaires de celles de l'ethnologue sur son terrain ? La première donnée à considérer concerne le temps de tournage qui pose déjà un problème : la fréquence de la présence des réalisateurs sur leurs « terrains » s'est avérée très variable d'un réalisateur à l'autre. Il est donc difficile de parler d'un terrain proche des conceptions de celui-ci en ethnologie/ethnographie lorsque les tournages se déroulent la plupart du temps sur seulement un ou deux jours. Deuxièmement, il est nécessaire d'évaluer la nature de la présence des cinéastes. Pratiquent-ils une réelle observation participante qui implique à la fois une participation aux activités des personnes étudiées en s'efforçant de se mettre dans leur peau, une observation et l'adoption d'un point de vue distancié par rapport aux sujets ? L'ethnographie réclame du temps parce que le chercheur accorde une grande importance à la relation qui s'établit avec les gens afin de pouvoir rendre compte de leur point de vue et de « s'approcher de la création d'espaces d'entendement pour l'établissement de relations dialogiques ».[385] On ne peut donc pas dire que l'observation participante soit devenue un paradigme pour ces cinéastes comme elle l'est pour les ethnographes. Néanmoins certains suivent plus ou moins implicitement des principes relativement similaires. Troisièmement, l'intention et l'objectif de la rencontre ne sont pas forcément

385 Marc-Henri Piault, Des caméras légères… Pour quoi faire ? In : Hors-Champs 10, 2007, pp. 28–34, ici p. 29.

identiques pour un cinéaste documentariste et pour un ethnologue. Le premier cherche à produire un film alors que le second observe et analyse une culture ou un groupe donnés en vue de réaliser une monographie ou une recherche scientifique. Cependant, dans le cas des films de la SSTP, une rencontre entre les deux mondes se profile bien puisque scientifiques et réalisateurs non-ethnologues collaborent.

L'Homme au centre du film et transparence de la situation de tournage

Aujourd'hui, on est loin d'un cinéma documentaire qui se veut objectif – au sens positiviste du terme – et qui nie ou dissimule la présence du réalisateur. Certaines évolutions actuelles générales du cinéma documentaire s'esquissent déjà – parfois de manière accidentelle et non délibérée – dans quelques-unes des œuvres produites par la SSTP, schématiquement définies par l'idée de reconstruire la réalité, la fin de la prétention du cinéma documentaire à offrir un miroir sans filtre sur le monde, l'amenuisement des différences entre fiction et documentaire. Ces tendances sont liées à la nouvelle place accordée aux protagonistes des films. Partenaire, collaboratrice ou actrice, la personne filmée devient plus centrale dans le processus de réalisation, mais aussi dans le film en soi, tel que le spectateur peut le lire. Lorsque le son peut être enregistré, l'image des artisans véhiculée par le film peut devenir plus complète. Le travailleur peut s'exprimer par lui-même, expliquer son travail et discourir sur divers sujets. L'intérêt se déplace des opérations techniques effectuées par un artisan vers le portrait complet d'un homme dans un contexte socioculturel. Rolf Wilhelm Brednich souligne l'attention à l'Homme que manifestent tout particulièrement les films de Hans-Ulrich Schlumpf en prenant pour exemple *Guber – Arbeit im Stein* :

> « Wenn wir kritisch auf die bisher geübte Praxis des Filmens zurückblicken, so fällt besonders die unsichtbare Scheidewand zwischen Filmenden und Gefilmten ins Auge. Im Bemühen um die möglichst wirklichkeitsgetreue Aufnahme blieb die Wirklichkeit des Lebens vielfach aus den Filmen ausgeklammert. […] Die Filme von Hans-Ulrich Schlumpf dagegen strahlen Wärme und Menschlichkeit aus, Anteilnahme und erkennbares Interesse an der Arbeit der gefilmten Menschen, ihrer Lebensweise, ihrer Schicksale, ihrer Sorgen und Nöten. Schlumpf bekennt sich zum Genre des engagierten Films, der künstlerische Qualität mit sozialem Problembewusstsein verbindet. Sein neuer Typus des Dokumentarfilms hat die Eigenschaft, ‹ dass er einfachen Leuten, die über keinen Apparat verfügen, das Wort gibt ›. »[386]

Certains plans des films de la SSTP rendent visible ou audible l'interaction avec le cinéaste. Parfois ils ne sont pas forcément voulus par le réalisateur, mais d'autres fois ils découlent d'une volonté consciente de rendre la situation particulière du tournage transparente pour le spectateur. Ainsi, un bref regard ou le sourire d'un protagoniste à la caméra rappellent tout à coup au spectateur que la personne est filmée par une caméra. Dans *Le Moulin Develey sis à la Quielle* ou dans *Les Mineurs de La Presta*, certains travailleurs s'adressent directement à la caméra. Dans ce dernier film, lors d'une interaction avec un autre travailleur, un mineur mentionne clairement la présence de la caméra

386 Rolf Wilhelm Brednich, Medien und Kulturkontakt. In : Kulturkontakt, Kulturkonflikt. Zur Erfahrung des Fremden. 26. Deutscher Volkskundekongress in Frankfurt vom 28. September bis 2. Oktober 1987. Frankfurt a. Main 1988, pp. 489–497, ici p. 496.

(→ chapitre consacré au film). Certaines interactions entre filmeurs et filmés sont parfois délibérément audibles. Les questions de l'intervieweur sont entendues à plusieurs reprises dans *Les Mineurs de la Presta*. Une perceptibilité que le cinéaste Jean-Luc Brutsch considère comme nécessaire dans certains cas parce qu'elle atteste de la « réalité » de la situation de tournage (Jean-Luc Brutsch, 2011). David MacDougall souligne à ce propos que dans les années 1960 et 1970, il semble essentiel à quelques cinéastes de démontrer la présence du réalisateur dans le film. Cette posture veut surtout signifier les dangers du regard soi-disant objectif que prône le cinéma d'observation. Pourtant, les démarches d'un cinéma participatif ou d'observation se rejoignaient sur le désir de « tirer le documentaire hors de son anonymat précédent pour le faire accéder au statut de film d'auteur plus personnel. » Il ajoute :

> « Le but était de créer un cinéma documentaire incorporant les perspectives des observateurs présents, même si ces observateurs n'étaient pas vus […]. Cet objectif philosophique s'exprimait dans une révision radicale des techniques de tournage et de montage. À la place d'une caméra qui ressemblait à un œil omniscient et flottant pouvant être à tout moment et n'importe où dans une pièce (avec un gros plan, un plan par-dessus l'épaule, un contrechamp), la caméra devait être clairement attachée à la personne d'un réalisateur individualisé. Au lieu d'un style de montage qui recréait les espaces à partir de fragments, abolissait le temps et simulait les points de vue des sujets, le montage devait favoriser les plans-séquences et les mouvements de caméra représentant l'œil derrière le viseur. »[387]

De la séparation à la collaboration et la réflexivité

Le développement du cinéma léger et du cinéma direct ainsi que l'introduction d'un enregistrement synchrone du son et de l'image sont considérés par beaucoup comme la véritable révolution épistémologique du cinéma documentaire et ethnographique (→ chapitre Le documentaire et le film ethnographique international). L'anthropologue Marc-Henri Piault estime que ces diverses transformations modifient radicalement l'attitude et le regard du réalisateur : l'attention se porte désormais sur l'initiative des sujets et l'observation se convertit en participation.[388] Cependant, l'auteur remarque que l'observateur n'est pas immédiatement sorti de sa position privilégiée qui lui donnait le pouvoir d'interprétation face aux observés : les paroles des sujets seront d'abord interprétées et commentées, puis progressivement, la parole est donnée aux sujets eux-mêmes. Il faut en effet attendre les années 1970 pour observer une véritable remise en cause de la place du sujet dans le film et une interrogation sur la position du réalisateur dans le champ de l'observation. En suivant Johannes Fabian, les diverses conventions d'écriture et d'observation ont longtemps conduit à un refus de dialogue avec cet « autre » dont la rencontre fonde pourtant l'anthropologie.[389]

Bill Nichols définit plusieurs modes propres au cinéma documentaire et qui veulent représenter les principales divisions historiques et formelles du genre, les tendances et

387 MacDougall 2004, *op. cit.*, § 68.
388 Marc-Henri Piault, Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image. Paris 2000.
389 Johannes Fabian, Time and the Other. How Anthropology Makes its Object. New York 1983.

évolutions de ce dernier vers davantage de complexité, d'introspection, de subjectivité.[390] Sa classification permet de catégoriser différentes démarches et manières de concevoir la relation aux personnes filmées : celles-ci peuvent schématiquement se poser sur un continuum entre, à un extrême, une séparation totale entre sujets et réalisateur, et à l'autre, un réalisateur qui est avec ceux qu'il représente, qui est engagé avec eux, voire qui est lui-même le sujet du film. D'un regard omniscient du cinéaste – lié au primat longtemps accordé au commentaire organisé par le réalisateur et qui dote ce dernier du monopole de la connaissance et de l'interprétation –, la pratique documentaire tend vers une caméra interrogative, dialogique et subjective qui tend à se rapprocher du sujet filmé et à lui donner la parole. Cette typologie est utile pour penser cette relation liant réalisateurs et personnes filmées, mais a ses limites. Le développement du documentaire n'est pas aussi linéaire que présenté et la classification de Nichols est relativement rigide et parfois simplificatrice. À chaque époque coexistent des documentaires très hétérogènes et bien qu'un mode domine une période, les modes interagissent et se chevauchent. Plusieurs modes peuvent aussi se succéder et se combiner dans un film.[391]

Les films les plus didactiques de la SSTP se rapprochent de l'*expository Mode* de Bill Nichols, surtout associé à la voix off et à un commentaire anonyme, omniscient et autoritaire qui propose un argument et une solution, en s'adressant directement au spectateur, que cela soit par un commentaire en voix off, des intertitres ou par la construction générale du film. Empreint d'un fort didactisme, le film est construit dans le but d'obtenir une cohérence de l'argument exposé. Dans les films muets de la SSTP comme dans la plupart des films réalisés en partenariat avec la Télévision suisse alémanique, les sujets du film n'ont pas la parole et aucune relation ne semble exister entre eux et le réalisateur.[392]

Nichols affirme que l'*Observational Mode* et l'*expository Mode* se fondent sur une certaine convention tendant à camoufler la présence et l'influence du réalisateur, bien que celui-ci s'engage ici dans la vie des sujets. Les années 1960, avec l'avènement du *Direct Cinema*, voient l'apogée de ce type de documentaires qui est lié à l'arrivée sur le marché d'un équipement portable et d'instruments permettant d'enregistrer le son et l'image en synchrone. La priorité est donnée à l'expérience vécue observée. Généralement, ces films se caractérisent par des séquences longues, l'absence de commentaire, de musique, d'effets sonores et d'intertitres (voir les films de Frederick Wiseman par exemple). Dans son désir de montrer la vie « comme elle est vécue » et d'être fidèle à l'événement qui se passe, le cinéaste refuse tout scénario, toute scène rejouée et l'usage de l'interview. Le son est direct et les discours et dialogues recueillis des personnages guident le montage. Ces caractéristiques semblent a priori pouvoir s'appliquer à certains films du corpus

390 Bill Nichols, Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington 1991 ; Bill Nichols, Introduction to Documentary. Bloomington 2001.

391 Pour une critique des modes élaborés par Bill Nichols, voir notamment : Bruzzi 2000, *op. cit.*

392 Stella Bruzzi ne partage pas la vision simplificatrice et péjorative de Nichols d'un commentaire forcément didactique et lié avant tout au *Expository Mode* : la narration et le commentaire peuvent être utilisés de diverses manières et être subversifs et ironiques, et d'autre part, les commentaires didactiques sont toujours présents dans certains films actuels. Aussi, par exemple, l'*Observationnal Mode* n'est-il pas obsolète aujourd'hui, il a changé et incorporé des éléments d'autres modes, telles des formes d'intervention du réalisateur. Bruzzi 2000, *op. cit.*

comme *Les Mineurs de la Presta*. Néanmoins, lorsque Bill Nichols souligne que ce cinéma d'observation manifeste une absence de relation directe entre les « acteurs sociaux » et le cinéaste, ce dernier restant en retrait, dans une attitude de non-intervention et que les personnes filmées se doivent d'ignorer le réalisateur, le film du Groupe de Tannen s'en éloigne : bien que le film capte et témoigne surtout de l'ambiance d'un milieu, les cinéastes du Groupe de Tannen ne veulent en aucun cas dissimuler leur présence. *Les Mineurs de la Presta* se présente finalement surtout comme un mélange d'un cinéma observationnel et participatif (voir ci-dessous). Le cinéma observationnel est par ailleurs devenu un modèle de réalisation très répandu dans lequel la caméra reste en dehors de l'action pour l'enregistrer « objectivement », elle n'est pas participante à l'action. Il est aujourd'hui admis que cette objectivité est une illusion (voir le débat autour du film de Hans-Ulrich Schlumpf, *Guber – Arbeit im Stein*, au sein de l'IWF, présenté dans le chapitre consacré à l'analyse de ce film).

Bill Nichols identifie ensuite le *Participatory Mode*, surtout associé aux années 1960–1970 et qui veut représenter le monde par quelqu'un qui y est activement engagé. Ce type de cinéma implique l'existence et surtout le filmage de relations entre les acteurs sociaux et le cinéaste. Le réalisateur est visible et devient un acteur social comme les autres et sa présence corporelle « sur la scène » est affirmée. Ce mode correspond au style de réalisation propre au *Cinéma-vérité* de Jean Rouch : le film est centré sur les interactions et négociations en œuvre entre le réalisateur et les sujets et veut représenter cette rencontre et ses révélations. Les sujets s'adressent directement au cinéaste, la présence de la caméra est affirmée et l'instrument devient un acteur principal de la situation. Dans ce sens, le filmage vise principalement des situations créées par le tournage lui-même : connivence, complicité ou débat, négociation, conflit, voire « caméra participante » et « ciné-transe » au sens de Jean Rouch. (→ chapitre Le documentaire et le film ethnographique international, pour les définitions et présentations du *Cinéma direct* et du *Cinéma-vérité*).

L'idée d'une participation des personnes filmées au processus créatif du film n'est pas nouvelle. Robert Flaherty explique déjà que ses films sont construits avec ses sujets et qu'il n'aurait rien pu faire sans eux. Il veut que les personnes filmées soient activement impliquées dans la production du film et insiste sur le feedback : il montre aux indigènes ses images et attend d'eux des suggestions. De son côté, Jean Rouch montre fréquemment ses films prémontés aux sujets, mais rarement les rushes :

> « L'inconvénient du feed-back immédiat c'est qu'il représente la lecture d'un brouillon; dans le langage du film, c'est un stock shot qui n'est pas élaboré, et qui risque de couper l'inspiration de celui qui fait le film et qui découvre. Je pense qu'en partageant trop tôt l'histoire qu'on raconte avec ceux qu'on a filmés, on risque de perdre la magie provenant de la construction de la narration. J'ai donc renoncé très vite à montrer les rushes aux acteurs, aux gens avec lesquels je travaillais. […] Parce qu'ils cabotinaient, ils devenaient de faux acteurs, ils perdaient leur naturel, ils se montraient très différents. S'ils se voient quand un film est prémonté, le problème ne se pose plus. »[393]

393 Jean Rouch, cité dans : Majan Garlinski, Le feed-back dans l'anthropologie visuelle : entretien avec Jean Rouch. In : Daniel Dall'Agnolo ; Etterich, Barbara ; Gonseth, Marc-Olivier (éd.), Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews = catalogue, réflexions, entretiens. Bern 1991, pp. 271–277, ici p. 274.

La projection du film aux sujets se présente comme un acte essentiel et un contre-don audiovisuel. Les formes de collaborations avec les protagonistes peuvent être diverses : le réalisateur peut prendre en compte leurs remarques pour structurer son film, leur montrer les rushes, les faire collaborer au montage, les laisser diriger l'action filmée. Pourtant, bien que tout film soit par nature une pratique exigeant la collaboration, traiter les sujets comme de vrais collaborateurs est une idée qui ne réémerge qu'aujourd'hui, comme le souligne Sharon Sherman : tourner et monter un film avec les sujets qui deviennent des créateurs égaux au réalisateur est une pratique peu courante.[394] Les films documentaires basés sur une réelle collaboration restent ainsi en marge de la pratique documentaire courante. On peut expliquer la difficulté d'une réelle collaboration par les contraintes de temps et d'argent propres à la réalisation filmique : celles-ci conduisent la plupart du temps à l'organisation de l'équipe selon une structure autoritaire dans laquelle les décisions finales reviennent aux producteurs ou aux directeurs.[395] Il est donc significatif de constater que le développement de démarches plus égalitaires et coopératives est surtout l'œuvre de réalisateurs-ethnographes, c'est-à-dire des cinéastes issus d'une discipline prônant une étude de terrain longue et fondée sur une observation participante.

Diverses formes de concertation, de coopération et de collaboration entre filmeurs et filmés se constatent dans les films de la SSTP. Nous avons déjà abordé la relation de complicité liant Claude Champion et le meunier Louis Develey. On doit certainement à Yves Yersin dans *Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter* la pratique collaborative la plus poussée du corpus des films étudiés. Pareillement à un Jean Rouch par exemple, Yersin associe les sujets à la construction du film en leur faisant écouter leur parole enregistrée, les laissant réagir à celle-ci et en travaillant avec eux leur mode d'expression. Les diverses préoccupations liées à la collaboration et à l'échange avec les protagonistes des films révèlent certaines des orientations actuelles du rapport filmeurs-filmés : il semble aujourd'hui inévitable pour le réalisateur de devoir se soucier de l'avis des protagonistes, d'obtenir leur accord et de leur montrer le film, en raison notamment de la proximité géographique, voire socioculturelle de ceux-ci et aussi par la probabilité de se trouver confronté à eux et peut-être à leurs mécontentements un jour ou l'autre. Ces préoccupations s'esquissent dans certains des films de la SSTP avec le souci de rétribuer, même modestement, le protagoniste, mais aussi avec l'organisation d'une projection spécialement destinée aux personnes filmées, le désir de ne pas trahir les sujets par le montage ou encore l'idée de travailler avec eux leur parole.

Bill Nichols distingue encore le *Reflexive Mode*, propre aux années 1970 et 1980, et qui se base sur les processus de négociation entre le réalisateur et le spectateur ainsi que sur la difficulté de représenter le monde et les autres. Ce type de documentaire veut révéler la nature fabriquée des performances dont on est témoin. Il questionne l'authenticité du documentaire, le rapport problématique à la réalité, la construction de la représentation, la forme documentaire en général et les attentes du spectateur quant à cette forme. Le documentariste doit finalement pouvoir assumer son rôle réduit d'« interprète du

394 Sharon R. Sherman, Documenting Ourselves. Film, Video, and Culture. Lexington 1998.

395 Robert Aibel, Ethics and Professionnalism in Documentary Film-making. In : Larry Gross ; Katz ; Ruby 1988, *op. cit.*, pp. 108–118.

monde » et ne plus être regardé comme un « enregistreur objectif de la réalité ».[396] Plus largement, ce mode questionne les conventions et codes de la société qu'on prend pour garantis. Soit les films comportent une représentation de leur propre tournage, soit l'auteur s'observe lui-même en action. *Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter* se présentent comme deux films très réflexifs. Yves Yersin exprime son désir de « construire le film avec ces gens de façon beaucoup plus consciente » : les longs moments off de dialogue avec les protagonistes poussent ces derniers à « traduire » et à « condenser » ces moments d'interaction pour le film.[397] Comme son ami le cinéaste Fredi M. Murer, Yves Yersin marque une réflexion profonde sur la relation entre filmants et filmés.[398] Quand Fredi M. Murer dit faire ses films *avec* et non *sur* les gens, qu'il considère les protagonistes d'égal à égal et non de haut, ses propos peuvent s'appliquer à la démarche qu'adopte Yves Yersin avec les passementiers. Les deux cinéastes pratiquent un cinéma réflexif qui repense la présence de la caméra et la place du sujet derrière la caméra.[399]

Performativité et fiction

Bill Nichols associe au *Performative Mode* un type de cinéma né dans les années 1980 et 1990 et qui prône une connaissance basée sur une expérience concrète, personnelle, subjective, affective. Cette forme de cinématographie documentaire hautement suggestive est souvent associée à un engagement personnel et affirmé du réalisateur envers les sujets. L'auteur se met en scène, il passe de l'autre côté de la caméra et se fait filmer en train d'effectuer des actions qui sont l'objet du film. Le réalisateur est auteur, acteur et personnage du film. Pour sa part, Stella Bruzzi développe et approfondit la définition de ce dernier mode en y incluant des formes de *performance* au sens anglais de spectacle, de représentation et de jeu d'acteur, ainsi qu'une dimension réflexive de la démarche. En comprenant la notion de performance dans le cinéma documentaire comme l'acte de jouer (*enact*) devant et pour la caméra, l'auteure l'associe à l'intervention du réalisateur sur les situations réelles. L'usage affirmé de la performance a pour but de porter l'attention sur les impossibilités d'une représentation documentaire « authentique » et sur les inévitables constructions et artificialités des films. Bien qu'ayant toujours été au cœur du

396 Jay Ruby, The Image Mirrored. Reflexivity and the Documentary Film. In : Alan Rosenthal (éd.), New Challenges for Documentary. Berkeley 1988, pp. 64–77, ici p. 65.

397 Interview d'Yves Yersin avec Guy Milliard, 1974, tapuscrit. Copie personnelle.

398 Dans une même posture réflexive et interactive, Fredi M. Murer fait entendre aux paysans de *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* (1974) leurs paroles, mais cette fois-ci, ce dialogue des sujets avec leur propre image est, d'une manière très transparente, intégré dans le film.

399 « Paolo Freires Buch *Pädagogik der Unterdrückten* hat mir für meine dokumentarische Filmarbeit entscheidende Impulse gegeben. Ich habe dank dieser Lektüre über das Verhältnis zwischen Filmenden und Gefilmten nachdenken müssen, d.h. auch über das Verhältnis von Geben und Nehmen. Daraus resultierte, dass ich meine Filme nicht über, sondern mit Leuten machte. Nicht von oben herab als Besserwisser oder Darüberstehender, sondern auf der gleichen Augenhöhe wie diejenigen, die vor der Kamera stehen. Ein zweites Buch, das mein Filmbewusstsein erweitert hat, war Georges Devereux' Buch *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*. Es hat mich von der Objektivismusgläubigkeit erlöst oder befreit und mich sensibilisiert, nicht nur das Verhalten des Objekts vor der Kamera, sondern auch alle vom Filmteam hervorgerufenen ‹ Störungen › und vor allem auch mein beeinflussendes Verhalten als sogenannter Regisseur zu analysieren und zu reflektieren. ‹ Cinéma vérité › erschien mir plötzlich als verlogener, irreführender Begriff. Für mich ist eine Dokumentation gleichzeitig Frontscheibe und Rückspiegel, d.h, in Wahrheit sagt er mindestens so viel aus über das Subjekt hinter der Kamera wie über das Objekt der Kamera. » Fredi M. Murer dans : Dall'Agnolo ; Etterich ; Gonseth 1991, *op. cit.*, pp. 267–268.

cinéma documentaire, la performance a en effet souvent été traitée avec suspicion, de par sa connotation de falsification et de fictionnalisation. Les « documentaires performatifs » soulignent et construisent les films autour de l'aspect souvent caché de la performance des « acteurs ». Ce type de documentaires est issu d'une négociation et d'une relation dialectique entre l'événement réel (une objectivité) et sa représentation (une subjectivité). C'est un « acte performatif », puisqu'il est inévitablement le résultat d'une intrusion du réalisateur dans une situation qui est en train d'être filmée. De l'échange performatif entre les sujets et de la rencontre devant la caméra entre un réalisateur, des sujets et des spectateurs, une forme de vérité tout autre que celle prônée, par exemple, par les tenant du *Direct Cinema*, émerge : une vérité complexe et construite qui accepte le processus filmique et qui prend conscience de l'artificialité propre à tout filmage. L'élément performatif peut révéler une vérité et posséder une authenticité propre. Stella Bruzzi considère que le documentaire, depuis les années 1990, tend vers ce mode performatif et réflexif. Une caractéristique que présente un ensemble de films contemporains, dans le domaine télévisuel également, notamment les films à la première personne.[400] Ce type de films ne cherche plus à provoquer l'identification du spectateur et à développer l'illusion filmique d'une expérience d'un monde filmé ; il met en l'occurrence fin aux modèles et règles dramaturgiques qui ont fondé un grande partie du cinéma sur grand écran.

Lorsque le Groupe de Tannen laisse entendre les interventions de l'intervieweur ou qu'Yves Yersin demande aux passementiers de travailler leur parole pour la caméra, la nature performative du documentaire s'exprime de manière transparente. La situation construite du tournage est mise en avant. Le réalisateur révèle sa présence et ses interactions avec les protagonistes. Yves Yersin comme Jean-Luc Brutsch partagent l'idée que la présence de la caméra « change tout dans les rapports humains » : les gens parleront autrement en sa présence. Alors, contrairement à certains réalisateurs qui veulent nier et dissimuler sa présence, il faut qu'on la voie et qu'on l'entende. Cette démarche illustre une position réflexive parce qu'elle démontre la nature subjective et construite du processus de réalisation et qu'elle pose la question de la place du sujet dans le film et de la position du réalisateur dans le champ même de l'observation. Les deux films d'Yves Yersin consacrés aux passementiers reflètent finalement une imbrication de divers modes décrits par Bill Nichols, avec une démarche à la fois participative, réflexive et performative.

> « C'est un film [*Die letzten Heimposamenter*] où j'interviens plus directement, en essayant de remettre en question le rapport du filmé avec le filmeur. […] Je ne vole pas des moments, je les mets en scène. Je tente de créer un climat d'égalité avec celui qui filme et celui qui est filmé. J'introduis une relation ludique, une relation de confiance. » (Yves Yersin)[401]

Du fait de la relation de travail se développant entre filmeurs et filmés, la position du protagoniste ressemble à celle qu'occupe un acteur professionnel et floute les frontières

400 Bruzzi 2000, *op. cit.*

401 Yves Yersin In : Roland Cosandey ; Boujut, Michel, Entretiens avec Yves Yersin. In : Positif 223, octobre 1979, pp. 59–63, ici p. 59.

entre fiction et documentaire.[402] Le cinéaste Jean-Stéphane Bron, disciple et ancien élève d'Yves Yersin au DAVI (École cantonale d'art de Lausanne, aujourd'hui ECAL), poussera à son paroxysme la méthode développée par Yves Yersin sur *Heimposamenterei/ Die letzten Heimposamenter*. En se référant à son film *Mais im Bundeshuus* (2003) – film documentaire qui suit, dans les murs du Palais fédéral, cinq membres d'une commission parlementaire chargée d'élaborer une loi sur le génie génétique (Gen-Lex) – Jean-Stéphane Bron estime que « tout ce qui est observé peut être remis en scène ». Le réalisateur développe un véritable rapport de travail avec les sujets de ce film, il les dirige et exige d'eux un investissement personnel. De son point de vue, participer à un film et se faire filmer implique un travail et un apprentissage. Jean-Stéphane Bron souligne que de nombreux protagonistes sont au début « mauvais » parce qu'ils exagèrent leur rôle et « performent ». Alors il rappelle la présence de la caméra afin de leur faire prendre conscience qu'ils doivent « s'affronter » à l'appareil, qu'ils ne doivent pas « performer » et « jouer un rôle », mais plutôt « être eux-mêmes », « être vrais », apprendre à « prendre des risques » et à « se jeter à l'eau en mettant une intention ». Ces exigences diverses illustrent l'effort demandé aux protagonistes par le réalisateur. En faisant répéter aux protagonistes une séquence des dizaines de fois, Jean-Stéphane Bron entreprend, comme Yves Yersin, un « travail sur la parole » et veut établir « un rapport de force » avec ses protagonistes, parce que ceux-ci, par leur expérience des médias, se posent au début en position de maîtrise, situation d'ailleurs inverse à celle des passementiers qui, en raison de leur non-connaissance des médias, se posent au début dans une position de non-maîtrise. Tel un acteur de fiction, la personne filmée doit rechercher une « présence » et une « intention de jeu » l'amenant « à incarner son personnage, comme un acteur le fait », continue Jean-Stéphane Bron. Bien que les protagonistes ne soient pas des acteurs professionnels parce qu'ils ne possèdent pas de « techniques d'acteur », le cinéaste constate que par le travail, ceux-ci apprennent petit à petit à « s'investir physiquement dans ce qu'ils disent », à clarifier et synthétiser leurs propos et à dégager « l'essentiel d'une réflexion ».[403] Les démarches d'Yves Yersin et de Jean-Stéphane Bron n'empêchent pas ces deux cinéastes de faire des films « pour l'écran », en suivant les règles dramaturgiques classiques du cinéma et en rendant possible l'identification du spectateur et l'illusion filmique. Les réflexions et le travail avec les protagonistes ne sont pas directement visibles dans leurs films, mais ils sont clairement exprimés dans leurs déclarations personnelles.

L'évolution constatée vers une pratique documentaire à la fois plus soucieuse des relations développées avec les personnes filmées et plus consciente de la nature construite, voire performative, de la situation de filmage est intimement liée à divers facteurs : d'abord, elle est à relier au potentiel créé par les nouvelles technologies ; elle répond aussi à la tendance générale vers un souci de réflexivité sur soi, observable dans les sociétés occidentales et qui se manifeste également, depuis longtemps, dans les arts visuels ; elle est également influencée par le rapprochement croissant du cinéma documentaire et des sciences sociales. Ces divers facteurs, technologiques, sociaux et culturels amènent un

402 À titre d'exemple, le Festival de films documentaires de Nyon est rebaptisé « Visions du Réel » (Festival international de cinéma Nyon) en 1995. Ce changement de nom représente bien cette tendance au mélange entre fiction et documentaire.

403 Interview de Jean-Stéphane Bron par Pierrine Saini, Lausanne, janvier 2004.

besoin de trouver de nouvelles méthodes et formes d'expression par rapport à l'apparente impersonnalité du documentaire traditionnel. Les questions posées par le film documentaire précèdent et répondent aux débats actuels des anthropologues de l'écrit sur les conventions narratives, les relations politiques et morales des auteurs aux « sujets », le souci de partage et de réflexivité. L'image – avec le son – a certainement rendu ces questions encore plus aiguës et manifestes parce qu'elle dévoile plus facilement ce que la littérature mystifie souvent, soit les relations entre parties impliquées dans la rencontre anthropologique : le rôle du chercheur/cinéaste est plus évidemment problématique et l'interaction avec le sujet est plus manifeste.

10.4 Diffusion et réception

Qu'une société scientifique telle que la SSTP possède une Section film semble a priori être la preuve d'une certaine ouverture à l'usage de nouveaux médias et d'une volonté de rendre accessible à un public plus large des « produits » dans des formats plus populaires que les écrits scientifiques. Comme nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre introductif consacré au film ethnographique, la légitimité de l'utilisation du film comme moyen de transmission de connaissances ou d'informations scientifiques est loin d'être acquise et a contraint la SSTP à prouver la scientificité de son entreprise auprès du monde académique et des institutions étatiques (→ chapitre Film und Wissenschaft). Hans-Ulrich Schlumpf et d'autres auteurs ont par ailleurs largement remis en question la catégorie même du *film scientifique*. D'un autre côté, la scientificité du produit film ne joue qu'un rôle secondaire lorsqu'il s'agit de chercher à le commercialiser et à le diffuser largement. D'autres critères d'évaluation entrent en jeu, tel que celui de la valeur pédagogique des documents dans le cas de projections « didactiques » destinées aux écoles ou de critères plus esthétiques et formels lorsque les œuvres entrent dans le circuit du cinéma.

Notre analyse des réseaux de diffusion des films de la SSTP se propose de montrer que les films, tout en oscillant entre ces deux modèles, entre science et cinéma, aspirent clairement au second. Les circuits de diffusion sont à relier étroitement à la spécificité des films considérés, comme au paysage de distribution existant en Suisse et aux transformations de celui-ci au fil du temps. Nous aborderons également les questions de l'évaluation et de la réception des films, intrinsèquement liées à celle de leur diffusion. En nous penchant sur la diffusion, l'évaluation et la réception des films, nous souhaitons souligner que les différents discours et pratiques autour de « l'objet film » participent à la construction de sa valeur. Les théories développées par la sociologie de l'art s'avèrent des outils utiles pour aborder ces problématiques. La perspective interactionniste d'Howard S. Becker a ainsi souligné l'ancrage d'une œuvre dans un vaste tissu d'interactions. De multiples acteurs, cinéastes, producteurs, mandataires, distributeurs, critiques de cinéma et journalistes participent à l'élaboration d'une œuvre, à son sens et à sa valeur. Ils forment des « chaînes de coopération » qui composent « le monde de l'art » ou « le monde de la science ». Au sein de ces « mondes », des conventions permettent aux acteurs impliqués dans la production, la distribution et la réception de « l'objet film »

de coopérer. Un consensus labellise ainsi le film de document « scientifique », de film « pédagogique » ou d'« œuvre d'art ».[404] Les films appartiennent à et circulent donc entre plusieurs mondes. Dans un jeu d'alliances et de réseaux, les différents acteurs développent des discours, des stratégies et des jugements de valeur divers à leur sujet.

Des films « non commerciaux », pour quel public ?

Le film étant un produit coûteux, il a fallu que les responsables de la Section film défendent la validité du média auprès de ses divers commanditaires, qu'il s'agisse du conseil de la SSTP, de ses membres, du gouvernement ou d'autres soutiens financiers privés. À cet effet, Paul Hugger développe toute une rhétorique et insiste sur la mission de sauvegarde et de préservation (« Retten und Bewahren ») gouvernant l'entreprise. Il a ainsi souvent exprimé la visée non lucrative de son entreprise de production et la mission essentiellement culturelle, éducationnelle et archivistique des documents audiovisuels réalisés par la Section film.[405] Dans la plupart des contrats entre le producteur et le cinéaste mandaté, l'usage non commercial du film est souligné : « Im nichtkommerziellen Bereich können beide Partner über den Film frei verfügen. »[406]

En nous penchant sur la diffusion des films produits par la SSTP, nous constatons que ceux-ci, dans la majorité des cas, se sont déplacés dans des circuits marginaux et parallèles propres à un cinéma dit « non commercial ». Hans J. Wulff affirme d'ailleurs assez catégoriquement que dans le cinéma commercial, « le film ethnographique n'a pratique-

404 Howard Saul Becker, Les mondes de l'art. Paris 1988. Des sociologues tels que Bruno Latour ou Antoine Hennion ont également analysé ces chaînes dans lesquelles s'inscrivent les œuvres d'art. Hennion parle par exemple d'une « histoire co-construite de l'œuvre ». Pour une présentation de ces divers auteurs et des divers courants de la sociologie de l'art, voir : Olivier Moeschler, Cinéastes rebelles, experts étatiques du cinéma et la co-construction du ‹ Nouveau cinéma suisse ›. Pour une sociologie de l'art avec des œuvres. In : 20 ans de sociologie de l'art. Bilan et perspectives. Marseille 1985–Grenoble 2005. Actes du colloque international de Grenoble. Paris 2007, pp. 81–106, ici pp. 82–86 ; Olivier Moeschler, Controverses cinématographiques au pays de Heidi. Le ‹ Nouveau cinéma suisse › et la construction diversive de la valeur des films. In : Sociologie des arts, sociologie des sciences. Actes du colloque international de Toulouse 2004. Paris 2007, pp. 159–175, ici pp. 161–163.

405 En 1970 par exemple, dans une lettre de recherche de financement, Paul Hugger déclare à propos du film *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971), alors en cours de réalisation : « L'intérêt d'un tel film est grand. Nous manquons en Suisse d'un film sur l'ancienne meunerie. Soit pour l'instruction des jeunes, soit pour les recherches, ce film doit se faire. […] Le film ne poursuit aucun but commercial, il constituera un beau document pour les générations à venir. Du film seront faits deux négatifs, l'un d'eux sera déposé à la Cinémathèque suisse à Lausanne et sera à disposition des musées et des organisations culturelles de la Suisse romande. » Lettre de Paul Hugger au président de l'Union romande des moulins agricoles, 29 juin 1970. Archives SSTP, Bâle, Ae 60 III 1). Jusqu'en 1964, les copies et les originaux des films produits par la SSTP sont conservés à l'Institut suisse du folklore à Bâle (Schweizerisches Institut für Volkskunde). Les mauvaises conditions climatiques du dépôt risquant d'endommager les films, Paul Hugger décide de faire transférer la collection dans l'entreprise Eoscop AG (Bâle) en 1964. En 1969, un second dépôt de négatifs, parallèlement à celui d'Eoscop AG, est fondé à la Cinémathèque suisse de Lausanne (Rapport annuel 1969 de la Société suisse des traditions populaires. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 60, 1970, p. 37. Les films originaux seront ensuite déposés successivement à Cinégram AG (Bâle), à Schwarz Filmtechnik AG (Ostermundigen) dès 1991 (à partir de la liquidation de Cinégram AG), puis enfin à la Cinémathèque suisse dès 1997.

406 Lettre à Alain Jeanneret concernant *La Pêche professionelle dans le lac de Neuchâtel,* 22 mars 1972. Archives SSTP, Bâle, classeur Bestandaufnahme Filmsarchiv 1981.

ment aucune chance d'être diffusé. »[407] Plusieurs raisons à cela. Outre les objectifs non commerciaux des films énoncés par le producteur, les caractéristiques d'une grande partie des films tendent à les rendre relativement peu accessibles à un large public et à les confiner dans la catégorie des films spécialisés – que l'on parle de films ethnographiques ou de films scientifiques – et donc peu appropriés à une diffusion large et commerciale. Autant dans leur sujet que dans leur forme, les films sont perçus par beaucoup comme relativement arides, difficiles d'accès, voire peu au goût du jour. Les thématiques très spécifiques, la focalisation fréquente sur des processus et outils de travail, l'absence de son de nombreux documents sont autant d'éléments tendant à évaluer les films produits par la SSTP comme des documents davantage destinés à une archive scientifique qu'orientés vers le public ou pensés pour un public large. S'ajoutent à cela des moyens de production très limités et une forme filmique qui ne répond pas toujours aux standards formels et de durée de la télévision et du cinéma.

Autant les réalisateurs que les critiques de cinéma donnent dans la plupart des cas cette lecture des films. Certains journalistes constatent ainsi que les films produits par Paul Hugger « sont avant tout des documentaires scientifiques qui ne sortent des archives que pour des études diverses, à l'occasion de congrès, de séminaires universitaires. »[408] Yves Yersin estime que les documents sont destinés aux spécialistes et aux ethnologues, qu'ils « sont assez ennuyeux à regarder » et ne sont « pas du tout faits pour le grand public » (Yves Yersin, 2010). Jacqueline Veuve et Yves Yersin proposent de vendre à la SSTP « une copie sonorisée au prix d'une copie muette » du *Panier à viande* (1965), « considérant que l'Institut des Arts et Traditions populaires ne fait pas d'exploitation commerciale de ses films et que cette copie sera projetée à titre scientifique ».[409] Le cinéaste Jean-Luc Brutsch remarque que les films, une fois réalisés, « allaient dans une boîte et ne sortaient pas souvent ». Bien que n'étant « pas spécialement au courant » de la diffusion des films, il constate que les fascicules associés sont plus autonomes et circulent plus facilement que les films (Jean-Luc Brutsch, 2009). Le réalisateur ajoute que ces films n'ont pas de « distribution à proprement parler », ce qu'il explique ainsi : « [ils] ont été pris en partie par le [Schweizer Schul- und Volkskino] à Berne et après, c'était diffusé dans des musées, des sociétés savantes ou dans le cadre de conférences ou de choses comme ça » (Jean-Luc Brutsch, 2011). Le constat d'une difficile diffusion est également relevé dans le cas des films sonores de la SSTP. Le cinéaste Claude Champion estime ainsi qu' « une distribution commerciale est difficilement envisageable » pour *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971) et que son film « ne sera projeté que devant des groupes restreints. Devant ceux qui le demanderont… »[410]

407 « Was wissen wir über die Aufführungen ethnographischer Filme? Im kommerziellen Kino haben sie kaum eine Chance. » Hans J. Wulff, Rezeption ethnographischer Filme. Bemerkungen zu einer Terra Incognita. In : Edmund Ballhaus ; Engelbrecht, Beate (éd.), Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, pp. 269–288, ici p. 2 [pour la version en ligne]. URL : http://www.derwulff.de/files/2-55.pdf Consulté le 8 juin 2014.

408 Simone Oppliger, Avant de s'immobiliser pour toujours, Le moulin du Vaulion tient la vedette. In : Images du monde 2, 14 janvier 1972.

409 Lettre de Jacqueline Veuve à Paul Hugger, 8 octobre 1965. Archives SSTP, Bâle, classeur Bestandaufnahme Filmsarchiv 1981.

410 J.P., Le moulin de Vaulion ne tourne plus mais un film a sauvé son souvenir. In : Feuille d'avis de Lausanne, 17 décembre 1971.

Initialement, ni les cinéastes mandatés par la SSTP, ni Paul Hugger ne semblent réellement penser à un public lorsqu'ils réalisent un film.[411] Cette situation semble contradictoire lorsqu'on sait que le film est un média de communication. Dans la phase de production déjà, le film devrait donc manifester d'une certaine conception de ses destinataires. Hans J. Wulff souligne ainsi:

> « Derjenige, der einen Film dreht, hat beim Drehen und bei der Postproduktion nicht nur einen Zuschauer im Blick, für den er den Film macht, sondern auch eine Aufführungsform. Es macht einen Unterschied, ob man einen Unterrichtsfilm macht oder einen Film, der in einem Fernsehmagazin über das Leben der Eingeborenen in Neuguinea ausgestrahlt werden wird. […] Film ist nicht nur Protokoll einer vorfilmischen Situation, nicht nur Dokumentation, sondern auch und immer eine Mitteilung an einen Adressaten. »[412]

Un film destiné à la télévision requiert par exemple d'autres procédés d'argumentation, de narration ou de représentation qu'un film destiné à un public de scientifiques. Le lieu de projection visé signifie des destinataires particuliers, donc des stratégies diverses. Ce manque de réflexion sur la destination des films de la SSTP conduit Hans-Ulrich Schlumpf à énoncer, beaucoup plus tard, en 1996, l'urgence de ce questionnement : « Wir müssen uns also ernsthafte Gedanken darüber machen, weshalb und für welches Publikum unsere Gesellschaft überhaupt Filme dreht. »[413]

Prêt des films

Déjà en 1945, la SSTP planifie de réaliser des copies des films en vue d'achats et de prêts, espérant ainsi couvrir les coûts de réalisation.[414] Cependant, les entrées d'argent s'avèrent maigres et ne permettent pas une production de films régulière. Les principaux emprunts de films proviennent alors des membres de la SSTP. Progressivement, la Société cherche de nouveaux débouchés, mais aucune organisation spécialisée dans la promotion de la diffusion des films ethnographiques et de leur usage dans le milieu académique n'existe en Suisse dans les années 1950–1960. Rien de pareil du moins à l'organisation américaine du Documentary Educational Resources (DER), par exemple.[415] La Section film doit donc trouver des structures de prêt alternatives et spécialisées dans le film d'enseignement. Dès 1964, les copies des films sont ainsi confiées à la Lehrfilmstelle Basel-Stadt (la Centrale des films d'enseignement de Bâle-Ville, fondée en 1922) qui s'occupe des prêts.[416] Par la suite, de 1975 à 1982, le prêt des films est assuré par

411 Lorsque nous demandons par exemple à Walter Wachter s'il a pensé à un public en réalisant ses films pour la SSTP, il répond : « Eigentlich nicht. Ich habe ihnen ja gesagt, wenn ich was [fertig] gemacht habe, dann war es vorbei. Leider. » (Walter Wachter, 2011)

412 Wulff 1995, *op. cit.*, p. 1.

413 Hans-Ulrich Schlumpf, Zukunft der Abteilung Film. Copie Sitzungsprotokoll, Überblick Tätigkeit, Zukunftsentwurf (Bahnfahrt Göttigen) 1996. Archives SSTP, Bâle, Ap 32.

414 Jahresbericht 1944. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 35, 1945, p. 64.

415 Le DER est fondé en 1971 par les ethnologues et cinéastes Timothy Asch et John Marshall. Il devient le plus large distributeur de films ethnographiques aux États-Unis. Il existe bien en Suisse dans les années 1960 des structures telles que le Schweizer Schul- und Volkskino et la Schweizerische Arbeiterfilmzentrale, mais elles ne sont pas à proprement parler spécialisées dans le film ethnographique.

416 Rapport annuel de la Société suisse des Traditions populaires sur l'exercice 1964. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 55, 1965, p. 39.

la Dienststelle für Technische Unterrichtsmittel de Bâle-Ville, puis de 1983 à 1997, par la Schweizerische Gemeinschaft für den Lehr- und Forschungsfilm (SGLF) – la Communauté suisse du film d'enseignement et de la recherche scientifique (CFSE) –, située au Tropeninstitut de Bâle. Au moment de ce dernier changement d'organisme de prêt, Hans-Ulrich Schlumpf marque son désir de développer le prêt des films. Il vérifie la qualité de chaque copie, réalise un inventaire détaillé des films, éclaircit les questions de droits pour de nombreux films et fait paraître des communiqués informatifs dans la presse suisse alémanique.[417] Chaque déménagement du lieu de dépôt des films stimule des projets d'amélioration de l'accessibilité aux films et de valorisation de la collection : contrôle de la qualité des films, restauration des films, inventaires et catalogage. En 1964 déjà, lorsque les films sont transférés à Eoscop AG (Bâle), la publication d'un catalogue général des films est évoquée. En 1984, Hans-Ulrich Schlumpf projette un « catalogue critique » de l'archive.[418] Le catalogue visé ne verra pourtant le jour que bien plus tard, en 1993[419] (→ chapitre Ausblick : Die Abteilung Film der SGV nach 1990). En 1997, le contrat avec la SGLF est résilié par Hans-Ulrich Schlumpf qui estime que le prêt de copies 16 mm n'a plus d'avenir.[420] Aujourd'hui, des copies des films sont déposées à la bibliothèque du Schweizerisches Institut für Volkskunde à Bâle (VHS et Beta) et peuvent être empruntées par les membres de la SSTP. Le Musée d'ethnographie de Neuchâtel possède également des copies des films (VHS) qu'il met à la disposition des membres de la Société suisse d'ethnologie (SSE).[421] Cette dernière compte alors parmi les rares institutions suisses, avec la SSTP et le Musée d'ethnographie de Genève (MEG), à se consacrer à la promotion du film ethnographique en Suisse.[422]

Films suisses et films documentaires : prédominance des circuits de diffusion parallèles et associatifs

Le cinéma « hors circuit commercial » que représentent les films de la SSTP a trouvé une place privilégiée dans des réseaux de diffusion institutionnels et muséaux, mais aussi dans divers circuits alternatifs et itinérants. À côté du circuit commercial dans les salles

417 Notamment : NZZ, Zürichsee-Zeitung, Lehrer-Zeitung et la revue de cinéma Zoom. Jahresbericht 1983 der SGV/SSTP. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 74, 1984, p. 42.

418 Jahresberichte 1984 à 1986. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 75 (1985) à 77 (1987).

419 Rapport annuel de la Société suisse des Traditions populaires sur l'exercice 1964. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 55, 1965, p. 39. Catalogue : Hans-Ulrich Schlumpf, Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Basel 1993.

420 Archives SSTP, Bâle, Ap 24 a.

421 Le prêt, uniquement de cassettes VHS, se fait via le Schweizerisches Institut für Volkskunde à Bâle ou via le site Internet de la SSTP (30 francs pour un emprunt de 3 jours). URL : http://www.volkskunde.ch/fr/sgv/publikationen/filme.html Consulté le 16 août 2018. Jusqu'en 2012, les copies acquises par la Société suisse d'ethnologie (SSE) étaient déposées au Musée d'ethnographie de Genève et était sous la responsabilité du conservateur Majan Garlinski.

422 La Société suisse d'ethnologie est active dans ce domaine depuis 1977, date de la création de sa Commission audiovisuelle et de ses Archives de films ethnographiques. Quant au MEG, son activité remonte à 1984 (programmes et archives cinématographiques ; Festival du film des musiques du monde qui deviendra par la suite le Forum d'anthropologie visuelle, aujourd'hui supprimé). René Fuerst, Activités cinématographiques du Musée d'ethnographie de Genève. In : Daniel Dall'Agnolo ; Etterich, Barbara ; Gonseth, Marc-Olivier (éd.), Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews. Bern 1991, pp. 137–153 (Ethnologica Helvetica 15).

de cinéma, plusieurs canaux de diffusion parallèles se sont développés en Suisse dès les années 1950. Les films de la SSTP comme de nombreuses œuvres du « nouveau cinéma suisse » ont surtout pu être diffusés par ces divers circuits marginaux qui englobent des projections organisées par des écoles, paroisses, syndicats, ciné-clubs, mouvements de jeunesse et associations diverses. Dans les années 1950–1960, le mouvement des ciné-clubs, en plein essor, constitue une part essentielle de ce circuit alternatif et favorise tout particulièrement les œuvres autochtones d'un « nouveau cinéma suisse » émergeant.[423] Plusieurs cinéastes attachés à ce mouvement ressentent le besoin de constituer des organisations, souvent modestes, de distribution et de diffusion de leurs films. En 1961, Henry Brandt projette et présente son film *Quand nous étions petits enfants* (1961) de village en village. Par la suite, d'autres cinéastes font de même en consacrant beaucoup de temps à la présentation et à la discussion avec le public de leurs films. Désireux de rencontrer un public plus large que celui des cinéphiles fréquentant les ciné-clubs, ils parcourent la Suisse en présentant leurs films dans des paroisses et dans diverses associations et mouvements de jeunesse.[424] Les structures parallèles de prêt ont grandement participé à la promotion de plusieurs films suisses et ont permis leur diffusion plus largement. La structure associative de production NEMO Film GmbH, qui coproduit *Le Moulin Develey sis à la Quielle* de Claude Champion avec la SSTP, effectue, pour sa part, un travail important de diffusion et de distribution des films qu'elle produit. L'association a en effet l'ambition de montrer les films à une échelle internationale et réalise divers documents promotionnels rattachés aux œuvres (encarts, etc.).[425]

423 La Filmgilde, important ciné-club de Soleure, donnera naissance aux Journées de Soleure (1966). Eric Jeanneret ; Portmann, Stephan, Nouveau cinéma suisse et communication entre les régions linguistiques. Bâle ; Berne 1991, pp. 8–9, p. 74 (Programme national de recherche 21. Pluralisme culturel et identité nationale, Série Résumés des projets).

424 À Zurich, le cinéaste expérimental Hans-Jakob Siber crée le Film Forum en 1966, à la fois ciné-club et coopérative de production et de distribution de films underground. Le groupe de cinéastes constituant l'organisme crée un programme itinérant de projections sous le nom de Ciné-Zirkus. De même, en Suisse romande, le Ciné Marginal Distribution (CMD) est mis sur pied autour de la revue *Travelling* fondée à Lausanne en 1963 par Marcel Leiser. « Il s'agit de faire des films sans argent ou presque, donc en marge du circuit commercial, et non de créer un ghetto d'art marginal […] », Marcel Leiser, 1974. Cité dans : Marthe Porret, Diffuser le jeune cinéma romand partout ! Marcel Leiser et Cinéma Marginal Distribution (1968–1974). In : Alain Boillat ; Brunner, Philipp ; Flückiger, Barbara (éd.), Kino CH : Rezeption, Ästhetik, Geschichte = Cinéma CH : réception, esthétique, histoire. Marburg 2008, pp. 222–231, ici p. 225. La coopérative de distribution CMD crée un catalogue de films en 8 et 16 mm. Les films se louent où cela est possible : maisons de jeunes, centres de loisirs chrétiens, écoles, ciné-clubs, théâtres de poche. Les cinéastes se déplacent habituellement dans les lieux de projection pour présenter leurs films et discuter avec le public. La coopérative organise également des séances payantes à Lausanne. La structure permet par ailleurs aux cinéastes d'utiliser un matériel de tournage mis en commun et acquis grâce aux bénéfices des projections et elle sert à lancer des collaborations réciproques à des réalisations de jeunes cinéastes (notamment Frédéric Gonseth, Marcel Schüpbach, Erwin Huppert). En 1974, la coopérative cesse d'exister suite à la création de Film Pool en 1972 sous l'initiative de Hans-Ulrich Schlumpf, alors secrétaire du Centre suisse du cinéma. Les films du CMD sont alors transférés sur le catalogue de cette organisation qui bénéficie d'une aide étatique.

425 NEMO Film (Nemo Film GmbH, puis Nemo Film AG) a développé une éthique et une esthétique du documentaire qui sera la marque distinctive du « nouveau cinéma suisse » : attention à la complexité du réel, documentaires à plusieurs voix, respect des propos des protagonistes, subjectivité, montage dialectique. Les collaborations et influences réciproques de ses membres cinéastes sont importantes (Fredi M. Murer, Yves Yersin, etc.). Eric Jeanneret, Suisse (Nouveau cinéma). In : Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, courants, tendances et genres. Monaco 1994, pp. 749–757, ici pp. 753–754.

Ces diverses initiatives sont soutenues et relayées par plusieurs distributeurs institutionnels non commerciaux qui marquent un intérêt pour les films suisses, notamment : le Film Institut de Berne[426] – le principal distributeur parallèle et anciennement intitulé Schweizer Schul- und Volkskino (SSVK) –, la Centrale de l'éducation ouvrière (CEO / SABZ)[427], Selecta et Zoom – deux organismes de distributions liés aux Églises –, la Filmcooperative[428] ou encore Cinélibre, la centrale des ciné-clubs et des salles non commerciales. Outre le prêt via la SGLF, plusieurs films de la SSTP peuvent être empruntés par l'intermédiaire de ces structures. *Guber – Arbeit im Stein* (1979) est ainsi largement emprunté dans le cadre des organismes de prêt tels que Film Pool[429], SSVK ou SABZ. *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971) et *Henri Avanthay* (1972) circulent via Film-Pool, *Der schöne Augenblick* (1985) et *Umbruch* (1987) via la Filmccoperative Zürich. Mais dans l'ensemble, les films muets de la collection, non reconnus comme des « œuvres » de cinéma à part entière, ne sont pratiquement pas diffusés dans ce cadre. Notons encore que *Die letzten Heimposamenter* (1973) est empruntable au Film Pool comme à la SABZ, alors que *Heimposamenterei* (1973) ne se trouve que dans la structure de prêt de la SGLF. Les correspondances présentes dans les archives de la SSTP distinguent clairement deux circuits de diffusion en fonction de l'utilisation « scientifique » ou « commerciale » des films : « Die Filme können für wissenschaftliche Zwecke ausgeliehen werden. Kommerziell werden die grossen neueren Streifen meist vom Film-Pool vertrieben, sodass sie auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich sind. »[430]

Ce régime parallèle au circuit commercial joue un rôle majeur dans la diffusion de films peinant souvent à entrer dans le circuit commercial : films suisses, films documentaires et films réputés « difficiles ». Les projections dans des lieux variés – classes d'écoliers, d'apprentis et d'étudiants, paroisses, salles communales, ciné-clubs, associations – ont permis de toucher des publics multiples. Le cadre et le déroulement de ces séances de cinéma diffèrent qualitativement de celles propres au réseau commercial de distribution : souvent, le film est accompagné d'une documentation qui prépare à la discussion qui suit le film. Le spectateur, averti, occupe une position plus participative et active, les rapports entre celui-ci, les producteurs et les réalisateurs sont plus étroits et directs.[431] Dans

426 Le Schweizer Schul- und Volkskino (SSVK) ou, en français, le Cinéma scolaire et populaire suisse (CSPS) – renommé par la suite Film Institut Bern – tout comme la Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für Unterrichtsfilm (SAFU) ont, dès les années 1920, produit et loué des films, principalement scolaires et éducatifs destinés à l'enseignement (16 millimètres). Le SSVK réalise par ailleurs le premier catalogue suisse de films en 1928.

427 En allemand : Schweizerische Arbeiterbildungszentrale (SABZ). Depuis 1991, Movendo, Institut de formation des syndicats, toujours sis à Berne.

428 La Filmcooperative est fondée en 1972 à Zurich. Centré d'abord principalement sur des documentaires destinés aux cercles militants, l'organisme élargit ensuite son champ d'action et fait la promotion de films variés, dans le circuit des cinémas également.

429 Le Film Pool est fondé en 1972. Ce service de distribution nationale de films suisses créé par les cinéastes à l'initiative de Hans-Ulrich Schlumpf, était rattaché au Centre suisse du cinéma (dont Hans-Ulrich Schlumpf était alors le secrétaire). « À travers une antenne qui s'appelait Film-Pool qu'on avait fabriquée pour diffuser les films 16 millimètres en parallèle […] du [Schweizer] Schul- [und] Volkskino de Berne qui était notre bête noire à l'époque, mais avec qui on s'est [ensuite] associés. […]. » (Claude Champion, 2009)

430 Lettre de l'abteilung Film à la Redaktion Zoom/Filmberater, 23 août 1976. Archives SSTP, Bâle, Ap20a Korrespondenz Film allg. 1967–1976.

431 Jeanneret ; Portmann 1991, *op. cit.*, pp. 8–9 et p. 77.

cette perspective, Yves Jeanneau, producteur de documentaires en France, estime que faire un documentaire était à cette époque un « acte militant » : les équipes, réalisateurs et producteurs animaient souvent un débat et une vie sociale se développait autour des documentaires.[432]

Un public de musées et de sociétés

Le prêt des films de la SSTP a toujours été destiné prioritairement à diverses institutions et sociétés suivant des buts scientifiques ou d'enseignement. En 1982, 47 films sont par exemple empruntés, principalement pour l'usage des membres de la SSTP. Les recettes de ces prêts sont modestes.[433] L'analyse des archives de la Section film révèle que les projections les plus fréquentes ont ainsi été principalement effectuées pour un usage propre, dans le cadre des assemblées générales de la SSTP et de celles de ses sections régionales. Paul Hugger est toujours présent pour introduire les films.[434] En 1966, Paul Hugger rapporte par exemple :

> « Im vergangenen März [1966] wurden in der Aula der Universität Basel vier Filme der Koproduktion mit dem Fernsehen vorgeführt und von Wysel Gyr präsentiert. Der Abend stand unter dem Patronat der Sektion Basel unserer Gesellschaft und fand ein gutes Echo. Ferner zeigten wir Proben des Filmschaffens an der Jahrestagung unserer Gesellschaft, sowie vor dem Gemeinderat und der Bevölkerung von La Sarraz und an der Volkshochschule Buchs. »[435]

Hormis cet usage « privé », les films sont régulièrement projetés par des universités, gymnases, écoles professionnelles, musées ou bibliothèques, ainsi que lors d'assemblées de sociétés diverses. Très actif dans la communication de son entreprise de production, le responsable de la Section film, à la fois ethnologue et enseignant, a certainement mis à contribution son réseau professionnel et sociétaire pour intégrer des présentations de films aux assemblées et autres événements de diverses associations. Les membres de sociétés d'histoire et muséales forment un public particulièrement régulier.[436]

Les films de la SSTP sont par ailleurs empruntés par plusieurs associations souvent assez conservatrices. Ainsi, dans les années 1970–1980 : des associations religieuses telles que l'église française de Zurich ou l'evangelische Kirchenvorsteherschaft Sevelen ; des associations politiques comme le Parti libéral de Morges qui emprunte par exemple *Les sangles à vacherin* (1970) et *Les boîtes à vacherin* (1970) en 1973 ; des sociétés philanthropiques et culturelles diverses telles que le Rotary Club Monteux-Vevey qui emprunte

432 Citation d'Yves Jeanneau, dans : Didier Mauro, Le documentaire. Cinéma et télévision. Ecriture, réalisation, production, diffusion, formation. Paris 2003, pp. 9–10.

433 Jahresbericht 1982. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 73, 1983, p. 42.

434 Paul Hugger présente notamment des films à la section zurichoise de la SSTP en 1964, lors de l'assemblée générale de la Société aux Rasses en 1970, devant la nouvelle section bernoise de la SSTP en 1971, devant la section bâloise en 1972 ou encore à l'assemblée générale de la Société à Neuchâtel en 1975.

435 Jahresbericht 1966. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 57, 1967, p. 47.

436 Au début des années 1970, des projections sont organisées au sein des sociétés « savantes » suivantes : la Museumsgesellschaft Olten, la Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel, l'Historischer Verein de Saint-Gall, l'amt für Museum und Archäologie Liestal, la Société vaudoise d'histoire et d'archéologie et la Schweizerische Geisteswissenschaftliche Gesellschaft Basel.

à plusieurs reprises des films d'Yves Yersin et *Migola* (1968). Le Rittersaalverein de Burgdorf (« société de la salle des chevaliers », il s'agit d'une société de musée) emprunte pour sa part *Ein Fass entsteht* (1964), *Ein Posthorn entsteht* (1965) et *Der « Beckibüetzer »* (1972) en 1979 pour l'assemblée de la société, des films qui ont « un rapport étroit avec les fonds du musée »[437].

Des projections de films ont également lieu dans le cadre de manifestations s'intéressant au folklore suisse et aux traditions locales, telles que le Heimattag der Heimatvereinigung de Wiggertal en 1969 (Autriche), ou encore un événement organisé par la Lesegesellschaft de Bülach dans les années 1970, intitulé « Volkskunde, was ist das ? », et le congrès « Volksunde und Sprachgrenzen » organisé à Soleure en 1982.[438]

Outre les sociétés, les musées suisses sont l'un des principaux emprunteurs des films. Les prêts sont généralement liés à une manifestation ou à une exposition en lien avec la thématique d'un film. Les institutions muséales suivantes ont par exemple emprunté, et parfois acheté, des documents audiovisuels de la SSTP dans les années 1970 et 1980 : le Kanton Museum Baselland, le Römermuseum Augst Baselland[439], le Dorfmuseum Bellach[440], le Museum des Kantons Thurgau, l'Historisches Museum Schloss Lenzburg, le Museum Schloss Burgdorf, le Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde de Bâle, l'Historisches Museum Bern, le Museum Attiswil, le Museum Zofingen, l'Historisches Museum Basel, le Stadt- und Münstermuseum Basel, la Gemeinde-Bibliothek Teufen, le Gewerbemuseum Basel et le Schweizerisches Landesmuseum de Zurich.[441] Le Musée d'ethnographie de Genève projette à plusieurs reprises des films dans les années 1970, notamment les deux films d'Alain Jeanneret consacrés à la pêche. Les demandes d'achat de copies par des musées sont également régulières.[442]

Diverses correspondances avec des musées internationaux témoignent des demandes fréquentes de prêt et d'achat de films provenant de l'étranger.[443] Le prêt, et encore davan-

437 « Filme, die eng mit unserem Museumsgut zusammenhängen. » Lettre de M. Widmer-Ritter (Rittersaalverein Burgdorf) à la SSTP, 16 juin 1979. Archives SSTP, Bâle, Ap 22(2).

438 « Anlässlich der Solothurner Tagung ‹ Volkskunde und Sprachgrenzen › hielt der Leiter am 29. Oktober 1982 ein kleines Referat, das auch als Manuskript ‹ Der ethnologische Dokumentarfilm › vorliegt. Zudem zeigte er aus dem Filmarchiv der SGV den Waldarbeiterfilm ‹ Holzflössen › als Beispiel eines älteren Films und ‹ Die Heimposamenter › von Yves Yersin als Beispiel der neueren Filme. Bei dieser Gelegenheit wurde die arg lädierte Kopie des letzt genannten Films regeneriert, so dass sie jetzt wieder wie neu ist. » Jahresbericht 1982. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 73, 1983, p. 42. Dans les années 1970 et 1980, le Centre de loisirs et de rencontres de Carouge (Genève) emprunte également des films, ainsi que plusieurs particuliers, enseignants et réalisateurs tels que Frédéric Gonseth (Film et Vidéo Collectif Ecublens).

439 *Der « Beckibüetzer »* (1972) est projeté pour l'ouverture de l'exposition « Der römische Geschirrflicker, ein Vorfahr unserer Chacheliflicker » en octobre 1978.

440 *Die gewundene Säule* (1967) est projeté lors du vernissage d'une exposition consacrée au travail des tourneurs sur bois en 1978.

441 Archives SSTP, Bâle, Ap 21 et Ap 22 (Kopienverkauf et Filmausleihe) ; Jahresberichte. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 61 (1971) à 81 (1991).

442 Par exemple, plusieurs correspondances datées de 1977 à 1979 informent que le Musée Blumenstein à Soleure désire acquérir *Kammacherei in Mümliswil* (1977) et le prix est fixé à 660 francs. Archives SSTP, Bâle, Ap 21.

443 Par exemple, en 1977 : « Erfreulicherweise dürfen wir ein stets zunehmendes Interesse, gerade auch im Ausland, an unseren Filmen feststellen. So bemühten sich Museen in Deutschland und Italien um den Ankauf einzelner Streifen. » Jahresbericht 1977. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 68, 1978, p. 56.

tage l'achat sont pourtant relativement rares à l'étranger parce qu'ils impliquent de nombreuses complications bureaucratiques.[444] Pour un emprunt, par exemple, un dépôt de la valeur du film est nécessaire. Des difficultés relatives aux droits restreignent également les achats de films à l'étranger. Pourtant, dès le début des années 1970, de nombreuses institutions étrangères – principalement en France, en Allemagne et en Italie, mais aussi au Canada et aux États-Unis – marquent le désir d'emprunter ou d'acquérir plusieurs films. Ainsi, un des plus importants écomusées européens, le Westfälisches Freilichtmuseum et Landesmuseum für Technik und Handwerkgeschichte à Hagen (Allemagne) désire acquérir des copies de l'intégralité des films en 1973 et la transaction réussit à aboutir.[445] L'Historisches Museum am Hohen Ufer à Hanovre acquiert également de nombreuses copies.[446] En revanche, l'achat des films par l'IWF et son Encyclopaedia Cinematographica (IWF/EC) à Göttingen reste longtemps entravé « pour des questions de droits », mais quelques films sont néanmoins achetés (→ chapitre Film und Wissenschaft).[447] Les complications des prêts et des achats à l'étranger comme l'intérêt croissant des institutions étrangères pour les films de la SSTP sont mentionnés de façon récurrente dans les rapports annuels de la Société. Il ne semble pas qu'une solution satisfaisante ait été trouvée à ces difficultés administratives. Ainsi, en 1971 :

> « Im allgemeinen müssen wir aber Anfragen über Filmausleihe ins Ausland, die immer häufiger eintreffen, abschlägig beantworten, und zwar aus organisatorischen Gründen, es sei denn, die Filme würden durch Vertrauensleute direkt bei uns abgeholt. »[448]

En 1972 :

> « Immer häufiger treffen Anfragen ein, wonach wir unsere Filme ins Ausland zu Vorführungszwecken ausleihen sollten. […] Leider können wir im Augenblick aus Personalgründen

444 La citation suivante souligne les difficultés administratives relatives au prêt à l'étranger : « Professor Pfaundler hat uns für seine Vorlesung ‹ Volkskunde in den Medien › in Innsbruck gebeten, ihm Filme unseres Archivs gratis zur Verfügung zu stellen. Dies stellte uns vor einem grundsätzlichen Problem: wie verhalten wir uns bei derartigen Fragen aus dem Ausland, da somit für Kopien wegen der eingeschränkten Kontrollmöglichkeiten auch erhebliche Risiken verbunden sind (vom Verlorengehen bis zur Raubkopie und Überspielung auf Video ohne Abgeltung der Rechte) ? Nach Rücksprache mit Dr. D. Hofstetter und Professor Paul Hugger haben wir in einem ausführlichen Brief Grundsätze für derartige Anfragen festgelegt: 1. Grundsätzlich muss die bescheidene Verleihgebühr auch von Ausleihern aus dem universitären Bereich bezahlt werden. 2. Für die ausgeführten Kopien muss ein Depot im Wert der Kopie bei der SGV hinterlegt werden, auf welchen im Falle der Beschädigung der Kopie zurückgegriffen werden könnte. 3. Der ausländische Veranstalter muss im Besitz der notwendigen Papiere der Sektion Film des Eidgenössischen Departementes des Inneren für die Wiedereinfuhr der Filme sein. » Jahresbericht 1982. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 73, 1983, p. 42.

445 Jahresbericht 1973. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 63/ 64, 1973–1974, p. 38. La demande d'achat a ici abouti puisque le Musée a acheté la totalité des films de la collection « Sterbendes Handwerk » ainsi que les fascicules d'accompagnement. En 1973, 12 copies de films sont achetées pour un total de 14 470 francs, 23 films en 1974 pour un total de 12 225 francs, ou encore deux films en 1978. L'Historisches Museum am Hohen Ufer de Hanovre a également acheté plusieurs copies entre 1972 et 1977. En 1988, le Canadian Conservation Institute désire acheter une copie de *La Tannerie de La Sarraz* et le prix proposé est de 2500 francs. Archives SSTP, Bâle, Ap 21.

446 Le Musée ethnographique de Tirano en Italie désire, pour sa part, acheter une copie de *Migola, l'ultimo laveggiaio di Val Malenco* (1968) en 1977, tout comme l'école polytechnique de Milan qui en achète une en 1989. Le prix de la copie destinée au Musée ethnographique de Tirano est de 708 francs. Jahresbericht 1989 der SGV/SSTP. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 80 (1990), p. 33.

447 Jahresbericht 1985 der SGV/SSTP. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 76, 1986, p. 41.

448 Jahresbericht 1971. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 62, 1972, p. 58.

> diesen Gesuchen nicht stattgeben. Anders verhält es sich mit den zahlreichen Kaufgesuchen für Kopien, die von Museen und Hochschulen an uns gerichtet werden ; hier sind wir bereit, die Filme jeweils an auswärtige Forschungsstätten abzugeben. »[449]

Ou encore en 1988 :

> « Das Interesse ausländischer Institutionen am Ankauf von Filmen aus unserem Archiv machte es notwendig, die Bedingungen in einem Vertrag einheitlich zu regeln und diesen auch in englischer Version zur Verfügung zu halten. Er wurde erstmals beim Ankauf von Yves Yersins Film *La Tannerie de La Sarraz* durch ein französisches Museum sowie durch das kanadische ‹ Audio-Visual Center › angewandt. »[450]

Les divers exemples énumérés montrent que, même dans le circuit étroit et spécialisé des musées, des sociétés scientifiques et des associations, les films de la SSTP circulent fréquemment. Les réseaux développés par les responsables de la Section film comme les relations existant entre les acteurs du milieu muséal ou des diverses associations intéressées aux « traditions populaires » permettent de faire voyager les films au-delà des frontières suisses.

Des films comme supports pour l'enseignement

À l'instar des musées et de diverses associations, les institutions scolaires montrent fréquemment les films de la SSTP. Rien d'étonnant à cela lorsqu'on a vu au début de ce chapitre que les films sont confiés à des structures de prêt spécialisées dans le film d'enseignement (SGLF, etc.). Les projections, souvent accompagnées des livrets de la collection, visent principalement l'étude des technologies et du patrimoine local. Le film se présente dans ce contexte comme un moyen de sensibiliser la jeunesse aux anciennes techniques de travail et vise à lui transmettre une certaine valeur du travail.[451] La forme didactique de nombreux films répond bien à cet usage pédagogique des documents. Dans cette optique, le film apparaît aussi comme un instrument de vulgarisation : des connaissances scientifiques sont engagées dans des buts didactiques en vue de populariser un savoir.

Les projections dans les institutions scolaires sont fréquentes dans les années 1970 et 1980, qu'il s'agisse d'écoles obligatoires, d'écoles du postobligatoire, d'écoles professionnelles ou de cours d'orientation professionnelle comme la Berufswahlschule Niederuswil, la Berufsberatung des Bezirks Uster ou le centre de formation de la Vallée de Joux. La Primarschule Neuligen emprunte par exemple *Spinnen und Weben im Hinterrheintal* (1956) dans le cadre d'une exposition sur le thème « Vom Schaf zur Wolle » en 1978. L'école de Bösingen emprunte plusieurs films lors d'une « Landschulewoche » à Jaun

449 Jahresbericht 1972. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 63, 1973, p. 52.

450 Jahresbericht 1988 der SGV/SSTP. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 79, 1989, p. 42.

451 En 1950 déjà, cet objectif éducatif des film est exprimé : « Viele kennen die in unseren Filmen gezeigten Arbeitsvorgänge nicht mehr, da diese in der heutigen Zeit mit Hilfe von Maschinen und nicht mehr von Hand ausgeführt werden. […] Durch die Filme kann der Arbeiter lernen, aus welcher Tradition sein Handwerk entsprungen ist […] und so sieht er den Wert seiner Arbeit in einem neuen Lichte. » Lettre de la SSTP au Département de l'éducation de Bâle-Ville, 20 avril 1950. Archives SSTP, Bâle, Ap 2.

où les élèves vont découvrir les coutumes et le travail des paysans. Le Realgymnasium de Bâle, dans lequel Paul Hugger enseigne, emprunte régulièrement des films. L'école supérieure de commerce de Delémont projette *Der « Beckibüetzer »* (1972), *Spiegel und Spiegelmacher* (1972) et *Der Bürstenmacher* (1972) en 1979. La Kunstgewerbeschule de Zurich emprunte des films à de nombreuses reprises à la fin des années 1970 et au début des années 1980.
Des associations professionnelles et des entreprises diverses demandent également des films pour les présenter à leurs employés et apprentis, notamment Florin A.G. Öl- und Fettwerke à Muttenz en 1976 (*L'huilier*, 1969) et l'entreprise de fabrication de peignes Balloid AG de Bottmingen à Bâle-Campagne (*Kammacherei in Mümliswil*, 1977). Le rapport annuel de 1980 mentionne cet intérêt des organisations professionnelles pour les films :

> « Häufig suchen Berufsorganisationen solche Filme, um sie ihrem Kader oder Nachwuchs vorzuführen und so die elementaren Bezüge zwischen der Moderne und den angestammten Berufstätigkeiten herzustellen. Museen und Schulen führen die Filme zu didaktischen Zwecken vor ; Hefte und Filme werden als Grundlage für Werk- und Heimatkundeunterricht angefordert. »[452]

En 1974, Paul Hugger se réjouit que les films soient montrés dans des programmes d'enseignement aux Universités de Berne (en 1974–1975), Bâle (notamment en 1972–1973 et en 1976), Zurich et Fribourg.[453] Les projections sont fréquentes dans les séminaires d'histoire et de folklore à l'université de Bâle du fait de l'implantation de la Section film dans cette ville, comme au Volkskundliches Seminar de l'université de Zurich dans lequel Paul Hugger est professeur de 1982 à 1995. Depuis le milieu des années 1960 jusqu'aux années 1980, des films sont notamment montrés dans les universités suivantes : Universités populaires de Buchs et de Bâle, Volkshochschulkurs de l'université de Bâle, Département de géographie de l'université de Bâle, Romanisches Seminar Basel, Institut de psychologie appliquée de Zurich, Séminaire de préhistoire de l'université de Neuchâtel, Faculté des Lettres de l'université de Lausanne, Seminar für Uhrgeschichte de Berne, Historisches Seminar Basel[454], Institut d'ethnologie de Neuchâtel et Eidgenössische Technische Hochschule Zurich. En 1981, le rapport annuel de la SSTP note par exemple : « 1981 brachte wiederum eine rege Ausleihe unserer Filme durch Schulen und Museen. »[455]

Un cinéma local et itinérant

Des projections des films sont généralement programmées par les producteurs dans les communes où ceux-ci ont été tournés. Les exemples d'une première organisée spécialement pour les protagonistes des films, les habitants du lieu ou pour les membres du Conseil municipal de la commune sont fréquents, en parallèle à d'autres premières des-

452 Jahresbericht 1980. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 71, 1981, p. 24.
453 Jahresberichte 1972 à1976. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 63 (1973) à 67 (1977).
454 L'Historisches Seminar de Bâle a projeté *Die letzen Heimposamenter* (1973) en 1978 dans le cadre d'une visite auprès des derniers passementiers.
455 Jahresbericht 1981. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 72, 1982, p. 24.

tinées à la presse ou aux organismes ayant soutenu financièrement le film.[456] Plusieurs communes empruntent également ou achètent les films ayant été tournés sur leur territoire. Pour ne donner que quelques exemples, notons que la municipalité de Vallorbe emprunte, pour la somme de 440 CHF les films d'Yves Yersin *Le licou* (1967) et *Chaînes et clous* (1967) en 1972. De même, le « Groupe de la Sarraz » projette *La Tannerie de La Sarraz* (1967) en 1983. La commune de La Sarraz emprunte à nouveau les films tournés sur son territoire pour une exposition organisée dans le village en 1981, puis achète *La Tannerie de La Sarraz* en 1990.[457] Les offices de tourisme de Sevelen et du Lötschental empruntent également des films ayant été tournés dans la région. L'evangelische Kirchenvorsteherschaft de Sevelen emprunte pour sa part *Von Hufeisen und Hufbeschlag* (1966) en 1976.[458] Diverses associations régionales des Grisons empruntent les anciens films tournés dans le canton. Hans-Ulrich Schlumpf informe ainsi que : « Die in den 1940er Jahren gedrehten Bündnerfilme finden vermehrtes Interesse in den betreffenden Regionen ; z.T. konnten Kopien für nicht-kommerzielle Zwecke an Talschaftsorganisationen verkauft werden. »[459] Des musées régionaux implantés sur les communes dans lesquelles les films ont été tournés achètent également souvent des copies.

Ces divers exemples démontrent l'ancrage géographique important des films qui sont souvent montrés dans les lieux ou les régions où les films ont été tournés. Cependant, la circulation régionale de certains des films s'élargit progressivement pour atteindre d'autres sphères de diffusion. Nous allons maintenant considérer les circonstances de cette visibilité plus large.

Suite à une projection couronnée d'éloges aux Journées cinématographiques de Soleure en février 1974, *Die letzten Heimposamenter* (1973) tourne dans 17 villages et villes dans la seule première partie de l'année 1974.[460] *Les Mineurs de la Presta* (1974) est, quant à lui, montré plus de 70 fois dans le canton de Neuchâtel, dans des lieux très divers allant des ciné-clubs, des écoles et des paroisses aux assemblées générales d'associations et de sociétés. On doit cette diffusion importante du film au fort engagement de son coproducteur, Jean-Pierre Jelmini (→ chapitre consacré à *Les Mineurs de la Presta*). À l'instar de Paul Hugger qui se déplace considérablement avec ses films pour les présenter aux membres de diverses sociétés, l'historien neuchâtelois estime fondamental de « sensibiliser les gens » à l'entreprise suivie par la Section film de la SSTP (Jean-Pierre Jelmini, 2009).

456 *Guber – Arbeit im Stein* (1979) est ainsi présenté aux ouvriers de la carrière dans une salle communale du village d'Alpnach, et une seconde première est organisée pour la presse à Zurich. Une première publique du *Moulin Develey sis à la Quielle* (1971) a lieu dans la Grande Salle de Vaulion. La première des *Mineurs de la Presta* (1974) est organisée pour les mineurs à l'Hôtel de l'Ours du village de Travers. Une première de *Der Bronzeguss. Ein antikes Kunsthandwerk* (1977) est organisée au Antikenmuseum Basel en 1977. Basler Zeitung n° 96, 9 mai 1977.

457 Archives SSTP, Bâle, Ap20c, Ap21.

458 Archives SSTP, Bâle, Ap22.

459 Jahresbericht 1980. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 71, 1981, pp. 24–25.

460 Protokoll des Regierungsrates des Kantons Basel-Landschaft, 13 août 1974. Archive SSTP Ae 60 VII m. Notons que *Die letzten Heimposamenter* n'est pas à proprement parler une production de la SSTP, il a été réalisé dans la prolongation d'une commande, *Heimposamenterei* (1973). Nous l'incluons néanmoins ici dans nos considérations sur la diffusion des films de la SSTP.

Vers une visibilité grandissante : projections dans les manifestations cinématographiques, les cinémas et diffusions à la télévision

Selon l'étude d'Éric Jeanneret et Stephan Portmann, seule une petite partie des films suisses, principalement des fictions, entre dans le circuit commercial à proprement parler, c'est-à-dire la distribution au cinéma et à la télévision. Les auteurs estiment que « toute une partie de la production suisse n'a pas une vocation commerciale » et qu'en conséquence, peu de films suisses entrent dans le circuit commercial.[461] En Suisse, le marché est particulièrement difficile en raison de son étroitesse et de son fractionnement en trois régions linguistiques. À l'exception des films réalisés par Hans-Ulrich Schlumpf, les films germanophones de la collection n'ont d'ailleurs pas de version française, et inversement, les films français de version allemande.

Dans les années 1970, les cinémas suisses commencent pourtant à emprunter certains films de la SSTP, mais cela reste encore rare. Le Cinéma de la Grande Salle à Chexbres, tenu dès 1970 par Jean Chevalley, ami d'Yves Yersin et de Claude Champion, s'est ainsi engagé à montrer les œuvres de jeunes cinéastes vaudois, romands et suisses alémaniques en présence de leurs auteurs. Des films de Jacqueline Veuve y sont souvent projetés. *La Tannerie de La Sarraz* (1967), *Migola* (1968) et *L'huilier* (1969) seront par exemple montrés à deux reprises en octobre 1978. Dans une lettre adressée à la Section film, Jean Chevalley écrit que « [son] rôle [est] de faire connaître aux habitués d'une salle commerciale des efforts dont le ‹ grand public › n'a que peu d'idées. »[462]

Plusieurs films produits par la SSTP gagnent en visibilité et en reconnaissance « cinéphilique », surtout dès la seconde moitié des années 1970. Ils circulent dans des festivals cinématographiques nationaux et internationaux et sont parfois également projetés dans les salles de cinéma et diffusés à la télévision. Ainsi *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971) est projeté dans plusieurs festivals[463] et dans de nombreuses salles de cinéma. *Die letzten Heimposamenter* (1973) circule également beaucoup dans les festivals, tout comme *Les Mineurs de la Presta*[464] (1974) et *Guber – Arbeit im Stein* (1979)[465]. Dans les années 1980 et grâce à l'initiative de Hans-Ulrich Schlumpf, la diffusion des œuvres au cinéma se développe. *Der schöne Augenblick* (1985) est présenté à la presse au Film-

461 Jeanneret ; Portmann 1991, *op. cit.*, p. 72.

462 Lettre de Jean Chevalley à Mme Dora Hofstetter, 10 août 1978. Archives SSTP, Bâle, Ap 22 (1). Sur le cinéma de Chexbres, voir aussi le lien URL suivant : http://www.images.ch/2002/nouvelles/chevalley.htm Consulté le 7 juin 2014. En Suisse alémanique, le Keller Kino Bern emprunte également plusieurs films de la SSTP, par exemple *Ein Giltsteinofen entsteht* (1970) et *Der Strohhut* (1970) pour le « film du lundi » en 1977. Archives SSTP, Bâle, Ap 22 (1).

463 Journées de Soleure en 1972, Festival international de cinéma de Nyon, Festival de Locarno, Festival ethnographique et sociologique de Venise, Internationales Forum des Jungen Films de Berlin et Cinémathèque québécoise.

464 *Die letzten Heimposamenter* est projeté aux Journées de Soleure en 1974 et en 1975, au Internationales Forum des jungen Films de Berlin, au « Festival International du Cinéma en 16 mm » de Montréal et il est diffusé à la Télévision suisse. *Les Mineurs de la Presta* passe aux Journées de Soleure en 1975 et dans divers festivals (Festival international de Nyon, Festival du film de court-métrage et du film documentaire de Grenoble, Festival mondial du documentaire de Montréal).

465 Festival international du film documentaire de Nyon, Festival de Mannheim, Festival international du film ethnographique et sociologique de Paris dans une version francophone intitulée *Guber – Les tailleurs de pavés*. Diverses projections sont organisées par Pro Helvetia en Inde, à Lisbonne et à Londres.

podium de Zurich et dans de nombreux cinémas et festivals (Festival international du film documentaire de Nyon, Festival de Leipzig) en 1986, puis est diffusé à la Télévision suisse. *Umbruch* (1987) est projeté dans plusieurs festivals[466], il tourne avec succès dans des cinémas à Berne et Zurich et reçoit plusieurs distinctions.

Éric Jeanneret et Stephan Portmann soulignent que dans les années 1970–1980, peu de documentaires sont diffusés à la Télévision suisse – créée en 1953 – en dehors des productions internes. Dans les années 1980, la Télévision suisse allemande (SF) diffuse relativement largement des films suisses par rapport à la Télévision suisse romande (RTS) et à la Télévision suisse italienne (RSI). Dès 1986, la SF s'engage clairement à promouvoir le cinéma documentaire suisse.[467] Parallèlement (et antérieurement) aux projections dans les salles de cinéma, les films de la SSTP sont néanmoins périodiquement diffusés à la Télévision suisse, principalement dans le cadre de programmes culturels et d'émissions consacrées au folklore suisse.

Comme nous l'avons vu au chapitre « Die SGV und das Fernsehen », une collaboration entre la SF et la Section film est engagé dès 1965 et durera jusqu'en 1976 : dix films sont ainsi coproduits entre les deux institutions et sont diffusés, dans une version sonorisée avec commentaire, dans le cadre de *Für Stadt und Land*, émission dédiée au folklore suisse et dirigée par Wysel Gyr. Par la suite, bien que la SF produise encore de nombreux reportages consacrés aux artisanats, la collaboration avec la SSTP prend fin. Plus tard, la Télévision suisse alémanique contribue au financement de plusieurs films produits ou réalisés par Hans-Ulrich Schlumpf (*Guber – Arbeit im Stein*, *Umbruch*, *Der schöne Augenblick*) et les diffuse à plusieurs reprises.
Pour sa part, la Télévision suisse italienne (RSI) montre à plusieurs reprises des films de la Société entre 1974 et 1982. La chaîne acquiert une copie de *Migola* (1967) en 1974, puis d'une dizaine de films au début des années 1980.[468] Ces achats se font toujours sous l'instigation de la responsable des programmes culturels d'alors, Gianna Paltenghi. En général, les films sont diffusés à plusieurs reprises. La productrice, très intéressée par l'ethnographie de la Suisse, découvre la collection de films de la SSTP avec le conseiller scientifique de *Migola*, le professeur Ottavio Lurati. Elle se rend avec celui-ci à Bâle afin de visionner et de choisir les films produits qui seront diffusés sur la chaîne, mais elle ne rencontrera jamais Paul Hugger. Parce qu'un film muet passe difficilement sur le petit écran, Gianna Palthenghi sonorise les documents sélectionnés en y ajoutant un commentaire en voix off qui reprend généralement les informations contenues dans les livrets d'accompagnement. La forme des films n'est cependant pas modifiée. Le commentaire de *Migola* est ainsi rédigé par Ottavio Lurati. Pas la suite, les commentaires sont

466 Festival international du film documentaire de Nyon et Festival de Leipzig, Journées de Soleure et Internationale Filmwoche de Mannheim.

467 Jeanneret ; Portmann 1991, *op. cit.*, pp. 82–83.

468 Notamment : *Eine bäuerliche Handseilerei* (1963), *Strohdachdecken* I et II (1959), *Die Knochenmühle von Uttigen* (1970), *Ein Fass entsteht* (1964), *Pêche professionnelle dans le lac de Neuchâtel* (1973), la série des films *Waldarbeit im Prättigau* (1949), *La Tannerie de La Sarraz* (1967) et plusieurs autres films réalisés par Yves Yersin. La chaîne achète la série de films *Waldarbeit im Prättigau* au début des années 1980 pour une somme de 3000 francs. La RSI désire également acquérir une copie du *Panier à viande* (1965), mais les droits appartenant à Jacqueline Veuve et à Yves Yersin, la SSTP ne peut donner suite à la demande. Archives SSTP, Bâle, Ap 21.

réalisés par le poète tessinois Fabio Pusterla, à l'époque encore étudiant, avec l'aide de sa femme qui rédige une thèse sur les patois suisses. La productrice se souvient de la diversité des documents : les films d'Yves Yersin sont l'œuvre d'un véritable « cinéaste », alors que d'autres documents sont moins bien réalisés et plus amateurs (*Die Knochenmühle von Uttigen*, par exemple). Les films sonores de la collection, bien qu'intéressants, ne sont pas diffusés en raison de leur adaptation plus difficile que les films muets, souligne la Tessinoise. En effet, l'ajout d'un commentaire en voix off y est moins évident que pour un film muet et les budgets limités dont la productrice dispose ne permettent pas de supporter les coûts de traduction des paroles et des dialogues.[469] On voit que dans le cas de la RSI, la nature muette des films est finalement perçue comme un avantage. Les rapports annuels de la SSTP mentionnent cet intérêt intense de la chaîne pour les films :

> « Das rege Interesse an unseren Filmen zeigt. u. a. die Tatsache, dass das Tessiner Fernsehen schon zum zweiten Mal eine Reihe von Filmen der SGV zur Ausstrahlung angekauft hat. Für die sechs Filme konnten nach längeren Verhandlungen ein Lizenzpreis von Fr. 5000.- erzielt werden. Die Zusammenarbeit soll auch in Zukunft weitergeführt werden. »[470]

Éric Jeanneret souligne la plus grande résistance du marché romand par rapport à la Suisse allemande face à la distribution de films suisses qui sont perçus comme « difficiles ».[471] Les films documentaires suisses sont longtemps relégués dans des plages horaires marginales à la RTs, heures tardives des diffusions ou diffusions durant l'été. À notre connaissance, les uniques films du corpus à avoir été diffusés sur la RTS sont *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971), en novembre 1973, et *Les derniers passementiers* (1973) en avril 1977, dans les deux cas un dimanche après-midi… La SSTP n'entame aucune collaboration avec la RTS, ou alors très indirectement, via le bref responsable de la Section film, André Jeanneret (1979–1980). Alors Directeur du Musée d'ethnographie de Genève (MEG), il réalise plusieurs films au sein du MEG en collaboration avec l'ethnologue et sociologue Bernard Crettaz. Le MEG réalise avec la RTS des films sur des artisanats et des traditions suisses et Paul Hugger participe à plusieurs reprises à la réalisation des films (→ chapitre Filme der SGV als Teil des Schweizer Films).

Il est intéressant d'établir un parallèle entre ces exemples de collaboration de la SSTP (et du MEG) avec la Télévision suisse et un exemple étranger d'entreprise de promotion à la diffusion du cinéma ethnographique. L'expérience avec la Télévision suisse alémanique se pose comme pionnière lorsque l'on constate que c'est en effet surtout depuis les années 1970 que des collaborations entre ethnologues et cinéastes professionnels se développent à l'échelle internationale. La chaîne britannique Granada met ainsi sur pied un centre d'anthropologie visuelle avec l'université de Manchester, puis produit une série d'une cinquantaine de documentaires sous le titre *Disappearing World* (1970–1997). Chacun des films requiert la collaboration sur le terrain d'un ethnographe et d'un cinéaste de la télévision. Cette entreprise révèle que l'élargissement de la diffusion implique une amélioration des techniques et n'est pas compatible avec les réalisations d'un ethnologue-ci-

469 Téléphone de Pierrine Saini avec Gianna Paltenghi, 21 février 2014.
470 Jahresbericht 1982 der SGV/SSTP. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 73, 1983, p. 42.
471 Jeanneret ; Portmann 1991, *op. cit.*, ici p. 72.

néaste amateur qui ne maîtrise pas complètement les outils d'enregistrement de l'image et du son ainsi que les règles de base du langage filmique. L'intitulé et le projet de la série répondent étonnamment à ceux de la série *Sterbendes /Altes Handwerk* de Paul Hugger. Les films de la SSTP coproduits avec la SF ne sont pas forcément les meilleurs de notre corpus, mais ils ont permis d'atteindre un public plus large qu'à l'habitude. La présence du son s'est imposée comme une condition nécessaire à la diffusion télévisuelle, bien qu'il s'agisse dans ce cas d'un commentaire en voix off parfois envahissant et d'un son direct rudimentaire (→ chapitre Relation texte-image-son). La Section film est surtout pionnière dans la collaboration instaurée entre l'ethnologie et des cinéastes professionnels non ethnologues, mais manifestant une sensibilité ethnographique importante, comme Yves Yersin, Claude Champion, le Groupe de Tannen ou Hans-Ulrich Schlumpf.

Circonstances et facteurs d'une diffusion plus large

En dépit de l'accent mis sur la mission « scientifique » et « non commerciale » des films produits, Paul Hugger se félicite qu'un article de Martin Schaub paru dans la presse suisse en 1974 permette de développer l'intérêt d'un public plus vaste pour les films : « Aufgrund einer ausführlichen Reportage im ‹ Tages-Anzeiger-Magazin › wuchs das Interesse der Öffentlichkeit an unserem Filmschaffen sprunghaft. »[472] À de nombreuses reprises, les rapports annuels de la SSTP soulignent la valorisation nécessaire des films auprès du public et mentionnent l'attention croissante des festivals et autres événements cinématographiques pour ceux-ci. Ainsi, en 1981 :

> « Die wichtigste Tätigkeit der Abteilung lag im Berichtsjahr eindeutig in der kulturellen Auswertung unserer bisherigen Dokumentarfilme. Sie werden von immer weiteren Kreisen verlangt, immer häufiger auch an Filmfestivals und ähnlichen Veranstaltungen vorgeführt. »[473]

Les succès rencontrés par quelques films de la SSTP qui ont pu circuler largement et être diffusés dans des sphères plus larges s'expliquent par divers facteurs : évolution formelle et thématique des films, engagement de divers acteurs, initiatives personnelles et intérêt du public et des journalistes. Le travail de diffusion entrepris par les producteurs et réalisateurs, la présence de nouvelles structures de diffusion et de distribution ou encore la reconnaissance et la visibilité du cinéaste dans le paysage cinématographique suisse sont autant d'éléments participant au succès d'un film. Ces divers facteurs ont ainsi parfois permis d'élargir l'accès aux œuvres. Certains films de la SSTP ont donc fait exception, le premier ayant été *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971). Ils rencontrent un succès hors des cercles spécialisés et bénéficient d'une reconnaissance large et internationale. On remarque que, outre la qualité de l'œuvre, dès qu'un film est sonore et plus long et que son budget de réalisation est relativement important, il devient davantage apte

472 Jahresbericht 1974. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 65, 1975, p. 41. Martin Schaub, dans son article, souligne la qualité et l'intérêt des films : « Eine faszinierende Lektüre ; nichts von fader und abweisender ‹ Wissenschaftlichkeit ›. (Volkskunde die nicht volkstümlich ist, hat keinen grossen Wert.) Obwohl der Arbeitsgang im Zentrum steht, werden auch die Menschen, die ihn beherrschen, liebevoll beschrieben : Eine Reihe von teilweise ganz aussergewöhnlichen Handwerkbiographien und Familiengeschichten ist da nachzulesen. » Martin Schaub. In : Tages-Anzeiger-Magazin 36, septembre 1974, p. 25.

473 Jahresbericht 1980. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 71, 1981, p. 24.

à être vu par un public plus large. La présence du son s'avère être souvent un critère décisif pour que les critiques du cinéma s'intéressent au film. Claude Champion souligne par ailleurs que le paysage cinématographique de l'époque, encore très étroit, favorise la visibilité de toute nouvelle réalisation et il explique le succès critique du *Moulin Develey sis à la Quielle* en grande partie par cette situation historique privilégiée (Claude Champion, 2009).

Plusieurs initiatives personnelles permettent aux films de toucher un public différent et plus important. Outre les présentations des *Mineurs de la Presta* organisées par Jean-Pierre Jelmini dans le canton de Neuchâtel et déjà évoquées, Roland Cosandey organise plusieurs projections des films d'Yves Yersin, du Groupe de Tannen et de Claude Champion. Du 7 au 9 juin 1978, le jeune cinéphile vaudois met en place un cycle de films au théâtre lausannois du Vide-Poche. Vu le succès des projections, un second programme est organisé du 25 septembre au 1er octobre 1978, intitulé « Vieux métiers vaudois et d'ailleurs ». À cette occasion, Roland Cosandey réalise une brochure destinée à accompagner les films et pour laquelle il est allé rencontrer les différents artisans filmés afin de mettre à jour les informations présentes dans les livrets de la série *Vieux métiers* (→ chapitre Relation texte-image-son).[474] Du 8 au 23 septembre 1979, il organise encore un programme de films « vaudois » au Comptoir Suisse, dans le cadre de l'exposition « Canton de Vaud » qui a lieu au Palais de Beaulieu de Lausanne.[475] Les événements sont annoncés et commentés dans la presse à plusieurs reprises.[476]

Les deux événements, au Vide-Poche et au Comptoir Suisse, sont à différencier. Dans le premier cas, Roland Cosandey, désireux de faire connaître les films des cinéastes vaudois mandatés par la SSTP, cherche un lieu approprié pour montrer des films qui sont, pour la plupart, muets. Estimant que ce type de films n'est pas projetable dans un cinéma classique, son choix se porte sur le théâtre du Vide-Poche, lieu où sont par ailleurs régulièrement organisées des projections de films suisses. Il s'agit, de son point de vue, d'une « première valorisation cinéphilique des films » puisque ces derniers ne sont pas montrés comme à l'habitude dans un contexte muséographique, scientifique ou sociétaire.[477] Il ajoute :

> « Ce qui me paraît intéressant, c'est que je n'étais pas en train de me dire que ces films devraient être autrement. Je les ai considérés comme ils étaient, tout en essayant, je crois, de les montrer dans un cadre inhabituel pour eux, et comment réussir, d'une certaine façon, à les transmettre dans ce cadre inhabituel. » (Roland Cosandey, 2009)[478]

474 Roland Cosandey, Vieux métiers vaudois et d'ailleurs. Lausanne 1978.

475 Archives SSTP, Bâle, Ap22–24, Correspondance avec Roland Cosandey 1978–1981.

476 Voir par exemple : Bertil Galland, L'aventure du cinéma ethnographique suisse. In : 24 heures, 6 juin 1978, p. 41.

477 Entretien de Pierrine Saini avec Roland Cosandey, Lausanne, 13 mai 2014.

478 Dans une lettre adressée à la Section film, il fait part de son intérêt et des motivations l'ayant poussé à organiser un tel événement : « Il s'agit d'une part de confirmer ou d'infirmer grâce au visionnement direct d'un matériel cinématographique élaboré dans des conditions précises un certain nombre d'idées sur la relation entre le cinéma et l'objet filmé, en particulier dans le domaine du ‹ documentaire › […]. D'autre part, et d'une façon plus concrète, de vérifier l'hypothèse d'une tendance vivace, dans notre cinéma documentaire, de privilégier le discours des choses plutôt que le discours sur les choses. Et le travail de Champion, celui de Yersin ou du groupe de Tannen, effectué dans le cadre de l'enquête ou du relevé ‹ ethnologique › nous paraît constituer [les] prolégomènes nécessaires à la réalisation d'une œuvre

Par contre, les programmes organisés au Comptoir Suisse se situent dans un tout autre contexte. Le public de l'exposition « Canton de Vaud » est plus populaire et n'est pas spécialement cinéphile, car il ne se déplace pas spécifiquement à la foire pour voir ces films. Afin de réaliser un programme approprié à ce contexte, il est décidé de faire tourner en boucle les films dans l'exposition et les livrets des films sont vendus avec succès à cette occasion.[479]

La notoriété croissante des jeunes cinéastes mandatés par la SSTP permet également de stimuler l'intérêt d'un public national et international pour ces films. Par exemple, dans le cadre de la sortie en France de son film de fiction à succès *Les petites fugues* (1979), le Centre Georges-Pompidou à Paris présente du 11 au 14 octobre 1979 une rétrospective des films documentaires d'Yves Yersin.[480] Le Cinéma national populaire de Caen en France fait de même du 14 au 20 mai 1980 lors d'une manifestation soutenue par Pro Helvetia. À la fin des années 1970, plusieurs événements consacrés plus généralement au « nouveau cinéma suisse » projettent des films de la SSTP. En 1978, des œuvres d'Yves Yersin et de Claude Champion sont ainsi projetées dans le cadre de la manifestation « Espaces 78/1. Porte de la Suisse : Le nouveau cinéma suisse : point de vue – point de départ », organisée par Pro Helvetia à Paris (du 20 au 28 janvier).[481] Paul Hugger se réjouit de cette valorisation des films :

> « Unsere Abteilung Film war für eine Reihe junger schweizerischer Filmschaffender von grosser Bedeutung, da sie ihnen Gelegenheit bot, ihr Können unter Beweis zu stellen ; dies trifft insbesondere für Yves Yersin zu. Dadurch wurde auch das Interesse an unseren Dokumentarfilmen stimuliert. Beweis dafür ist die Aufführung einer Reihe dieser Filme im Centre Pompidou in Paris […]. »[482]

À la fin des années 1970, la politique de production de la Section film de la SSTP a bien changé. En décidant de développer des coproductions, les budgets des films deviennent plus importants et les œuvres circulent plus largement. Ce régime se développera surtout sous l'ère de Hans-Ulrich Schlumpf, dans les années 1980.

Finalement, nous constatons que la diffusion des films à l'étranger se déroule dans deux circuits différents : parfois dans celui des cinémas et festivals de films, et souvent dans celui des milieux spécialisés, qu'il s'agisse des musées ou d'événements liés aux traditions populaires et à l'ethnologie régionale. À l'étranger, certains milieux scientifiques marquent un intérêt important pour les films de la SSTP. Ainsi, depuis les années 1960, des demandes d'emprunt et d'achat provenant surtout de l'allemagne se manifestent. Les films sont ainsi présentés dans le cadre de plusieurs musées régionaux et de congrès de la Deutsche Gesellschaft für Volkskunde (Detmold et Willisau en 1969), mais aussi à

comme *Les derniers passementiers* par exemple. » Lettre de Roland Cosandey, 18 avril 1978. Archives SSTP, Bâle, Ap22 – 24, Correspondance avec Roland Cosandey 1978–1981.

479 « Dank der Initiative eines Waadtländer Filmenthusiasten konnte der Kanton Waadt dazu bewogen werden, die den Kanton betreffenden Handwerksfilme am Comptoir Suisse während der ganzen Ausstellungsdauer zu zeigen. Dabei wurde eine beträchtliche Anzahl der dazugehörigen Hefte ‹ Altes Handwerk › verkauft und für die Gesellschaft geworben. » Jahresbericht 1979. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 70, 1980, p. 28.

480 24 heures, 8 octobre 1979, p. 37.

481 Espaces 78/1. Porte de la Suisse. 11bis rue Seribe, Paris.

482 Jahresbericht 1979. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 70, 1980, p. 28.

l'occasion d'une réunion de l'UNESCO en Westphalie et d'une autre en Angleterre[483], ou encore à l'université de Jérusalem en 1971. Les demandes de prêt de l'étranger laissent souvent entendre que les films de la SSTP sont exemplaires.[484] *Ein Korb wird geflochten* (Walter Wachter, 1966) est par exemple projeté au Smithsonian Institute à Washington. Le film rencontre un succès important et le cinéaste reçoit un prix.[485]

Dans les années 1980, dans la lignée de Paul Hugger, Hans-Ulrich Schlumpf présente les films à de nombreuses occasions, souvent en complément d'une conférence qu'il donne. Le responsable est davantage impliqué que son prédécesseur dans des événements ethnologiques internationaux. Il prépare par exemple un programme de films pour le troisième congrès de la Société internationale d'ethnologie et de folklore (SIEF) qui se tient à Zurich en avril 1987.[486] Hans-Ulrich Schlumpf se rend à de nombreuses reprises à Göttingen à l'occasion de divers congrès liés à l'ethnologie européenne et à l'anthropologie visuelle et y présente chaque fois une sélection de films.[487] Les voyages à l'étranger du responsable de la Section film ne se limitent pas à l'allemagne. En 1985, il se rend ainsi en Hongrie pour le « 3. Internationales Handwerksgeschichtliches Symposium », puis en 1987, accompagné de Paul Hugger, à une rétrospective du « volkskundlichen Film » de la région alpine à Bolzano en Italie.[488] Il se déplace encore aux Universités de Graz et de Vienne en 1988. L'engagement de Hans-Ulrich Schlumpf permettra d'atteindre un public « spécialisé » toujours plus international.

Réception des films : critères d'évaluation et de sélection

Sur quels critères les films sont-ils interprétés, sélectionnés, évalués et jugés ? Comment a-t-on évalué leur qualité ? Quels sont ceux qui ont été retenus par la critique, les publics ou les ouvrages consacrés au cinéma ? Pourquoi choisit-on de présenter, d'emprunter ou de projeter un document en particulier et pas un autre ? La question de la valeur est fon-

483 Rapport annuel de la Société suisse des Traditions populaires pour 1966. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 56, 1966, p. 59.

484 Archives SSTP, Bâle, Ap 35.

485 Paul Hugger, dans une lettre adressée au chef du gouvernement du Liechtenstein, M. Batliner, écrit : « Hinweis auf erfolgreiche Vorführung des Korbflechterfilms in Washington von ihrem Landsmann, Walter Wachter, der Film sei als der beste gerühmt worden. […] Ich glaubte, diesen schönen Erfolg einer ihrer Landsleute Ihnen mitteilen zu dürfen. » Lettre du 3 novembre 1967. Archives SSTP, Bâle, Ap 10. Walter Wachter mentionne pour sa part l'« Anerkennungsschreiben » qu'il a reçu du Smithsonian Institute (Walter Wachter, 2011).

486 « Für den 3. SIEF-Kongress in Zürich bereitet der Abteilungsleiter in Zusammenarbeit mit dem Filmpodium der Stadt Zürich und dem Kongress-Komitee ein Filmprogramm mit dem Titel ‹ Mit ethnographischem Blick › vor, das einschlägige Dokumentarfilme einem breiteren Publikum nahe bringen soll. » Jahresbericht 1986 der SGV/SSTP. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 77, 1987, p. 41.

487 Hans-Ulrich Schlumpf présente *Guber– Arbeit im Stein* au 2. Symposium des Arbeitskreises für Internationale Wissenschaftskommunikation (AIW), événement consacré à la « Visuelle Anthropologie im interdisziplinären Kontext » (1985, Göttingen) ; *Der schöne Augenblick* et *Umbruch* au Deutscher Volkskundekongress à Göttingen (1989). Le responsable de la Section film se rend à de nombreuses reprises à l'IWF et aux congrès de l'encyclopaedia Cinematographica (1984, 1985, 1987, 1988, 1989), ainsi qu'aux événements suivants : le 3. AIW-Symposium consacré à la « Audiovisuelle Anthropologie, eine Bestandsaufnahme im Wort und Bild » (1987, Göttingen) ; le Volkskundliche Filmtagung de Reinhausen-Göttingen (IWF, 1988). Jahresberichte der SGV/SSTP.

488 Jahresbericht 1987. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 78, 1988, p. 41.

damentale pour appréhender la réception des films de la SSTP. La pluridimensionnalité et la complexité du média « film » ne facilitent pas les choses : valeur esthétique, valeur informative, document, source historique, artefact, technique, média de communication et de transfert de savoirs composent autant de strates de lecture et d'évaluation possibles d'une œuvre audiovisuelle.[489]

Les diverses conceptions et statuts accordés aux films conduisent automatiquement à des réceptions et à des publics différents. Un spécialiste ou un critique de cinéma s'appuie, par exemple, sur des critères permettant l'évaluation objective d'œuvres de qualités diverses. Le théoricien du cinéma David Bordwell évalue ainsi les films selon leur cohérence, l'intensité, la complexité et l'originalité de l'œuvre.[490] Dans plusieurs ouvrages consacrés au cinéma suisse, il semble aussi exister un consensus sur les œuvres produites par la SSTP méritant d'être abordées. Autant Hervé Dumont que Freddy Buache et Martin Schaub parlent surtout du *Moulin Develey sis à la Quielle* ou de *Die letzten Heimposamenter* alors que les autres films ne semblent pas exister à leurs yeux. La présence du son, l'existence d'une projection publique comme une certaine durée minimale de l'œuvre paraissent être d'autres critères déterminants.[491] L'ouvrage de Bernhard Giger et Urs Jaeggi publié en 1978 et consacré au cinéma suisse est ainsi le seul ouvrage de l'époque, avec les catalogues réalisés par le Centre suisse du cinéma (Schweizerisches Filmzentrum) depuis 1972, à inclure dans la filmographie d'Yves Yersin ses films muets produits pour la SSTP.[492] Les cinéastes effectuent parfois aussi une sélection des œuvres entrant dans leur filmographie. Par exemple, Claude Champion y inclut rarement *Migola* qu'il considère comme un exercice (Claude Champion, 2009). Des œuvres telles que *Le Moulin Develey sis à la Quielle* ou *Die letzten Heimposamenter* constituent un premier pas vers des films « plus accessibles », sonores et « moins spécialisés », donc plus facilement commercialisables.[493] Elles permettent aux cinéastes de s'émanciper progressivement des contraintes et limites propres à la production filmique de la SSTP. Dès lors, il n'est pas étonnant que ces derniers films soient valorisés autant par les critiques que par leurs réalisateurs.

Pour le scientifique et l'ethnologue, les divers critères des critiques et historiens du cinéma ne sont pas forcément déterminants à l'inverse de la valeur de documentation

489 Nora Mathys ; Leimgruber, Walter ; Voellin, Andrea (éd.), Über den Wert der Fotografie. Zu wissenschaftlichen Kriterien für Bewahrung von Fotosammlungen. Baden 2013. Bien que l'ouvrage traite de l'évaluation des photographies, de nombreuses observations peuvent se transposer aux films.

490 David Jay Bordwell ; Thompson, Kristin, L'art du film. Une introduction. Bruxelles 2009 (Arts et cinéma), p. 109.

491 Voir notamment : Freddy Buache, Le cinéma suisse, 1898–1998. Lausanne 1998 ; Martin Schaub, L'usage de la liberté. Le nouveau cinéma suisse, 1964 1984. Zürich ; Lausanne 1985 (Dossiers Pro Helvetia. Série Cinéma) ; Hervé Dumont ; Tortajada, Maria, Histoire du cinéma suisse 1966–2000. Lausanne ; Hauterive 2007. Les critères de sélection des 1200 films présentés dans ce dernier ouvrage sont explicités dans l'introduction : « y figurent tous les films d'une durée de plus de 50 minutes dont on peut attester une projection ou une diffusion publiques » (p. XI).

492 Bernhard Giger ; Jaeggi, Urs, Film in der Schweiz. München 1978. Voir aussi : Schweizerisches Filmzentrum, Schweizer Filme. Index 1972–1990. Zürich 1990.

493 « J'ai investi dans pratiquement chacun des films que nous avons réalisés ensemble, une grande partie de mon travail ainsi que d'autres prestations en nature, alors que ces productions ne sont pas commercialisables (films muets, noir/blanc, trop spécialisés). » Lettre d'Yves Yersin à Paul Hugger, 28 octobre 1973. Archive SSTP, Ae 60VII d 1.

ou de recherche dont le film est porteur. L'Institut fur Textilmaschinenbau und Textilindustrie visionne par exemple *Die letzten Heimposamenter*, mais considère que les processus techniques n'y sont pas assez détaillés et qu'aucun extrait n'est utilisable pour leur exposition consacrée à la technique textile.[494] Wilhelm Egloff considère également qu'*Heimposamenterei* ne documente pas avec une précision suffisante la fabrication de rubans, comme vu dans le chapitre consacré à l'analyse du film.[495] Mais dans un compte rendu de la 73e assemblée annuelle de la SSTP à l'occasion de laquelle Paul Hugger projette deux films d'Yves Yersin, *Les boîtes à vacherin* et *Les sangles à vacherin* (1970), le même auteur souligne « l'art extraordinaire du cinéaste » :

> « Les deux films témoignent de l'art extraordinaire du cinéaste quand il s'agit de retenir un procédé de travail et même une manipulation assez compliquée. Le second film (sur la confection des boîtes à vacherin), surtout, présente une difficulté supplémentaire : à part la fabrication de la petite boîte à fromage et de ses diverses parties, il fallait montrer l'esprit chercheur et inventif du patron. Par la réflexion, celui-ci est arrivé à trouver toujours de nouvelles machines à exécuter des travaux faits à la main autrefois. M. Yersin a réussi à saisir cette atmosphère du bricoleur, qui s'amuse à regarder travailler sa machine et qui perd ainsi le temps qu'il a voulu gagner par son invention. »[496]

Les diverses évaluations des films que manifeste Wilhelm Egloff illustrent l'oscillation que la SSTP marque vis-à-vis des films. D'un côté, ceux-ci doivent remplir certaines exigences scientifiques et ne semblent pas devoir être destinés à un public de « non-spécialistes » ou au « monde de l'art ». Lors des procès-verbaux de la SSTP, les membres du conseil ont plusieurs fois relevé la valeur première de *documentation* des films. Ils se montrent souvent critiques sur les sommes importantes que la Section film demande pour la réalisation de ses films et estiment les finances de la Section film peu claires. Par exemple en 1974, des membres reprochent le « perfectionnisme » exagéré que certaines réalisations filmiques importantes témoignent, référence implicite, mais certaine aux derniers films d'Yves Yersin consacrés aux passementiers.[497] De l'autre côté, les qualités esthétiques des œuvres sont pourtant souvent soulignées et on espère toujours que les films atteindront un public plus large. Et lorsque cela se réalise, on s'en félicite. Des phrases mentionnant le succès des films hors du milieu scientifique ne sont pas rares dans les rapports annuels de la SSTP. Les débats que la projection de *Guber – Arbeit im Stein* a provoqués au sein de l'IWF à Göttingen sont particulièrement révélateurs de cette ambivalence des films entre le statut d'œuvre et celui de document scientifique (→ chapitre consacré à l'analyse du film).

Les rapports annuels de la SSTP effectuent en fin de compte une sélection, comme les critiques de cinéma. La plupart du temps, ce sont les films ayant rencontré un certain succès qui y sont mentionnés. De même, Paul Hugger et Hans-Ulrich Schlumpf ont souvent présenté les films de la collection ayant rencontré un certain succès public ou alors

494 Lettre de la Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Institut fur Textilmaschinenbau und Textilindustrie, 11 mai 1981. Archives SSTP, Bâle, Ap22(3).

495 Wilhelm Egloff, Traditions populaires et frontières linguistiques. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 72 (1982), p. 88.

496 Wilhelm Egloff, 73e Assemblée annuelle de la Société suisse des traditions populaires. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 60, 1970, p. 66.

497 Procès–verbal de 1974. SGV Protokolle und Jahresberichte 1969–1990. Archives SSTP, Bâle, Ad 34.

ceux qu'ils estimaient personnellement de qualité et représentatifs de la collection. Il est clair que les deux producteurs reconnaissent la valeur cinématographique des films d'Yves Yersin. Cette citation de Paul Hugger signifie bien que l'ethnologue juge les films produits de plus ou moins bonne qualité :

> « Ich habe vielleicht, wenn es schlecht war, auch nicht viel Lob gesagt. Aber das war bei Yersin nicht der Fall. Es hat vielleicht in Basel viele Filme gegeben, die sehr mittelmässig waren. *Zinngraveur* ist glaube ich mittelmässig. Das war eben noch einer vom alten Stil. » (Paul Hugger, 2009)

De leur côté, les musées, institutions et associations qui empruntent ou achètent des films retiennent des documents répondant à leur intérêt pour un sujet particulier ou parce qu'ils se déroulent dans leur lieu d'implantation. Il est néanmoins intéressant de constater que les films les plus empruntés – par les membres, musées, institutions et autres sphères de « spécialistes » – sont dans la plupart des cas l'œuvre d'Yves Yersin ou de Claude Champion, soit de cinéastes dont le travail cinématographique est reconnu par les cinéphiles. Ainsi, entre 1970 et 1983, les documents les plus empruntés sont les suivants : *Heimposamenterei* (41 prêts, dont 12 en 1982), *Une fromagerie du Jura* (32, dont douze entre 1971 et 1972), *Migola* (28), *L'huilier* (24), *Les boîtes à vacherin* (19), *Chaînes et clous* (19), *La Tannerie de La Sarraz* (15), *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (14), *Les cloches de vaches*, *Le licou* (12) et *Ein Giltsteinofen entsteht* (12). Les films beaucoup moins maîtrisés et se rapprochant des simples « documentations filmiques » ne sont presque pas empruntés. Ainsi, *Der Järbmacher* n'a jamais été emprunté et *La pêche au grand filet* ne l'a été qu'à deux reprises.[498] Il y aurait donc, même chez les scientifiques, une sensibilité à la qualité formelle des œuvres. Les connexions existant entre les divers emprunteurs du monde scientifique et le bouche-à-oreille participent certainement aussi à ces préférences pour certains films du corpus.

En suivant le théoricien du cinéma Jean-Luc Lioult, le documentaire se présente surtout comme une *assertion sérieuse consentie* :

> « Dans le documentaire, il s'agit d'asserter, d'affirmer que quelque chose existe, que quelque chose s'est produit, que quelque chose est le cas. Assertion sérieuse, par opposition à ludique. […] On ne fait pas semblant d'affirmer quelque chose, on ne prétend pas que quelque chose existe alors que ça ne serait pas le cas dans le monde réel. […] Le spectateur de documentaire est […] à la recherche d'un savoir sur le monde, du partage d'une expérience, même désagréable bien sûr, à la recherche d'un élargissement de son expérience du monde que

498 D'autres films ont été fréquemment empruntés : *Pêche professionnelle dans le lac de Neuchâtel* (21 prêts), *Waldarbeit im Prättigau III, Flössen* (17 prêts), *Spiegel und Spiegelmacher* (15 emprunts), *Der Kupferschmied* et *Der Tüchelbohrer* (13 prêts). Plusieurs de ces films, sans être des « films d'auteur », ont une haute valeur documentaire, ce qui explique certainement la fréquence des prêts (*Waldarbeit im Prättigau*). Notons encore que la moyenne annuelle des prêts s'élève, pour la période située entre 1970 et 1983, à 43 films. Entre 1970 et 1975, cette moyenne est légèrement moins élevée, avec une trentaine de films empruntés par année. On constate certains « pics » de prêts : 1976 (65 emprunts), 1978 (64), 1979 (89) et 1981 (60). Archives SSTP, Bâle, Ap 22 (2). Nous sommes en revanche étonnés qu'un film tel qu'*Henri Avanthay* n'ait été emprunté qu'à deux reprises. Cette situation s'explique certainement par le fait que ce film a surtout circulé via Film Pool et que les archives de la SSTP n'ont pas de données concernant les prêts effectués par l'intermédiaire de cette structure.

> nous partageons tous… Ce n'est pas la même chose que la recherche du divertissement, pour le dire plus simplement, par la fiction. »[499]

Un pacte non écrit s'instaure sur le texte documentaire entre son producteur et ses récepteurs, les spectateurs. Le documentaire a un caractère sérieux et informatif qui suppose du spectateur une attitude différente de celle qu'il adopte lorsqu'il regarde un film de fiction. Plus vigilant, le spectateur accorde (ou non) son consentement à ces *assertions sérieuses*. Lorsque nous regardons un des films produits par la SSTP, plusieurs moyens sont utilisés pour programmer notre réception ou « lecture documentarisante » du film. Ainsi, le générique annonçant que le producteur est une société scientifique et qu'un conseiller scientifique est présent, ou l'existence d'un fascicule associé au film suffisent à programmer notre lecture du film et à le labelliser comme « documentaire scientifique ». Lorsque les journalistes ou critiques de cinéma décrivent les qualités des films *Le Moulin Develey sis à la Quielle*, *Henri Avanthay* ou *Die letzten Heimposamenter*, leur discours insiste souvent sur certains termes pouvant aussi définir une démarche scientifique sérieuse : précision, minutie, rigueur, regard ethnographique… (→ chapitres consacrés aux analyses des films). Un certain consensus semble donc exister sur le type de films auquel on a à faire.

Les critères d'évaluation sont pourtant parfois difficilement transparents ou objectivables. La réception d'une œuvre est toujours incertaine. Il n'est pas rare que de petits détails contenus dans un film, sans intention de la part de l'auteur, confèrent un sens supplémentaire à une image et conduisent le spectateur à créer de nouvelles associations. Roland Barthes nomme ces lectures supplémentaires, l'excès de sens ou *sens obtus*.[500] Un récit comprend en effet toujours différents niveaux d'énonciation et différentes significations dépassant l'intention de l'auteur. Il y a toujours encombrement et excès d'informations : chaque unité est entourée par une information visuelle secondaire. Même lorsque le récit veut guider et canaliser la lecture dans une direction donnée et qu'il laisse un espace d'interprétation limité au spectateur-lecteur – le « texte fermé » d'Umberto Eco –, le film reste « ouvert » à des lectures « aberrantes ».[501]

La force subjective du film, son ouverture vers d'autres lectures et vers le monde imaginaire, s'exprime par exemple dans la description que Paul Hugger nous donne du début de *La Tannerie de La Sarraz*, tout en visionnant le film :

> « Belle photo ! Ça montre déjà la supériorité [de] Yersin. Voyez-vous, cet homme qui cherche quelque chose dans la cour nébuleuse, humide. On ne pense pas que c'est dans une petite ville assez ensoleillée. C'est dans un ravin, derrière. Et ça pourrait être une introduction d'un film […] avec tragédie. Qui sait, peut-être un […] crime, on découvre un cadavre. […]

499 Yannick Duvauchelle, Entretien avec Jean-Luc Lioult, Université de Provence, 2011. URL : https://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/theorie_du_fi%20lm_documentaire_penser_le_cinema_documentaire_%20lecon_3.6784#l_2 Consulté le 6 janvier 2014. Jean-Luc Lioult est responsable de la section Cinéma à l'Université de Provence et spécialiste du cinéma documentaire.

500 Une image est composée de trois niveaux de sens : niveau informatif (communication), niveau symbolique (signification ou « sens obvie») et niveau de la signifiance (« sens obtus », un « sens qui vient en trop », lié à l'affect). Roland Barthes, L'obvie et l'obtus. Essais critiques III. Paris 1982, p. 55.

501 Voir : Wilton Martinez, Who Constructs Anthropological Knowledge ? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship. In : Peter Ian Crawford ; Turton, David (éd.), Film as Ethnography. Manchester 1992, pp. 131–161.

[Rires] C'est suggestif, n'est-ce pas ? Ça montre que [les cinéastes] se sont libérés, et moi aussi, des prescriptions d'ethnographie. » (Paul Hugger, 2011, chapitre 19, 01:24:24, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

Nous sommes aussi sensibles à certains moments « magiques » et inattendus présents dans les films : l'enfant qui regarde par la fenêtre de *Ein Messer wird geschmiedet*, l'atmosphère surréaliste des scènes de l'atelier de la rivière dans *La Tannerie de La Sarraz*, ou ailleurs, les regards fugaces de certains protagonistes vers la caméra, une plaie à la main d'un artisan dans *Kammacherei in Mümliswil*, la transe que provoque le visionnement des longues séquences du travail répétitif et concentré du cordonnier de *Der Störschuhmacher*.[502] Le film est une expérience qui ne peut jamais être entièrement contrôlée, ni par le réalisateur, ni par les sujets, ni par les spectateurs. Il se présente comme un processus par lequel les gens créent et modifient des significations. Le récit est un moyen par lequel les réalisateurs commencent à superviser les expériences de leurs spectateurs, qui, à leur tour, lisent et créent des significations à partir du film.[503]

De notre côté, comme dans le cas des cinéphiles, critiques, scientifiques et autres acteurs, nous avons également sélectionné pour notre analyse certains films que nous jugions plus importants que d'autres. Nous sommes certainement en partie influencés par les sélections et interprétations ayant été opérées avant nous – par les critiques entre autres –, mais aussi par de nombreux paramètres tels que notre formation, nos intérêts personnels, nos connaissances conventionnelles ou le lieu et le contexte (historique et socioculturel) du visionnement.[504]

Contextes de réception : dépendance versus autonomie du film

Les projections fréquentes des films de la SSTP pour les écoles, universités, musées, sociétés scientifiques et associations sont dans la plupart des cas liées à un programme. Les films ne sont pas autonomes. Ils ne sont pas montrés seuls, mais sont commentés ou complétés d'une exposition ou d'un document textuel explicatif. Le spectateur ne se

502 Hans J. Wulff relève par ailleurs le pouvoir de représentation du film : « Wenn es um die Darstellung von Prozessen geht, um handwerkliche Prozeduren etwa oder um komplizierte Rituale, aber auch um alltägliche Interaktionssituationen, ist der Film ‹ darstellungsmächtiger › als etwa die Diashow oder gar der nur verbale Bericht. Wir wissen aber auch, dass die Explizitheit der Darstellung nicht allein für Lerneffekte verantwortlich ist : Wenn ein Geschehen nur zum Teil gezeigt wird, zu einem anderen Teil durch Phantasietätigkeit ergänzt werden muss, ist das subjektive Involvement deutlich höher. Das gleiche Geschehen wirkt eindrücklicher und nachhaltiger, als wenn es in einem narrativen Format dargeboten wird (eine pädagogische Technik, die sich in allen kommunikativen Medien manifestieren kann und überall ihren Effekt hat). » Wulff 1995, *op. cit.*, p. 8.

503 Voir : Elizabeth Mermin, Being Where ? Experiencing Narratives of Ethnographic Film. In : Visual Anthropology Review 13 (1), 1997, pp. 40–51.

504 Hans J. Wulff souligne l'importance de ce contexte de visionnement du film et de l'implication diverse du spectateur : « Es gibt eine ganze Reihe von subjektiven oder gar privaten Faktoren, die die Zuwendung zu einem Film und die Intensität der Teilnahme beeinflussen können. Das sogenannte ‹ Involvement › hängt primär vom Thema ab. […] Manche sehen das Fernsehen überhaupt als ein ‹ low involvement › Medium an, das kaum oder sogar keine gezielte Zuwendung geniesst, nur gewohnheitsmässig angeschaltet wird – und dies würde die Kino-Vorstellung deutlich von der Fernsehaufführung abgrenzen. » Ou encore : « In der Rezeption wird der Text auf der Leinwand weiterentwickelt zu einem verstandenen Text. Der Zuschauer ist in einem komplexen Prozess an der Ausarbeitung dessen, was der Film vorgibt, beteiligt. Er geht, wie der Lern- und Denkpsychologe Jerome Bruner es formuliert, ‹ über die gegebene Information hinaus ›. » Wulff 1995, *op. cit.*, p. 3, p. 5.

trouve donc pas seul face au film, mais se situe dans un champ thématique dans lequel le film s'insère. Hans J. Wulff décrit ce contexte de projection particulier :

> « Der Schüler ist nicht freiwillig in der Vorstellung ; sein Interesse steht unter Kontrolle, ein thematisches Zentrum der Rezeption ist vorgegeben, und oft werden noch genauere Instruktionen gegeben, worauf geachtet werden sollte ; der Film ist nicht der Mittelpunkt des Geschehens, sondern Mittel zu einem anderen Zweck ; dem Schüler steht der Lehrer gegenüber, der als fachlicher Experte und als situative Autorität auftritt. Wird ein Film im Rahmen einer Ausstellung gezeigt, ist wiederum der situative Rahmen ein anderer : Der Besucher ist aus Interesse an der Sache da (von den Führungen von Schulklassen sei einmal abgesehen) ; Film und Ausstellung sind komplementäre und gleichberechtigte Medien, die den Gegenstand vermitteln ; das Thema der Situation ist durch den Rahmen der Ausstellung vorgegeben, es fehlt aber natürlich die autoritäre Figur des Lehrers. »[505]

Lorsque les films sont projetés dans le contexte des cinémas ou d'autres événements cinématographiques, ils aspirent en quelque sorte à un autre horizon de réception qui leur permet de se présenter comme plus autonomes. Pour les films muets, ce glissement de contexte semble très difficile. Mais quand Yves Yersin réalise *Die letzten Heimposamenter*, que Claude Champion fait *Le Moulin Develey sis à la Quielle* et qu'Hans-Ulrich Schlumpf réalise ou produit des films documentaires destinés au cinéma, les cinéastes manifestent clairement leur désir de s'émanciper du cadre limité des films étiquetés « arts et traditions populaires ». Dans cette perspective, *Le panier à viande* peut être vu comme exemplaire et pionnier d'un court métrage autonome. Dans le cas des films sonores, le passage au monde du cinéma ne réussit pas toujours pleinement. Jean-Luc Brutsch analyse la projection ratée d'*Henri Avanthay* aux Journées de Soleure (1973) dans cette optique. De son point de vue, si le film « s'est fait descendre à Soleure », c'est parce que l'œuvre n'avait pas sa place dans ce contexte cinématographique :

> « Ce sont des projections qui, sur le moment, s'adressent à des spécialistes, des gens qui voient un peu et qui comprennent ce que les réalisateurs cherchent à faire […]. Mais, sur le moment, de regarder ça, c'est difficilement visible. […] Je trouve que c'est difficile d'accès. Donc, dans un festival […] ça risque d'être un peu dur, pas parce que le film est mauvais, mais parce que le public de festivals ou de projections comme ça n'est pas préparé à ça, il ne s'attend pas à ça. » (Jean-Luc Brutsch, 2009)

Henri Avanthay reçoit cependant une prime d'étude de la Confédération. De la même manière, plusieurs films du corpus reçoivent une subvention de l'état sous forme d'une prime d'étude ou à la qualité (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*, *Les Mineurs de la Presta*, *Guber – Arbeit im Stein*, *Umbruch*). Et lorsque ces mêmes films reçoivent les éloges des critiques de cinéma qui y perçoivent l'émergence d'une éthique et d'une esthétique du documentaire qui sera la marque distinctive d'un nouveau cinéma suisse, il s'agit là d'autant de signes d'une construction et d'une reconnaissance de la valeur cinématographique des films.

505 Wulff 1995, *op. cit.*, p. 2.

Diffusion aujourd'hui

Depuis les années 1990, le paysage de la diffusion a bien changé par rapport aux années 1960, 1970 ou 1980. Divers facteurs ont fait sortir le documentaire de la marge dans laquelle il était cantonné auparavant. La demande des publics et les succès de la programmation de documentaires au cinéma et à la télévision l'attestent. De nombreuses chaînes télévisuelles comme Arte ou la RTS ont développé des politiques de coproduction et d'achats de documentaires de création prouvant que les télévisions ne se limitent plus à promouvoir uniquement leurs productions propres. Le foisonnement de chaînes thématiques proposant des reportages et documentaires tout comme la multiplication des chaînes locales centrées sur l'actualité régionale démontrent que le documentaire a sa place sur le petit écran.

Qu'en est-il des films de notre corpus aujourd'hui ? Dans quels lieux et à quelle fréquence ces films d'archive circulent-ils ? Profitent-ils du paysage de diffusion apparemment favorable d'aujourd'hui ?

Les chaînes locales présentent un potentiel de diffusion important pour les films de la SSTP de par l'intérêt que ces télévisions manifestent pour la culture et l'histoire régionales. Par exemple, Val TV, la chaîne de la Vallée de Joux réalisent de nombreux reportages sur des artisans de la région – fabricant de fromage, de boîtes à vacherin, etc. L'ancrage géographique des films recèle un potentiel de diffusion dans ce contexte.

Les musées projettent aujourd'hui certains films, souvent des extraits ou des versions remontées ou sonorisées des films de la SSTP dans leurs salles d'exposition. Le Musée des Mines du Val-de-Travers montre ainsi un extrait des *Mineurs de la Presta* (1974) au cours de la visite, dans une ancienne galerie. Le Musée du Fer et du Chemin de Fer de Vallorbe présente *Le licou* et *Chaînes et clous* (1967) dans des versions sonorisées et commentées par l'artisan filmé à l'époque, Valentin Viotti. Le Musée cantonal de Bâle-Campagne à Liestal projette *Die letzten Heimposamenter* (1973) dans la salle dédiée à la rubanerie. Au Musée de l'habitat rural de Ballenberg, la collection de fascicules associés aux films est disponible (visite en 2010).

Les institutions universitaires continuent à montrer périodiquement ces films, principalement au Séminaire d'ethnologie européenne de l'université de Bâle. En 2013, l'Institut d'ethnologie de l'université de Neuchâtel a montré *Le Moulin Develey sis à la Quielle* en présence de son réalisateur dans le cadre d'un cours consacré au film ethnographique.

Les supports de diffusion ont changé : du 16 millimètres, on est passé à la cassette VHS, puis au DVD. Ce dernier support devient aujourd'hui obsolète face à Internet et aux nouveaux supports numériques. Les DVD des films sont en vente, mais ne sont plus disponibles au prêt en raison des risques élevés de copies illégales. La personne intéressée ne peut visionner le film DVD que sur place, à la bibliothèque.[506] La SSTP a encore du travail à faire. Des projections de films organisées au cinéma Cinématte à Berne (octobre 2010) dans le cadre de notre travail, ou à l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel (octobre 2013) n'ont ainsi pas pu offrir aux spectateurs des conditions optimales, puisque les co-

506 URL : http://www.volkskunde.ch/fr/sgv/publikationen/filme.html Consulté le 20 juillet 2014.

pies numériques des films disponibles montraient des défauts liés à leur forte compression. La publication de cet ouvrage vise, dans ce cadre, à rendre les films accessibles sur Internet.

Notons encore que l'absence de sous-titrage de la plupart des films sonores du corpus limite grandement l'accès à des réseaux de diffusion internationaux. Aucune des œuvres ne possède de version anglophone, excepté *Umbruch*, sous le titre *A New Page*. Dans ce sens, les œuvres muettes ont un accès plus universel. Alors que pour certains spectateurs et cinéastes, l'absence de son a été perçue comme frustrante et un défaut, d'autres y ont perçu le potentiel d'autonomie de l'image et sa qualité esthétique et photogénique supérieure (→ chapitre Relation texte-image-son).

10.5 La Section film comme moment de formation au cinéma

> « Tous ces films […] représentent pour moi une phase extrêmement importante. J'y ai tout appris sur l'image, le rythme, la grammaire, la relation avec les gens qu'on filme… Ces films étaient mis en scène, de l'ethnographie mise en scène. » (Yves Yersin)[507]

Dans les années 1960 et 1970, plusieurs des réalisateurs et techniciens mandatés par Paul Hugger et la SSTP sont jeunes, ambitieux et acceptent de travailler contre une rémunération très modeste. La Section film, en tant que maison de production, a joué pour un certain nombre d'entre eux un rôle important dans leur formation de cinéaste. Elle peut ainsi être envisagée comme une école de cinéma, ou du moins un « moment » de formation au cinéma. Cette fonction formative se comprend par rapport à divers facteurs, autant liés au paysage du cinéma suisse d'alors qu'aux motivations et intérêts personnels des réalisateurs.

Yves Yersin, le cinéaste qui a réalisé le plus de films pour la SSTP – douze films entre 1965 et 1973 –, est intéressant à prendre comme cas exemplaire pour analyser autant le rôle formateur que pouvait jouer la SSTP que les intérêts et motivations poussant un réalisateur à collaborer avec une telle institution.

Le règne de l'apprentissage autodidacte

Dans les années 1960–1970, aucune formation aux métiers du cinéma n'existe en Suisse, exception faite d'une entreprise pilote de cours pratiques donnés à l'école d'art de Zurich entre 1967 et 1969 (la Kunstgewerbeschule Zürich, aujourd'hui ZHdK) et auxquels participeront notamment Jacqueline Veuve et l'ingénieur du son Luc Yersin, frère d'Yves Yersin.[508] Il faut attendre le début des années 1980 pour qu'une première formation de cinéma s'ouvre à l'école supérieure des beaux-arts de Genève (aujourd'hui la Haute école d'art et de design Genève ou HEAD). À sa suite, l'école cantonale d'art de Lausanne

507 Roland Cosandey ; Boujut, Michel, Entretiens avec Yves Yersin. In : Positif 223, octobre 1979, pp. 59–63, ici p. 60.

508 Voir : Thomas Schärer, « Wir wollten den Film neu erfinden ! ». Die Filmarbeitskurse an der Kunstgewerbeschule Zürich 1967–1969. Zürich 2005.

(ECAL) ouvre son département audiovisuel (le DAVI), sous l'impulsion du cinéaste Yves Yersin en 1986, puis vient ensuite Zurich en 1992.[509] Les jeunes cinéastes en herbe doivent donc passer par d'autres canaux de formation que les écoles, à moins de se déplacer à l'étranger. Parmi les cinéastes mandatés par la SSTP, Yves Yersin suit quelques cours à l'école de cinéma de Lodz en Pologne en 1965 (Walter Wachter, 2011) et Claude Champion abandonne son désir de se former dans une école à l'étranger (notamment à Prague), faute d'argent et de diplômes. Renato Berta suit de son côté une formation de chef opérateur au *Centro sperimentale di cinematografia* à Rome.

Dans les années 1960, la télévision suisse, en pleine construction, joue parfois un rôle de formatrice. Renato Berta « cachetonne » souvent à la Télévision suisse romande (TSR, aujourd'hui RTS), Yves Yersin monte plusieurs émissions de la chaîne entre 1964 et 1970 et Pio Corradi apprend son métier de caméraman à la Télévision suisse allemande. Assez vite, la TSR commence à s'intéresser au cinéma et elle permet à plusieurs jeunes cinéastes de réaliser des reportages pour des émissions d'information réputées, comme l'émission Continents sans visa (1959–1969) dans laquelle, par exemple, Jean-Jacques Lagrange et Michel Soutter font leurs armes en réalisant des films-enquêtes dans des pays éloignés (→ chapitre Le cinéma documentaire et ethnographique international). Les réalisateurs Alain Tanner, Jean-Louis Roy, Claude Goretta, Michel Soutter et Jean-Jacques Lagrange forment en 1968 le Groupe 5, une initiative soutenue par la TSR. Cette dernière donne ainsi la possibilité à ses propres réalisateurs de tourner des fictions pour le grand écran. La TSR a donc eu un rôle déterminant dans la carrière de plusieurs cinéastes du « nouveau cinéma suisse », un fait sans équivalent outre Sarine où la Télévision alémanique, plus hésitante à soutenir les entreprises des jeunes cinéastes, a forcé ces derniers à se concentrer davantage et plus longtemps sur le documentaire, moins coûteux que la fiction.[510]

L'apprentissage autodidacte est finalement la norme pour le grand nombre de jeunes cinéastes novices passionnés qui, dans les années 1960–1970, s'emparent de la caméra et effectuent diverses expérimentations. La branche étant très fermée et peu accessible aux néophytes, le métier s'apprend souvent après de longues années d'assistanat sur divers films ou stages. Claude Champion est ainsi l'assistant de Serge Roulet à Paris et apprend son métier de cinéaste sans passer par une école ou par la télévision.[511] Yves Yersin réalise plusieurs stages entre la Suisse allemande et le Liechtenstein. Jean-Luc Brutsch travaille de son côté comme assistant-réalisateur et régisseur sur des films de Michel Soutter, Alain Tanner ou Claude Goretta et il effectue un « stage d'apprentissage » au laboratoire Schwarz Film comme plusieurs autres jeunes désireux de faire des films (Jean-Luc Brutsch, 2011). Le stage effectué chez Schwarz s'apparente à une formation autodidacte puisque le matériel, généreusement mis à la disposition des stagiaires,

509 En 1992, à la suite de Genève et de Lausanne, la Kunstgewerbeschule Zürich (aujourd'hui Zürcher Hochschule der Künste ou ZHdK) introduit une formation à la réalisation cinématographique, suivie par la Hochschule für Gestaltung und Kunst de Lucerne (aujourd'hui Hochschule Luzern ou HSLU) qui développe l'enseignement de la vidéo et des pratiques du cinéma d'animation.

510 Françoise Deriaz, L'histoire du cinéma suisse noir sur blanc. Interview d'Hervé Dumont. In : Ciné-Bulletin 382, août 2007, pp. 20–24.

511 Claude Champion a été réalisateur *free-lance* à la Télévision suisse romande dès 1974.Freddy Landry. In : L'Impartial, 22 avril 1975, p. 16.

permet de chercher et de trouver par soi-même, d'expérimenter d'une manière concrète et pragmatique les divers aspects du cinéma (→ chapitre *consacré à Les Mineurs de la Presta*). La fréquentation des salles de cinéma, cinémathèques et autres ciné-clubs participe également d'une manière significative à la formation des jeunes cinéastes. Claude Champion affirme ainsi que « dans le sillage de la Nouvelle Vague », son apprentissage du cinéma s'est surtout fait « en voyant des films » (Claude Champion, 2009).

Dans les années 1950 déjà, Henry Brandt, précédant nombre de jeunes cinéastes des années 1960 et 1970 – autant ceux ayant travaillé pour la SSTP que ceux proches du mouvement du « nouveau cinéma suisse » – se forme en autodidacte à la photographie et au cinéma. Le cinéaste mène une carrière indépendante et solitaire de documentariste. Artisan dans l'âme, il aimait travailler seul et monter ses films lui-même (→ chapitre Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen bis 1960). Walter Wachter, pouvant être considéré comme le premier cinéaste professionnel ayant été mandaté par Paul Hugger, se forme également d'une manière autodidacte, autant à la photographie qu'au cinéma.

> « Ich war zu sehr Autodidakt. Ich sehe das erst heute ein, wo alles vorbei ist. Eine gute fundierte Lehre bringt eine grosse Basis. Wenn man das selber macht, muss man mit Fehlern und Wiederholungen von Fehlern aus Rückschlägen lernen. Diese könnte man in einer Lehre weitgehend umgehen. In einer Lehre werden einem die Erfahrungen mitgegeben. […] Man kann in der Schule vielleicht schon viel an Erfahrungswerten lernen, aber im Endeffekt sollte man selber empfinden, was gut und was schlecht ist. » (Walter Wachter, 2011, Kapitel 4, 00:19:57, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575215)

Walter Wachter apprend ainsi les règles de la grammaire cinématographique par la pratique, en réalisant ses premiers films. Il se souvient, par exemple, des erreurs et des sauts constatés lors du montage de *Ein Fass entsteht* (Wilhelm Egloff, 1964, Walter Wachter à la caméra) après avoir tout « bien filmé » (Walter Wachter, 2011) (→ chapitre Narration und Dramaturgie).

> « Im Film habe ich alles selber gemacht. […] Nachher war Yves [Yersin] aber da. Davon hab' ich viel profitiert… Mein Wissen war einfach amateurhaft. […] Ich habe einfach bewundert, wie perfekt er gearbeitet hat… und wie bereichernd es war mit ihm zusammenzuarbeiten. » (Walter Wachter 2011, Kapitel 2, 01:37:52, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575215)

En 1965, Yves Yersin devient l'assistant et le conseiller technique de Walter Wachter pour un film documentaire commandé par le Gouvernement de la Principauté du Liechtenstein. Il assiste également ce dernier sur le film *Von Hufeisen und Hufbeschlag* (1965) tourné pour la SSTP. Très vite, Walter Wachter se rend compte que son assistant sait bien plus de choses que lui sur les techniques cinématographiques (Walter Wachter, 2011).

> « [Walter Wachter] aimait bien que je sois son assistant parce que je lui apportais des choses nouvelles. C'était un homme très humble qui était photographe et qui passait de la photo au cinéma. Il était content qu'on discute comment on fait les choses. On a pris beaucoup de

Mise en place de l'éclairage. Sacha Baran sur le tournage de *Der Störschuhmacher* (Yves Yersin, 1970). Blatten (Lötschen), 1970. Photographe : Erling Mandelmann

> plaisir à discuter de comment on décrit le geste de l'homme qui fait un tonneau. C'était un apprentissage commun. » (Yves Yersin, 2008)[512]

Les exemples de cinéastes et de photographes *self-made-men* sont nombreux. Ainsi, pareillement à Walter Wachter, Hans-Ulrich Schlumpf apprend la photographie, mais aussi le cinéma, en autodidacte, notamment lors de ses années d'internat à Schiers (Hans-Ulrich Schlumpf, 2009). Yves Yersin, contrairement à ces deux cinéastes, suit une formation en photographie à l'école de photographie de Vevey et se spécialise dans la photographie de publicité (Studio Jean Bauty à Lausanne), avant de se tourner vers le cinéma qu'il apprend tout comme eux par la pratique. Se considérant « autodidacte total », il apprend le métier d'une manière très pragmatique, en faisant et expérimentant, plutôt qu'en lisant des livres théoriques auxquels il dit « ne rien comprendre » à l'époque (Yves Yersin, 2010). Tout en reconnaissant posséder moins d'outils théoriques qu'un cinéaste s'étant formé dans une école, le réalisateur estime que « passer par la voie autodidacte permet de savoir beaucoup plus de choses sur cet artisanat, sur l'utilisation des outils, leurs limites et leurs possibilités. »[513] *Le panier à viande* (1965), réalisé avec Jacqueline Veuve, illustre selon lui le parcours en grande partie autodidacte des cinéastes suisses indépendants de l'époque :

512 Interview de Thomas Schärer pour le projet Cinémémoire.ch (ZHdK), 18 novembre 2008.
513 Philippe Nicolet, *Yves Yersin, cinéaste* [Interview d'Yves Yersin], 1984, enregistrement vidéo.

> « Pour faire du cinéma en Suisse, on doit savoir tout faire, caméra, son, montage, chercher du fric, tout. […] On a décidé de tout faire. Comme on était confrontés tout de suite avec des problèmes formels ou techniques et qu'on avait décidé de les résoudre nous-mêmes, on s'est penché sur ces problèmes nous-mêmes et on a trouvé des solutions qui probablement étaient personnelles, puisque moi je n'avais aucune culture cinématographique. » (Yves Yersin, 2008)[514]

Claude Champion estime, dans le même ordre d'idée, que le cinéaste en Suisse, encore aujourd'hui, « peut quasiment se lever le matin et dire : je suis cinéaste et producteur, produire son film, obtenir de l'argent et y aller », tel un homme à tout faire qui prend en main et maîtrise toutes les étapes de la réalisation (Claude Champion, 2009).

Malgré les conditions artisanales de production cinématographique de l'époque, dominées par le système D et les maigres moyens à disposition, des rencontres et des collaborations fructueuses produiront des œuvres de qualité. L'atmosphère qui règne alors au sein du monde du cinéma suisse est dominée par l'enthousiasme. Le Groupe de Tannen naît ainsi de la rencontre, au sein du laboratoire Schwarz Film, de jeunes stagiaires ayant une envie commune de faire des films. Renato Berta se rappelle l'ambiance de l'époque où les gens évoluaient dans un monde peu structuré. Les projets prenaient forme très pragmatiquement, lors des nombreuses rencontres et discussions entre cinéastes et techniciens, dans une vraie « dynamique de groupe » où l'envie de faire des films primait sur les considérations financières.

> « On était beaucoup plus dans le faire que dans une théorie. […] Je pense qu'on ne s'interrogeait pas sur quel cinéma faire, mais on faisait le seul cinéma qu'on pouvait faire. Avec les moyens de l'époque. Les financements n'étaient pas grands, c'était vraiment très peu d'argent. […] Personne n'était conscient de ce qu'on faisait exactement. C'est pour ça qu'on avait cette liberté. […] Honnêtement, je ne peux pas dire, en tout cas pour ma part, qu'on était absolument conscient qu'on allait contribuer à créer un pilier du cinéma international. […] Mais l'authenticité qu'il y avait à l'époque, on la voyait à l'écran. » (Renato Berta, 2009)

Des années d'apprentissage entre liberté et contrainte

Le cadre de production de la Société s'avère a priori très contraignant avec ses budgets très limités, ses sujets très spécifiques, l'insuffisance de matériel, l'absence de son pour un grand nombre de films, un temps de tournage souvent limité, le coût élevé et les contraintes propres à la pellicule 16 mm. Les réalisateurs agissent dans le périmètre délimité du film de commande puisqu'ils sont mandatés par la SSTP pour réaliser un film et ils doivent respecter un cahier des charges établi par le producteur. En dépit des contraintes rencontrées, la collaboration avec Paul Hugger est vécue par Yves Yersin et d'autres comme très fructueuse. Les contraintes et limites stimulent l'apprentissage et forcent à la recherche de solutions pragmatiques, relève Renato Berta en se souvenant de sa collaboration avec Yves Yersin sur *La Tannerie de La Sarraz* : les choix sont dictés par les circonstances, « il fallait faire le mieux qu'on pouvait avec les moyens de l'époque » :

514 Interview de Thomas Schärer, 2008, *op. cit.*

> « J'ai rarement ressenti, à l'époque, le manque de matériel, le manque de moyens […] On se disait, au contraire : voilà, étant donné qu'il n'y a pas de son, il faut qu'on fasse un film sans son, voilà, puis il y a discussion, comment on peut faire. » (Renato Berta, 2009)

Yves Yersin a toujours révélé son ambition cinématographique dans le cadre contraignant de ces films de commande. Ainsi, pour *Les cloches de vaches*, il prend l'initiative d'ajouter des schémas animés au film et expérimente durant sept mois les techniques d'animation. Le dépassement des limites posées initialement par ces films de commande prend toute son ampleur avec des réalisations telles que *Die letzen Heimposamenter*, *Le Moulin Develey sis à la Quielle* de Claude Champion ou *Guber – Arbeit im Stein* de Hans-Ulrich Schlumpf (→ chapitres consacrés aux films), autant d'œuvres démontrant que les contraintes propres à ces films de commande stimulent parfois avec force la créativité des cinéastes.

Nombreux sont ceux qui ont, malgré ce cadre contraignant, apprécié la liberté d'action donnée. Eduard Winiger soulève par exemple, à propos de sa collaboration avec Yves Yersin sur les deux films consacrés aux passementiers : « Wir genossen die damit verbundene Freiheit, die Autonomie. Die Reise ins Ungewisse. Das soziale Engagement ».[515] Plusieurs cinéastes mandatés témoignent avec admiration de la confiance du producteur envers leur capacité à fournir un film répondant à ses attentes. Nous avons déjà vu par exemple que celui-ci ne se rend pratiquement jamais sur les tournages et n'effectue presque aucun contrôle durant toute la phase de réalisation, par exemple sur la forme du film, la structure de son scénario ou la dramaturgie. Dans la contrainte, la liberté peut donc se manifester. Des contraintes matérielles découle une liberté de manœuvre importante.

> « Je sais qu'Yves Yersin ne pouvait pas vivre de ça, c'est clair. Il devait avoir d'autres occupations. Seulement, c'était le seul terrain où il y avait la liberté pour lui, la liberté presque totale. » (Paul Hugger, 2009)

Comme Paul Hugger le dit encore ailleurs, la Section film « est d'une grande importance pour toute une série de jeunes réalisateurs suisses parce qu'elle leur offre l'opportunité de prouver leurs compétences et leur savoir-faire ».[516] Le journaliste Bertil Galland souligne cette qualité de l'entreprise de Paul Hugger :

> « L'argent dont il [Hugger] disposait était dérisoire. […] Mais l'aventure – ethnographique – rejoint à ce point l'histoire du cinéma suisse. Car Hugger, conscient des limites du travail d'amateur, mit les fonds péniblement récoltés à la disposition de jeunes cinéastes. Il donnait ainsi à des professionnels débutants une chance de se faire la main. […] Films exempts de la structure professorale de documentaires analogues tournés en Allemagne ou ailleurs, car un Yersin, un Champion ont innervé l'œuvre scientifique de leur instinct d'artistes. »[517]

515 E-mail d'Eduard Winiger à Thomas Schärer, 8 juillet 2013.

516 « Unsere Abteilung Film war für eine Reihe junger schweizerischer Filmschaffender von grosser Bedeutung, da sie ihnen Gelegenheit bot, ihr Können unter Beweis zu stellen ». Jahresbericht 1979. In : Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 70, 1980, p. 28.

517 Bertil Galland, L'aventure du cinéma ethnographique suisse. In : 24 heures, 6 juin 1978, p. 41.

Cette liberté donnée aux cinéastes peut aussi se lire comme une contrainte ou obligation du point de vue de Paul Hugger : celui-ci a finalement peu son mot à dire puisque les salaires des réalisateurs sont ridiculement modestes. Si les cinéastes mandatés, et Yves Yersin en première ligne, acceptent de travailler, de leur plein gré et consciemment, en étant si modestement rémunérés, c'est finalement aussi surtout parce qu'ils sont animés par une passion pour l'entreprise et une envie de faire des films dépassant « toutes les règles de survie élémentaire » (Yves Yersin, 2010). Les défis de tels films attisent les ambitions cinématographiques d'Yves Yersin. Son intérêt pour les artisanats et leurs créateurs va croissant à chaque nouvelle commande. Avec une insouciance et un enthousiasme propres à la jeunesse, les réalisateurs sont à la fois appliqués et détachés des considérations financières. En touchant 5000 CHF pour la réalisation de *Henri Avanthay, la fabrication d'une hotte dans le Val d'Illiez*, Jean-Luc Brutsch soulève ainsi que ce projet totalement artisanal, « réalisé avec des bouts de bois et des bouts de ficelle », n'a aucune visée mercantile et est surtout motivé par une passion, la « volonté de réaliser » le film et de « réunir des moyens et des gens » pour le faire (Jean-Luc Brutsch, 2009).

Un moment décisif de formation au cinéma

Il s'agit finalement, pour ces jeunes cinéastes, d'une période d'apprentissage. Yves Yersin le déclare, à commencer par son stage effectué entre 1963 et 1964 auprès d'un caméraman bâlois relativement âgé travaillant pour la Wild Heerbrugg AG, entreprise suisse de fabrication de matériel optique installée à Heerbrugg dans le canton de Saint-Gall.[518] Le cadre y est très rigoureux puisqu'il s'agissait de réaliser des films très techniques et des films industriels de formation, surtout destinés à expliquer aux clients les instruments produits par l'entreprise, notamment le théodolite, instrument de géodésie complété d'un instrument d'optique.[519] De ce stage comme de ses premières expériences professionnelles rémunératrices – autant dans la photographie de montres que dans la réalisation de spots publicitaires pour l'agence bâloise GGK ou dans son travail occasionnel de monteur pour la TSR –, il dit avoir surtout appris « l'amour de l'outil, l'amour des choses bien faites et l'amour de la précision dans le travail ».[520] Sa longue collaboration à la SSTP prolonge cet apprentissage rigoureux et de longue haleine. Le cinéaste ressent cette période comme une réelle formation : « J'ai ainsi appris mon métier, et en particulier à utiliser le langage cinématographique dans un but didactique » (Yves Yersin,

518 Yves Yersin parle d'un Peter Seeger (Yves Yersin, 2010). Une biographie de l'auteur parle plutôt d'un Rolf Seeger, travaillant à l'entreprise WILD AG à Heerbrugg. Yves Yersin acquiert une formation de cameraman avec Rolf Seeger dont il est l'assistant en 1963/1964 sur plusieurs films industriels de formation. Jean Perret ; Ruggle, Walter, Doc Visions CH. Dokumentarfilmschaffende aus der Schweiz = Cinéastes documentaires suisses = Documentary Filmmakers from Switzerland. Pieterlen 2001, p. 192.

519 « C'était intéressant parce qu'il s'agissait de traduire en image des problèmes d'espace, qui étaient résolus par ces théodolites. Par exemple, on a travaillé au moins deux mois sur un mouvement qui devait partir d'un gros plan de la molette du théodolite qu'on réglait, et après on allait sur un ascenseur qui était au plafond pour faire un zoom arrière, et après on avait construit une immense tour pour faire encore un zoom arrière et on finissait en ballon. C'est-à-dire qu'il fallait partir de cette molette en macrophotographie, jusqu'à tout l'espace sur lequel travaillait le théodolite. C'était des problèmes marrants. J'aimais bien faire ça. Il fallait être astucieux. » (Yves Yersin, 2008) Interview de Thomas Schärer 2008, *op. cit.*

520 Interview de Thomas Schärer 2008, *op. cit.*

1975)[521]. Yves Yersin exprimera des propos similaires à plusieurs reprises, dans ses interviews anciennes autant que lors de notre rencontre :

> « J'ai considéré ce travail pour les arts et traditions populaires comme une formation : apprendre à décrire un objet, apprendre à décrire un geste, apprendre à décrire une méthode et une atmosphère d'autant plus muette, c'était là une excellente formation. […] [Ce sont] aussi des films de commande, parce qu'ils te fournissent le sujet, mais ils disaient très peu sur la méthode et à la longue, moi j'ai été obligé de développer ma méthode personnelle. On se voyait avec le professeur Hugger […]. Il faisait des critiques et je crois qu'on a fait des progrès petit à petit en faisant ces films. » (Yves Yersin, 1984)[522]

> « J'ai découvert une grande partie de mon artisanat de réalisateur en faisant ces films-là. Parce qu'ils posent des problèmes simples, nus, extrêmement carrés […]. Dès qu'il y a quelqu'un qui bouge devant la caméra, on ne se pose généralement plus tous ces problèmes et on les oublie. » (Yves Yersin, 2010)

Un exemple concret nous permet d'estimer quelques-unes des évolutions du travail d'Yves Yersin au cours de ces années d'apprentissage. Quatre ans après *Les cloches de vache*s (1966), Yves Yersin réalise un film fort différent avec *Une fromagerie du Jura* (1970). Le documentaire nécessite un travail plus long que d'autres films réalisés par le cinéaste précédemment et l'équipe reste une bonne semaine à la ferme d'alpage à Pré d'Etoy (Vaud). Beaucoup moins didactique et explicative que *Les cloches de vaches*, l'œuvre laisse présager, sous plusieurs points de vue, les grandes réalisations de l'auteur, trois ans plus tard avec *Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter*. Le film ne contient plus aucun intertitre et le rythme de montage se ralentit.[523] Contrairement à ses films précédents, tous centrés sur une activité, Yves Yersin situe ici par de nombreux plans la ferme d'alpage dans son environnement proche (pâturages, forêt, bassin de rétention d'eau). Les trois protagonistes (le fromager-chef et ses deux assistants) sont suivis dans plusieurs activités quotidiennes : fabrication du fromage, traite des vaches, nettoyage de l'étable, coupe du bois, conduite des bêtes au pâturage, déjeuner, descente de la montagne pour amener le fromage à la cave coopérative. Les actions se déroulent dans plusieurs lieux en parallèle (étable, cuisine, extérieur). Le montage est ici plus complexe que dans les premières commandes du cinéaste puisque plusieurs protagonistes et activités entrent en jeu. Tout en documentant toujours une activité artisanale, ici la fabrication du fromage au feu de bois, le film se veut moins explicatif et les étapes de l'opération sont moins détaillées que dans les films précédents de l'auteur. Les hommes et l'ambiance du lieu se trouvent clairement au centre de l'attention. L'humain prime sur l'objet. De nombreux plans dressent le portait des personnages qui semblent être des

521 Interview d'Yves Yersin par René Dasen. In : 24 heures, 15 février 1975.

522 Yves Yersin, Si les commanditaires étaient plus intelligents. Yves Yersin, ou les beaux géraniums. (Interview par Moritz de Halden). In : Erika de Hadeln (éd.), Vendre la Suisse ou comment promouvoir l'image de marque d'un peuple [rétrospective et documentation établies dans le cadre du 16e Festival international de cinéma, Nyon, 13–20 octobre 1984]. Nyon 1984, pp. 36–38, ici p. 37.

523 *Une fromagerie du Jura* (1970, 39 min) contient un peu plus de 100 plans et a une durée moyenne de plan de 17, 3 secondes (contre 7 secondes pour *Les cloches de vaches* et 23,6 secondes pour *Die letzten Heimposamenter*). Plusieurs longs plans-séquences de plus d'une minute suivent le travail des paysans, le plus long plan durant 85 secondes.

originaux.[524] On remarque leurs accoutrements, la constante cigarette à la bouche, leur démarche, les moments de pause, les rires. « C'était un milieu complètement préservé et c'était assez important de le montrer parce que je sentais bien que c'était un milieu qui allait disparaître », souligne Yves Yersin (Yves Yersin, 2010). Chose encore jamais vue à l'époque dans un film produit par la SSTP, une séquence montre les trois hommes déjeunant. La vie quotidienne à la ferme est donc décrite et l'action est contextualisée, malgré certaines limites, la plus grande étant l'absence de son qui empêche d'entendre la parole des protagonistes. Ce bref exemple démontre que, progressivement, Yves Yersin dépasse le simple exercice didactique, expérimente de nouvelles formes de narration et de montage et marque plus clairement son intérêt pour les hommes et leur milieu. L'évolution constatée du travail du réalisateur relève bien d'un apprentissage cinématographique, mais est également à relier aux spécificités et défis que pose chaque nouveau sujet filmé.

Plusieurs autres cinéastes soulignent, de la même manière qu'Yves Yersin, la dimension formatrice de leur collaboration avec Paul Hugger. Claude Champion considère par exemple son premier film réalisé pour la SSTP comme « un film d'apprentissage ». Pareillement à Yves Yersin, il constate le « terrain d'apprentissage fantastique pour tout ce qui était basique du cinéma : le cadre, la démonstration, la relation temporelle » que représentait l'opportunité de réaliser des films pour la SSTP. Il ajoute : « On se faisait notre petite université ».[525] « Pour triturer la matière, c'est ce qui pouvait se passer de mieux. » Le cinéaste considère ainsi *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* comme son film d'apprentissage et « un exercice d'école » (Claude Champion, 2009). Jean-Luc Brutsch remarque encore que les films réalisés pour la SSTP ont été riches en apprentissages pour sa formation de cinéaste, ils « rendent attentif » et « développent le regard » (Jean-Luc Brutsch, 2009). Le discours des cinéastes relatifs à certaines acquisitions spécifiques à cette période d'apprentissage – précision, minutie du regard, rigueur – rejoint souvent les qualités accordées à un artisan, tel un écho au travail de l'artisan filmé.

La Section film apparaît finalement davantage comme un terrain propice à l'apprentissage du métier de cinéaste que comme une école de cinéma proprement dite. En effet, aucun enseignement du cinéma n'y est prodigué. Paul Hugger n'a aucune formation dans le domaine et a d'ailleurs toujours été très modeste sur ses connaissances en cinéma documentaire, surtout lorsqu'il reprend la tête de la Section film. Il nous affirme qu'Yves Yersin a tout appris par lui-même et que le producteur lui en a simplement offert la possibilité.[526] Le réalisateur le dit pourtant haut et fort : le travail effectué pour

524 Le tournage a d'ailleurs rencontré plusieurs incidents tels que bagarres ou accidents. Paul Hugger comme Yves Yersin se souviennent fort bien des personnages, notamment de la propension de certains à l'alcoolisme. Le livret d'accompagnement du film décrit brièvement le tournage. Paul Hugger, Die Alpkäserei im Waadtländer Jura. Basel 1971 (Altes Handwerk 26). Version française : La fromagerie d'alpage dans le Jura vaudois. Bâle 1971 (Vieux métiers 26 a).

525 Laurence Gogniat, Entretien avec Claude Champion, Lausanne, 8 septembre 2011. Cinémémoire.ch. Une histoire orale du cinéma suisse La production en Suisse romande à l'époque du « nouveau cinéma » (années 1960–1970), télévision et réseaux. URL : http://wp.unil.ch/cinememoire/files/2012/08/Transcription_Champion.pdf Consulté le 16 août 2018.

526 [Paul Hugger :] [Yves Yersin] hat es selbst gelernt. Das war autodidaktisch. [Thomas Schärer :] Ja. Aber das ist ja ein wunderbarer Lehrer, der das hinbringt, dass es die Leute selbst lernen. [Paul Hugger :] Nein, ich habe sehr harmoniert. Auch mit Claude Champion. Das waren vorzügliche Leute. Mich hat

la SSTP a été une formation décisive pour son métier de cinéaste. Le cadre de réalisation – fait de contraintes fortes et de liberté – se présente comme idéal pour un apprentissage à la fois rigoureux et favorable à une attitude créative et au développement d'un langage cinématographique propre.

Les contraintes inhérentes au mode de production artisanal de la Section film de la SSTP ont néanmoins souvent été l'argument décisif qui a poussé les cinéastes à mettre un terme – après une période plus ou moins longue – à leur collaboration avec Paul Hugger. Ainsi, Claude Champion souligne l'impossibilité de travailler à long terme dans de telles conditions financières : « les budgets n'avaient pas de réalité avec ce que nous faisions » (Claude Champion, 2009).

Influence des films sur la carrière des cinéastes mandatés

L'importance de l'influence des films réalisés dans le cadre de la SSTP est variable et doit s'évaluer en fonction de multiples facteurs. Les cinéastes mandatés ont en effet des profils et des parcours parfois très différents. Certains débutent leur carrière cinématographique avec les films qu'ils réalisent pour la SSTP alors que d'autres ont déjà à leur actif plusieurs films lorsqu'ils rencontrent Paul Hugger. Certains ne réalisent qu'un seul film pour la Société alors que d'autres en réaliseront plus d'une dizaine. Les expériences formatrices et les périodes d'apprentissage sont souvent multiples et cumulatives – stage, assistanat, engagement dans les ciné-clubs, travail à la télévision, etc.

Walter Wachter amorce sa carrière cinématographique au même moment que sa collaboration avec la SSTP en 1963 et il réalise dans ce cadre sept films jusqu'en 1972. Il s'agit bien d'une période d'apprentissage où le réalisateur se forme au métier. Sa collaboration avec Yves Yersin, son jeune assistant doué, sera déterminante dans cette formation.[527] Parallèlement et postérieurement aux films réalisés pour la SSTP, Walter Wachter réalise des films touristiques pour le Liechtenstein et, fasciné par les thématiques de l'artisanat et de la vie quotidienne, il réalisera plusieurs films et de nombreuses photographies d'artisans et de la campagne au Liechtenstein, tel un chroniqueur du pays et de ses habitants.[528] Au milieu des années 1970, il met fin à sa carrière de cinéaste et se consacre dès lors principalement à son activité de photographe et à son magasin et atelier de photographie à Schaan. De la même manière, Jean-Luc Brutsch se tourne vers la photographie et en fait son métier dans les années 1980. La carrière de Jean-Luc Brutsch est finalement l'inverse de celles d'Yves Yersin ou de Hans-Ulrich Schlumpf qui,

---

auch die Möglichkeit bestärkt, dass sie sonst nicht die Möglichkeit gehabt hätten, frei zu arbeiten. (Paul Hugger, 2009)

527 Yves Yersin initie Walter Wachter à de nouvelles techniques. Pour le premier film de commande important de Walter Wachter consacré au Liechtenstein (*Liechtenstein-Film*, 1965), Yves Yersin conduit la seconde caméra, élabore des diagrammes et des schémas explicatifs animés et participe grandement à la réussite du film.

528 Walter Wachter réalise par exemple un film sonore sur un sabotier, Jakob Büchel en 1970, qu'étonnamment, Heinrich H. Heer a déjà filmé pour la SSTP dans *Beim Holzschuhmacher* (1962), ou encore *Ein Kräzenmacher* sur un fabricant de balais. Ces films sont tous financés par une fondation culturelle gouvernementale aujourd'hui disparue, le Fürstlicher Kultur- und Jugendrat. Les nombreuses photographies réalisées sur des artisans ont toutefois été faites à ses frais. Walter Wachter a déposé l'ensemble de ses photographies personnelles à la Liechtensteinisches Landesarchiv.

eux, partent de la photographie pour ensuite se consacrer entièrement au cinéma. Jean-Luc Brutsch décide d'abandonner le cinéma qu'il considère comme financièrement trop précaire et exigeant un investissement et un travail administratif trop importants à son goût – difficultés de la production et des recherches de coproductions et de financement, longueur du travail d'élaboration des dossiers, « budgets de misère » (Jean-Luc Brutsch, 2011).[529] L'influence des œuvres réalisées au sein de la SSTP – ses premiers films – reste néanmoins très importante pour la suite de sa carrière. Dans les années 1970, il réalise avec le Groupe de Tannen encore deux films consacrés à des métiers artisanaux en voie de disparition, *Tante Céline* (1975) et *L'extraction de la tourbe dans le Haut-Jura* (1977) puis, suite à la dissolution du groupe, il réalise un film centré sur les gestes traditionnels et les outils manuels de la culture de la vigne, La vigne. La culture en gobelets dans le Pays de *Neuchâtel* (1980–1981). Son travail photographique postérieur marque parfois une forte dimension ethnographique et une qualité du « regard porté sur les choses » acquise par les premiers films coproduits avec la SSTP (Jean-Luc Brutsch, 2009).[530]

Claude Champion, quant à lui, bien qu'encore jeune, a déjà réalisé plusieurs films lorsqu'il débute sa collaboration avec Paul Hugger. *Le Moulin Develey sis à la Quielle* a une place importante dans sa carrière, en partie parce qu'elle est liée à la réception critique élogieuse du film. Sa collaboration avec la SSTP prend fin à la suite d'indisponibilités et d'autres projets en cours, mais aussi parce qu'il désire « développer des choses plus importantes » (Claude Champion, 2009). Il réalise par la suite plusieurs films documentaires et plus expérimentaux, puis, dès 1974, le cinéaste collabore en réalisateur indépendant à plusieurs émissions et reportages à la TSR. Dans une prolongation des questions abordées dans *Le Moulin Develey sis à la Quielle*, le réalisateur fait notamment un documentaire sur la situation de l'économie du Pays-d'Enhaut (Vaud) pour l'émission *Temps Présent* (1975) de la TSR : des témoignages des habitants évoquent la situation générale du dépeuplement des arrière-pays, de la disparition des artisanats et des solutions locales pour assurer l'avenir de la région.[531] Après la réalisation de plusieurs projets personnels (1980–1990), le réalisateur se tournera vers d'autres activités moins liées à la réalisation dans le milieu des années 1990 – enseignement au DAVI et directeur de la Société suisse des auteurs. Hans-Ulrich Schlumpf a, comme Claude Champion, plusieurs films à son actif lorsqu'il réalise *Guber – Arbeit im Stein* (1979) avec la SSTP. L'influence de cette collaboration est déterminante pour la suite de sa carrière. En 1981, il devient en effet le responsable de la Section film, puis réalise et produit plusieurs films dans ce cadre.

Le cas Yersin

Le cas d'Yves Yersin, le cinéaste le plus prolifique de la SSTP, semble a priori étonnant, puisque lorsqu'il commence sa collaboration avec Paul Hugger, le jeune cinéaste est déjà

529 Jusqu'au début des années 1980, Jean-Luc Brutsch voyage beaucoup et travaille comme assistant-réalisateur et régisseur sur plusieurs longs métrages, notamment sur des films de Michel Soutter, Alain Tanner ou Claude Goretta. Il se tourne ensuite vers la photographie et en fait son métier. En tant que photographe indépendant, il se spécialise dans la photographie d'architecture, la photographie documentaire et réalise des photographies commerciales et des prises aériennes en hélicoptère.

530 Jean-Luc Brutsch ; Jelmini, Jean-Pierre (préfacier), Gens et lieux de Neuchâtel, Hauterive 1992.

531 Freddy Landry, La survie des arrière-pays. In : L'Impartial, 18 octobre 1975, p. 19.

bien reconnu – ses deux premiers films, *Le panier à viande* (1965) et *Angèle* (1968) ont rencontré un succès important – et il semble pourtant choisir de son plein gré la voie la plus contraignante, autant thématiquement que financièrement. Dans cette sorte d'exil choisi, il travaillera dur et apprendra beaucoup.[532] Le cinéaste estime « la modestie du travail » accompli pour la Société et considère la réalisation de *Die letzten Heimposamenter* (1973) comme un moment-clé : le film lui a permis « d'accomplir un bout de mon chemin dans le domaine du documentaire, avec pas mal de répercussions aussi sur la fiction » (Yves Yersin, 2010). En 1973, la phase d'apprentissage d'Yves Yersin se termine clairement et sa carrière prend un tournant. Pareillement aux autres cinéastes, il estime alors difficile de continuer à tourner des films dans de pareilles conditions et avec des possibilités si limitées.[533] Sa collaboration avec Paul Hugger s'arrête là et le cinéaste marque « l'ambition de passer à quelque chose de plus important » (Yves Yersin, 2010).

Il vise dès lors un nouvel objectif, la réalisation d'un film de fiction.[534] Durant plus de sept années, il travaillera à son premier et unique long métrage de fiction, *Les petites fugues*. Projet longtemps mûri, l'idée date en effet déjà de 1970 et prend ses racines dans les expériences de jeunesse du réalisateur et son vécu des bouleversements sociaux des années 1968–1975.[535] Le film sort finalement en 1979 et deviendra un des plus grands succès populaire et critique du « nouveau cinéma suisse ».[536] Cet accomplissement dans la fiction, Yves Yersin ne l'aurait pas envisagé possible sans les exercices qu'ont été ses films réalisés pour la SSTP. Cette fiction, s'inspirant d'un fait réel, raconte l'émancipation de Pipe, valet dans une ferme du Gros-de-Vaud depuis quarante ans, à qui tout un nouveau monde s'ouvre lorsqu'il s'achète un vélomoteur avec une première rente de l'assurance vieillesse.[537] Le regard de l'artiste et de l'ethnographe cadre et décrit les hommes et leurs milieux avec poésie et minutie, la dimension documentaire et l'ancrage dans une réalité locale se mêlent aux métaphores et à la fable universelle. L'approche a une forte dimension ethnographique puisqu'une enquête de terrain sur la vie quotidienne des ouvriers de campagne est d'abord menée par le cinéaste. Yves Yersin désire que ses acteurs principaux et Michel Robin, l'acteur français incarnant Pipe, s'immergent dans

532 « J'ai fait tous ces films par paresse, parce que j'aurais été doué pour faire des choses plus ambitieuses. Je ne sais pas pourquoi, j'ai beaucoup de peine à expliquer que la modestie de ce travail-là m'a beaucoup plu, m'a beaucoup apporté. Je n'aime pas le show-biz, je n'aime pas le monde du cinéma et c'était une manière d'y échapper. » (Yves Yersin, 2010)

533 Dans une lettre adressée à Paul Hugger, Yves Yersin souligne qu' « il faudrait peut-être des films plus accessibles, sonores et en couleurs, moins longs et moins spécialisés, de façon à pouvoir les commercialiser » et annonce qu'il lui « semble simplement que le moment est venu de faire évoluer nos méthodes et nos idées ». Lettre d'Yves Yersin à Paul Hugger, 28 octobre 1973. Archives SSTP, Bâle, Ae 60VII d 1.

534 Yves Yersin tourne encore trois documentaires pour la télévision dans la deuxième moitié des années 1970, *Le réveil de l'ordre* (1976) sur les élections en Allemagne et *Suède* (1979) sur la situation économique suédoise, tous deux pour l'émission Temps Présent, ainsi que *Le prix d'un divorce* (1976) pour l'émission de la TSR *À Bon Entendeur*.

535 Un premier synopsis écrit reçoit une petite aide de la Confédération, puis le scénario définitif sera coécrit quelques années plus tard avec Claude Muret.

536 Après un an d'exploitation, le film réalise 410 074 entrées en Suisse et 300 000 en Allemagne et en France. Hervé Dumont ; Tortajada, Maria, Histoire du cinéma suisse 1966–2000. Lausanne ; Hauterive 2007, p. 348.

537 Le film s'inspire du fait divers suivant : un ouvrier de campagne voit sa vie changer avec l'acquisition d'un vélomoteur, puis surpris en état d'ivresse, il se fait retirer son engin et mourra des suites d'un suicide raté. Dumont ; Tortajada 2007, *op. cit.*, p. 348.

Les petites fugues, Yves Yersin, 1979

le milieu en passant quelques semaines de « stage » dans une ferme vaudoise. En venant du documentaire, le cinéaste déclare en effet penser que « la réalité du paysan se trouve dans ses gestes » (Yves Yersin, 2008)[538].

L'influence des films réalisés pour la SSTP est très sensible dans *Les petites fugues* autant dans le sujet que dans ses personnages, autant dans le regard porté sur les hommes et les choses que dans l'esthétique du film. Ainsi, le personnage principal est un travailleur âgé, comme les artisans filmés pour la SSTP. La peinture minutieuse du travail et de la vie à la ferme effectuée dans l'œuvre de fiction répond à celle du documentaire *Le panier à viande,* réalisé avec Jacqueline Veuve une quinzaine d'années auparavant ou encore du film *Une fromagerie du Jura* décrit plus haut. La critique Isabelle Jordan établit quant à elle un rapprochement entre le personnage de Pipe et les artisans de *La Tannerie de La Sarraz* : « On retrouve les modèles physiques de Michel Robin des *Petites fugues*, depuis les attitudes jusqu'au vêtement, et le travail malodorant, répétitif et pourrissant le plus proche du sien, qui était de ‹ faire du fumier ›. »[539] Le côté inventif et bricoleur du fabricant des boîtes à vacherin Firmin Berney, protagoniste des *Boîtes à vacherin* se retrouve dans la machine et le mécanisme inventés de toutes pièces par Yves Yersin permettant à Pipe et à son collègue de descendre les sacs de blé du haut de la grange et de les charger sur le véhicule. Le cinéaste ajoute que cette machine « loufoque » sert à « montrer la créativité de quelqu'un qui se sent libre » (Yves Yersin, 2010). Il constate d'ailleurs qu'aucun spectateur paysan n'a été dérangé ou surpris par cela. Autrement, la dimension politique du film, avec son portrait de l'émancipation d'un domestique longtemps exploité résonne étonnamment avec la situation des passementiers de *Die letzten Heimposamenter*. On retrouve dans les deux films un travail important sur la parole. Yves Yersin travaille avec Michel Robin sa diction et sa syntaxe et reconstitue ainsi un parler vaudois « de fiction » (Yves Yersin, 2008)[540].

L'esthétique de la lenteur, l'accent mis sur des gestes de travail répétitifs, le regard minutieux sur le travail à la ferme sont autant d'éléments nettement inspirés et influencés par les films réalisés pour Paul Hugger. Fiction et réalité ethnographique s'entremêlent. *Les petites fugues*, en « réinventant une réalité de fiction »[541] et en reconstituant des gestes de travail, le milieu et le quotidien d'une ferme vaudoise rappelle les films de la SSTP et leur mise en scène, pour la caméra, de techniques en voie de disparition – ou déjà abandonnées – avec leurs derniers dépositaires.

Le perfectionnisme et l'engagement qu'Yves Yersin a manifestés pour la réalisation des films commandés par la SSTP se retrouvent finalement dans toute sa carrière. Ses grandes œuvres sont toutes le fruit d'un travail acharné et d'un long mûrissement de plusieurs années. Ce perfectionnisme et la lenteur de réalisation qui en découle semblent s'amplifier avec les années, et rétrospectivement, sa période de collaboration avec

538 Interview de Thomas Schärer 2008, *op. cit.*
539 Isabelle Jordan, Yves Yersin pour la suite du monde. Préludes à des « petites fugues » : les documentaires d'Yves Yersin. In : Positif 229, avril 1980, pp. 52–53.
540 Interview de Thomas Schärer 2008, *op. cit.*
541 Interview de Thomas Schärer 2008, *op. cit.*

Valet de ferme dans un lit de paille (*Une fromagerie du Jura*, Yves Yersin, 1970). Jura vaudois, Pré d'Etoy, 1970. Photographe : Erling Mandelmann

Firmin Berney, l'artisan inventeur des *Boîtes à vacherin* (Yves Yersin, 1970). Le Piguet-Dessous (Vallée de Joux), 1970. Photographe : Erling Mandelmann

la SSTP a été la plus productive de sa vie de cinéaste, en nombre de films réalisés.[542] Son dernier documentaire à ce jour, *Tableau noir* (2013), mettra huit ans à voir le jour. Comme le cinéaste le dit en 2013, il est « retenu prisonnier » dans son atelier à Yverdon et, passant plus de 12 heures par jour dans son laboratoire d'idées et de montage, il n'a plus de vie sociale et est devenu « l'otage » de son dernier film.[543] Le tournage s'est déroulé sur treize mois avec deux caméras et a produit 1200 heures de rushes. Chaque protagoniste était muni d'un micro-cravate afin de pouvoir capter toutes les voix. 201 semaines (trois ans) sont nécessaires au cinéaste pour réduire cette énorme matière.[544] En suivant une méthode similaire à celle adoptée sur *Die letzen Heimposamenter*, Yves Yersin a épinglé au mur des centaines de petites cartes de couleurs décrivant chaque scène de son film et constituant le découpage du documentaire. Présentant une certaine ressemblance avec *Quand nous étions petits enfants* (1960) d'Henry Brandt et *Être et Avoir* (2002) de Nicolas Phillibert, *Tableau noir* est centré sur la transmission du savoir dans une classe à plusieurs niveaux d'une petite école des montagnes neuchâteloises (à Derrière-Pertuis) et relate la dernière année d'enseignement de l'instituteur Gilbert Hirschi, l'école étant forcée de fermer.

> « Ce que j'aurais voulu avec ce film, c'est que le public apprenne des choses en même temps que les enfants que je montre en train d'apprendre. Que les images aient une profondeur sur le savoir, que le public qui regarde un film sur la transmission du savoir éprouve et expérimente la transmission du savoir sur lui-même. » (Yves Yersin, 2008)[545]

En montrant que l'enseignement de l'instituteur mêle théorie et pratique – que les règles de l'orthographe alternent avec l'apprentissage des gestes du fromager à la ferme – et en exprimant sa fascination pour le co-apprentissage entre enfants – lorsque les élèves s'apprennent des choses sans passer par le professeur –, le cinéaste ne fait finalement que souligner l'importance de l'apprentissage des choses pragmatique et autodidacte qu'il a défendu tout au long de son apprentissage du métier de cinéaste. En soulignant que « l'apprenant apprend autant que l'appreneur », puisque tout un travail de conceptualisation est nécessaire à la transmission d'un savoir, Yves Yersin prolonge son intérêt pour les exercices pédagogiques et didactiques qu'il a effectués au sein de la SSTP ou lors de la réalisation de films techniques.[546]

En définitive, il n'est pas étonnant que cet intérêt pour la transmission d'un savoir ait conduit Yves Yersin à occuper la place de l'enseignant. Il fonde le Département audiovisuel de l'école cantonale d'art de Lausanne (ECAL), le DAVI, en 1986, et, en artisan autodidacte du cinéma, il y développe un enseignement fondé bien davantage sur le faire et l'expérimentation pratique que sur la théorie. Ses idées de l'enseignement du cinéma

542 « Je suis tout le contraire d'un carriériste. Personne ne comprend pourquoi je n'ai pas surfé sur le succès des *Petites fugues*. Mais je ne voulais plus tourner de fiction après ça. J'avais peur de ne pas faire aussi bien. » Interview d'Yves Yersin par Anne-Catherine Renaud. In : Le Temps, 8 décembre 2013, p. 81.

543 En 2008, à la fin du tournage de *Tableau noir*, Yves Yersin a acheté des locaux dans l'usine Leclanché à Yverdon. Le cinéaste a même dû vendre sa maison pour pouvoir produire *Tableau noir*. Interview d'Yves Yersin par Anne-Catherine Renaud. In : Le Temps, 8 décembre 2013, p. 81.

544 Antoine Duplan, Adieu, Monsieur le professeur. In : Le Temps, 13 août 2013, p. 18.

545 Interview de Thomas Schärer 2008, *op. cit.*

546 Fabio Gramegna, Interview vidéo d'Yves Yersin. URL : http://www.clap.ch/actualite/1878/tableau-noir-interview-video-dyves-yersin.html Consulté le 8 février 2014.

sont fortement déterminées par ses propres années d'apprentissage. Claude Champion note qu'Yves Yersin a instauré dans l'école « un système d'enseignement très rigoureux » et « une pédagogie vraiment très élaborée » (Claude Champion, 2009).[547] Le cinéaste vaudois Jean-Stéphane Bron a surtout retenu de ses quatre années au DAVI, la « folie de Yersin » :

> « Cette école tenait le coup par sa présence. Il pouvait nous faire construire les escaliers d'Odessa jusqu'à cinq heures du matin, planter douze mille clous sur des tonnes de bois pour composer une seule image et réinterpréter ainsi la lumière d'Eisenstein. Animée par un pari pédagogique un peu fou, c'était une école où tout était à faire. Si on avait pu démonter des caméras les yeux fermés, comme à l'armée, on l'aurait fait. Mais derrière cette façon d'appréhender le travail, il existait aussi un rapport très moral et très profond au cinéma. On a beaucoup dit que c'était une école de techniciens un peu laborieux et c'est vrai en partie. Mais derrière ce labeur, pour ceux qui résistaient un peu au choc et qui arrivaient à la considérer comme véhiculant une certaine vision du monde, c'était une école assez intéressante. On a tourné très peu de films, fidèles à l'idée très ‹ yersinienne › que l'on va retenir l'œuvre au maximum jusqu'au moment où, d'un seul coup, on la crache, et elle est là, devant nous, toute belle, toute prête. Je pense que, sur ce point, il se trompe un peu, car c'est en tournant beaucoup et se trompant beaucoup que l'on apprend… et de manière plus légère. Mais derrière tout cet enseignement baroque, il y avait quelque chose de très intéressant qui allait à l'encontre de ce que tous les pédagogues de cette école préconisaient : on apprenait par trous, par associations d'idées, par collages. Il n'existe pas de bonnes ou de mauvaises écoles, mais ce qui compte c'est que les étudiants en tirent un maximum. Les écoles, il faut les piller ; moi je volais du matériel la nuit. »[548]

La carrière d'Yves Yersin n'aurait finalement pas suivi le même cours sans sa longue collaboration avec la SSTP. Cette expérience formatrice a, comme nous l'avons vu, influencé son travail postérieur de manière déterminante. La Section film a joué un rôle significatif dans la carrière de plusieurs jeunes cinéastes. Elle se présente comme un moment historiquement situé de formation au cinéma. Sa fonction est en effet à relier étroitement avec le vacuum du milieu des années 1960 qui précède l'émergence du « nouveau cinéma suisse ». Dès le milieu des années 1970, le rôle formateur de la Section film va s'amenuiser et d'autres espaces prendront le relais (→ chapitre Die Filme der SGV als Teil des Schweizer Films).

547 Claude Champion enseigne également au DAVI dans le cadre d'ateliers liés au cinéma documentaire durant huit ans, de 1995 à 2004, à partir de l'année où Yersin quitte l'école.

548 Mireille Berton, Un cinéaste helvétique entre particularismes et universalisme. Entretien avec Jean-Stéphane Bron autour de *Mais im Bundeshuus*. In : Décadrages 3, 2004, pp. 98–110, ici p. 99, p. 101.

Vierter Teil / Quatrième partie :

Synthesen und Wertungen

Synthèse et appréciation

In diesem abschliessenden Teil 4 behandeln wir die Filmproduktion der SGV synthetisierenden und vergleichend. Das folgende Kapitel „Film und Wissenschaft“ untersucht den Gebrauch des Wissenschaftsbegriffs und stellt die Diskussion um wissenschaftliche Standards und Anforderungen im ethnografischen Film dar. Das Kapitel „Filme der SGV als Teil des Schweizer Films“ beleuchtet vergleichend Produktionsbedingungen und filmische Praxis inner- und ausserhalb der SGV. Die Paradigmenwechsel der SGV-Filmproduktion zwischen 1960 und 1990 erörtern wir im letzten Kapitel.

11. Film und Wissenschaft

Ethnografische Filmpraxis bewegt sich – wie aufgezeigt – in einem Spannungsfeld zwischen künstlerisch-handwerklichem und theoretisch-wissenschaftlichem Selbstverständnis. Oft erscheinen diese Pole der Ausrichtungen und die damit verbundenen Ansprüche nicht kompatibel. Die daraus resultierenden Diskussionen über Kriterien der Beurteilung sind oft grundsätzlicher Natur. Deshalb versuchen wir nachfolgend, wissenschaftliche Ansprüche an Filme und wissenschaftliche Positionierungen von Filmproduzenten und deren institutionelle Implikationen anhand von Vorstellungen, Handlungen, expliziten und impliziten Kriterien zu erörtern.

Mit Alan Sokal unterscheiden wir vier Bedeutungen des Begriffs Wissenschaft: erstens eine mentale Anstrengung, die auf ein „rationales Verständnis der Welt“[1] abzielt, zweitens ein Kanon „anerkannter theoretischer und experimenteller Ideen“, drittens eine Gruppe mit „besonderen Institutionen, Sitten und Verbindungen zur Gesamtgesellschaft“ und viertens die angewandte Wissenschaft und Technik. Da die Frage nach wissenschaftlicher Autorität einen zentralen und immer noch virulenten Diskussionspunkt in der audiovisuellen Anthropologie darstellt, nähern wir uns dem Feld zunächst phänomenologisch. Dabei konzentrieren wir uns auf Sokals dritte und vierte Dimension, auf die Wissenschaft als soziale Praxis und die Umsetzung von Wissenschaftsbegriffen in einer angewandten Technik, den Filmen. Wie, wann, von wem und warum wurde innerhalb der SGV, insbesondere der Abteilung Film, der Begriff „Wissenschaft“ verwendet? Welche Auswirkungen hatten Vorstellungen der Wissenschaftlichkeit auf die filmische Praxis?

Nach dieser Bestandsaufnahme befassen wir uns grundsätzlicher mit Kriterien der Wissenschaftlichkeit in Bezug auf Filme (die erste Bedeutung bei Sokal) und spezifisch mit denen des ethnografischen Films (zweite Bedeutung). Hier werden wir vergleichend Vorstellungen und Praxen des Institutes für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen (IWF) beiziehen. Das IWF entwickelte explizite Kriterien, während in der Abteilung Film der SGV solche Kriterien wohl existierten, aber kaum je explizit festgehalten wurden.

Wissenschaft als soziale Praxis und angewandte Technik: Die Verwendung des Wissenschaftsbegriffes bei der SGV

Es existieren nur wenige Dokumente, die explizit das Wissenschaftsverständnis der SGV und ihre wissenschaftlichen Ziele formulieren. Früh wurde jedoch der Film als wissenschaftliches Hilfsmittel verstanden. Bereits 1931 postulierte Eduard Hoffmann-Krayer im Namen des damaligen Obmanns der SGV, Paul Geiger, es sei an der Zeit, den Film

1 Alan Sokal und Jean Bricmont, Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften missbrauchen. München 1999, S. 251. Alle weiteren Zitate in diesem Abschnitt stammen von ebenda.

„in den Dienst der Wissenschaft zu stellen und dadurch die Erkenntnis der kinetischen Vorgänge zu fördern."[2] Er fand jedoch kein Gehör. (→ Kapitel „Vorgeschichte …").

Ein Papier, das im Zusammenhang mit einer Anfrage der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft (SSG)[3] unter der Leitung von Paul Hugger 1984 erarbeitet wurde, umschreibt die generelle wissenschaftliche Ausrichtung der SGV:

> „Die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde ist einerseits Trägerin wissenschaftlicher Forschung in ihren verschiedenen Abteilungen (den sogenannten langfristigen Unternehmungen), andererseits Vermittlerin der Erkenntnisse der Wissenschaft an weite Teile der Bevölkerung und Koordinatoren regionaler Bestrebungen auf volkskundlichem Gebiet. Sie leistet damit Hilfe zur Identitätsfindung der Bevölkerung. Generell dokumentiert und analysiert die SGV die Volkskultur in Vergangenheit und Gegenwart, wobei vor allem der Aspekt der Kulturdynamik, des Wandels und der Entwicklung also, in überschaubaren Lebensräumen im Vordergrund steht."[4]

Diese grobe Positionierung ist die expliziteste Aussage zum wissenschaftlichen Selbstverständnis, die wir im SGV-Archiv gefunden haben.[5] Die dokumentierende und vermittelnde Funktion, die Eduard Hoffmann-Krayer dem Film zuschrieb, findet sich hier als generelles wissenschaftliches Ziel der SGV.

Filme wurden – in Anlehnung an das IWF – als Dokumentationsmittel im Kontext eines enzyklopädischen Anspruchs verstanden.

Die Begriffe Wissenschaft oder Wissenschaftlichkeit wurden innerhalb der Abteilung Film relativ selten gebraucht – und wenn, wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden, vor allem in legitimierender Funktion im Kontakt mit wissenschaftlich-universitären Institutionen oder aber abgrenzend, beispielsweise gegenüber Filmschaffenden im Auftragsbereich.[6] Die SGV wirkte offenbar gegen aussen, vor allem gegenüber Nichtakademikern oder Amateur-Filmschaffenden, dennoch „streng wissenschaftlich", so für den filmenden Fotografen Hermann Dietrich, der ob einer Einladung, SGV-Mitglied

2 „Wir gestatten uns daher das h. Erziehungsdepartement darauf aufmerksam zu machen, dass die Schaffung einer Amtsstelle für wissenschaftliche Kinematografie für viele Wissenszweige von hervorragender Bedeutung wäre." Brief an das Erziehungsdepartement, zu Handen des Regierungsrates des Kantons Basel-Stadt, 5.2.1931, SGV-Archiv, Ap 2.

3 Ab 1985 die heutige Schweizerische Akademie für Geisteswissenschaft (SAGW).

4 Forschungspolitische Zielvorstellungen SGG, zuhanden des Vorstands, Sitzung vom 13.6.1984, SGV-Archiv, Vorstandsprotokolle.

5 Flavio Häner stützt unseren Befund des praktischen Nicht-Vorhandenseins einer Diskussion in Bezug auf wissenschaftlichen Anspruch innerhalb der Gesellschaft: „Weder in Sitzungsprotokollen noch in den publizierten Artikeln, kommt das Hinterfragen der Wissenschaftlichkeit der eigenen Sammlungstätigkeiten zum Ausdruck." Flavio Häner, Und was macht man später damit? Transformationsprozesse volkskundlichen Wissens zum Ökonomischen Gut. Lizentiatsarbeit Universität Basel 2009 (Walter Leimgruber), S. 63. Ab 1969 kam laut Häner freilich eine Diskussion zustande, die in einer Statutenänderung mündete. Vereinszweck war nicht mehr länger das „Sammeln volkstümlicher Überlieferungen", sondern das „Erfassen und Erforschen der materiellen und geistigen Volkskultur".

6 Dem Zürcher Auftragsfilmer Lorenz Fridli – der der SGV seine in Farbe aufgenommenen Filme und Dias über Volksbräuche anbot, beziehungsweise ein Patronat der SGV für deren Vorführungen vorschlug – antwortete Alfred Bühler, die Gesellschaft verfolge „streng wissenschaftliche Zwecke". Briefe vom 17.9 und 20.9.1944, SGV-Archiv, Ap 5.

zu werden, erstaunt war, sässen doch sonst in dieser Gesellschaft „lauter Doktoren und Professoren".[7]

Hans-Ulrich Schlumpf attestierte den frühen Filmen der SGV „wissenschaftliche Zielsetzungen" und brachte diese mit „mangelnde[n] Kenntnisse[n] der Filmsprache ihrer Autoren"[8] in Verbindung. Schlumpf formulierte 1983: „Filmproduktion ist ein delikates Unterfangen und genügt nur bedingt wissenschaftlichen Ansprüchen."[9] Bestenfalls könne Film „den wissenschaftlichen Ansprüchen an die Verifizierbarkeit der Aussagen genügen."[10] Mit dieser diskreten Konstatierung einer Distanz zwischen Film und Wissenschaft verweist Schlumpf auf die Eigenheit des Mediums Film, das er als solches und nicht nur als Veranschaulichungs- und Hilfsmittel für wissenschaftliche Zwecke verstanden haben will. Auch wir konnten in den Analysen etwa der Filme *Die letzten Heimposamenter* oder *Le Moulin Develay…*, aufzeigen dass sich die Beherrschung der Filmsprache und wissenschaftliche Ziele und Ansprüche keineswegs ausschliessen.

Wissenschaftliche Berater

Der Wissenschaftsbegriff wurde innerhalb der Abteilung Film der SGV meist gleichbedeutend mit Wissen über handwerkliche Praxis, dem Recherchieren und Auffinden eines Sujets, also eines Handwerkers oder eines Handwerksbetriebs, verwendet. Der genaue Begriff „wissenschaftlicher Berater" wird in den oft rudimentären Angaben in Vor- und Abspann der Filme selten aufgeführt[11], aber sinngemäss subsumiert: Einige frühere Arbeiten, wie der erste Film, an dem Paul Hugger beteiligt war, weisen ihn unter dem Begriff „Sachberatung" (*Rechenmacher in Amden*, Heinrich Heer, 1958) oder „wissenschaftliche Bearbeitung" (*Der Ziseleur*, Hans Spinnler, 1975) aus. Auch „Beratung"[12] oder „wissenschaftliche Leitung"[13] ist nachgewiesen. Hugger beschrieb die Aufgabe der „wissenschaftlichen Berater" so:

> „Die Themen müssen gesucht werden – das ist bereits ein Teil der Forschungsarbeit –, und dann erweist es sich bei der Besprechung, ob die Arbeit des betreffenden Handwerkers gefilmt werden kann oder nicht. Es muss ein kleines Drehbuch erstellt, ein örtlicher Textautor gefunden werden, sofern der Gesuchsteller diesen Text nicht selber schreibt. Ich habe es aber immer wieder wertvoll gefunden, Lokalhistoriker, Lehrer, Fachleute aus der Gegend selbst dafür zu interessieren und zu gewinnen."[14]

7 Brief von Hermann Dietrich an den SGV-Obmann Baumann, 7.6.1949, SGV-Archiv, Ap 7.
8 Hans-Ulrich Schlumpf, SGV-Katalog, Basel 1993, S. 9.
9 Brief an Theo Ganter, 10.6.1983, SGV-Archiv.
10 Geschichte der langen Recherche nach einem Fotografen. In: „Der schöne Augenblick". Schweizer Photographen des Alltags, Zürich 1989, S. 10.
11 „Conseiller scientifique" Ottavio Lurati bei *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* (Claude Champion, 1968), „Wissenschaftliche Beratung" Marcus Seeberger bei *Der Kupferschmied* (Wysel Gyr, 1968).
12 So in *Heimposamenterei* (1972, Yves Yersin), wo Jürg Ewald, Paul Suter, Paul Hugger, Eduard Strübin so nachgewiesen werden, oder in *Die letzten Heimposamenter* (Yves Yersin, 1973), wo Peter Suter, der Sohn von Paul Suter, den unter Protest ausgeschiedenen Eduard Strübin ersetzte, oder im Begleitheft zum Film *Kammacherei in Mümliswil* (Peter Horner, 1977, Beratung: Albert Spycher).
13 „Wissenschaftliche Leitung" Paul Hugger bei *Von Hufeisen und Hufschmied* (Walter Wachter, 1966).
14 Forschungsgesuch an den Schweizerischen Nationalfonds, 1.3.1966, Paul Hugger, SGV-Archiv AE 60 IV, S. 10.

In Begleitbroschüren zu den Filmen sind wiederholt die Begriffe „Planung“[15] oder „Projekt“[16] zu lesen. Nachfragen bei ehemalig so Bezeichneten ergaben, dass all diese Begriffe im Kern das Wissen um Handwerk oder einen Arbeitsprozess bezeichnete. Marcus Seeberger aus Brig – einer der wenigen so Betitelten, die noch leben (ausser Paul Hugger, Jean-Pierre Jelmini und Madeleine Fonjallaz) – stellte Kontakte zu örtlichen Handwerkern her und schlug Paul Hugger Sujets vor, von denen fast alle, nämlich vier, gefilmt wurden. Sein Wissen bezog Seeberger aus Gesprächen mit den Handwerkern, zuweilen auch aus weiterführenden eigenen Recherchen. Er besprach mit den Handwerkern, was im Film in welcher Reihenfolge gezeigt werden solle.[17] Meist schrieben die „wissenschaftlichen Berater“ auch die Begleitbroschüren zu den entsprechenden Filmen, so auch Seeberger für die im Wallis gedrehten Filme.[18] Seeberger kommentierte die Filme mitunter auch direkt bei Vorführungen, die der Geldgeber, der in Basel lebende Oberwalliser Josef Perrig[19], in seinem Betrieb oder im Familien- und Freundeskreis mehrfach veranstaltete.[20]

Jean-Pierre Jelmini, bis 2000 Konservator am Neuenburger Musée d’Art et d’Histoire in Neuenburg, betreute mehrere Filme der Groupe de Tannen (*Les Mineurs de la Presta*, 1974, *L’extraction de la tourbe dans le Haut-Jura*, 1978), die auf Huggers Anregung hin in Zusammenarbeit mit der Neuenburger Société d‘histoire et d‘archéologie als SGV-Produktionen entstanden. In der Asphaltmine im Travers-Tal begleitete Jelmini die Dreharbeiten jeweils am Wochenende. Als Sohn eines Mineurs – und da er als Jugendlicher während der Ferienzeit selbst Helfer in der Mine war – kannte er die Abläufe sehr gut. Er sah seine Aufgabe vor allem darin, Kontakte herzustellen und dazu beizutragen, dass im Film alle Arbeitsschritte vorhanden waren: „Mon métier était de leur dire: n‘oubliez pas ça!“ (Jean-Pierre Jelmini, 2009).

Noch ausgeprägter als Seeberger begleitete Jelmini zahlreiche Filmvorführungen. Nach eigenen Angaben führte er *Les Mineurs de la Presta* mit einem ambulanten 16-mm-Projektor etwa siebzigmal vor. In einigen Fällen – so beim Film *Der Bronzeguss – ein antikes Kunsthandwerk* (1977) von Sebastian C. Schroeder – ging die Initiative von Institutionen aus. Es war Gerard Seiterle, der Leiter des Basler Antikenmuseums, der das Wissen über griechische Gussmethoden – die sich offensichtlich kaum von zeitgenössischen kunsthandwerklichen Methoden unterschieden – filmisch anschaulich vermitteln wollte und dafür die SGV als Produzentin gewann. In dieser vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) finanzierten filmischen Wissensvermittlung[21] figurierte Seiterles Funktion unter

15 *Ein Fass entsteht* (Wilhelm Egloff, 1964), ebenso *Der Schindelmacher* (Valery Blickenstorfer, 1967).

16 Bei *Der Kupferschmied* (Wysel Gyr, 1968) ist im Film nicht, aber in der Begleitbroschüre nachgewiesen: Projekt Paul Hugger, ebenso bei *Die Kammacherei von Mümliswil* (Peter Horner, 1977).

17 Telefongespräch von Thomas Schärer mit Marcus Seeberger, 1.6.2012.

18 *Der Kupferschmied*, Wysel Gyr, 1968, *Ein Strohhut entsteht*, *Ein Giltsteinofen entsteht* (beide 1970 von Yves Yersin), *Der Störschuhmacher im Lötschental*, Yves Yersin, 1970.

19 Perrig Stiftung Beratung für Industrie und Gewerbe. In einer Vereinbarung zwischen der Firma PERRIG A.G. und der Abteilung Film der SGV stellte die Firma für drei Filme von Yves Yersin CHF 22‘700 zur Verfügung: „Ein Giltsteinofen entsteht“ (13‘606.-), „Hutmacherin im Lötschental“ (9’946.-), „Der Störschuhmacher“ (13‘890.-). Filmfonds PERRIG A.G, SGV-Archiv, Ae 60 III 1 und Ap 24.

20 Telefongespräch von Thomas Schärer mit Marcus Seeberger, 1.6.2012.

21 In der IWF-Typologie wäre der Beitrag ein „Lehr- und Unterrichtsfilm“.

„Idee und Projektleitung".[22] Konkret versorgte Seiterle Schroeder mit Informationen über Gusstechniken und vergewisserte sich über dessen Vorwissen.[23]

Wie im Kapitel zu den zwei Filmen über die Heimposamenter klar wurde, hatte die Beratung dort einen substanziellen wissenschaftlichen Gehalt. Sie bedeutete nicht nur eine bilaterale Beratung des Filmemachers Yves Yersin durch die einzelnen Personen, sondern mitunter kontrovers geführte Diskussionen innerhalb der eigens gegründeten, mit Volkskundlern und Historikern besetzten „Posamenterfilm-Kommission", die freilich das Wort wissenschaftlich nicht gebrauchte.[24]

Wie oben ausgeführt, wurde die wie auch immer geartete „wissenschaftliche Beratung bzw. Bearbeitung" als externe, den Filmschaffenden zudienende, in Einzelfällen eher überwachende Funktion ausgewiesen. Nur im Falle von *Ein Fass entsteht* (1964) traten Filmrealisator und wissenschaftliche Autorität in Personalunion auf. Der im SGV-Katalog unter „Realisation" und im Filmvorspann als „Aufnahmeleitung" ausgewiesene Wilhelm Egloff, promovierter Romanist und von 1957 bis 1968 Präsident der SGV, verantwortete sowohl den Film wie die Begleitbroschüre.[25] An der Kamera stand Walter Wachter, der damals bereits den Film *Eine bäuerliche Handseilerei* (1963) für die SGV in eigener Regie gedreht hatte. Wieso Wachter in *Ein Fass entsteht* mit Wilhelm Egloff eine „Aufnahmeleitung" vorgesetzt bekam, ist aus den Akten nicht ersichtlich. Vermutlich stand Hugger für die „wissenschaftliche Bearbeitung", die er beim Seiler-Film übernommen hatte, nicht mehr zur Verfügung – sein Forschungsaufenthalt im Rheintal war 1963 beendet – und liess den SGV-Präsidenten Egloff diese Aufgabe übernehmen. In der Erinnerung von Walter Wachter war Egloff bei den Dreharbeiten nicht anwesend, sie hätten zuvor telefoniert und Egloff habe die Zwischentitel geschrieben.[26] *Ein Fass entsteht* unterscheidet sich von anderen SGV-Filmen aus dieser Zeit durch einen intensiven Einsatz von erläuternden Zwischentiteln, die handwerkliche Begrifflichkeiten einführen.[27] Der wissenschaftliche Anspruch Egloffs äussert sich in einer Beschränkung der Filmsprache und dem verstärkten Einsatz von Zwischentiteln, also einer stärkeren Betonung der Schriftlichkeit. Mit dieser erklärenden Haltung versuchte er, die Vieldeutigkeit der Bilder sprachlich einzuengen und auf den Punkt zu bringen – allerdings auf Kosten der formalen Attraktivität und der Zugänglichkeit (→ Kapitel „Relation texte-image-son").

Vor 1960 schienen die wissenschaftlichen Berater wesentlicher an der Entstehung der Filme bis hin zum Schnitt beteiligt gewesen zu sein. Hermann Dietrich schrieb in seinem Bericht 1949 von einem „wissenschaftlichen Schnitt", der mit Werner Schmitter

22 Altes Handwerk Sammelband VI, Heft 58, Der Bronzeguss – ein antikes Handwerk, 1991, S. 3.
23 Interview von Thomas Schärer mit Sebastian Schröder, 14.9.2011.
24 Dank der Finanzierung durch Stiftungen und des Kantons Baselland – ohne Unterstützung des Nationalfonds – schien diese Bezeichnung entbehrlich zu sein.
25 Wilhelm Egloff, Ein Fass wird aufgesetzt. Die Arbeit des Küfers, Sterbendes Handwerk Heft 7, Basel 1966, Sammelband 1.
26 Walter Wachter im Gespräch mit Thomas Schärer, 16.10.2012.
27 Auf eine situierende einführende Einstellung, die Wachter seinen eigenen Filmen jeweils voranstellte, verzichtete Egloff. Der Küfer Albert Lenzin aus Altstätten SG ist von Anfang an in seiner Werkstätte zu sehen. Die Kamera wechselt während des ganzen Films kaum ihren Standpunkt – ein für Walter Wachter ebenfalls untypisches Vorgehen.

und Richard Weiss noch zu machen sei, und verwies damit auf die noch ausstehenden Langfassungen seiner Filmserie *Waldarbeit im Prättigau* (1948–1949) für die SGV.[28]

Wie arbiträr die Etikettierung in Bezug auf die wissenschaftlichen Beiträge oder Ansprüche zuweilen war, zeigen zwei Beispiele: An den Recherchen bei Schweizer Zeitungsverlagen und Druckereien für Hans-Ulrich Schlumpfs Film *Umbruch* (1987) war die Soziologie- und Volkskundestudentin Josefa Haas, die beim Volkskundler Alfred Niederer eine berufssoziologische Arbeit schrieb, wesentlich beteiligt.[29] Im fertigen Film wird Haas' Funktion mit „Stagiaire" bezeichnet, was keinerlei Rückschluss auf ihren wissenschaftlichen Beitrag in der Recherchephase des Films erlaubt. Andererseits schrieb Madeleine Fonjallaz, Yersins Script-Mitarbeiterin bei *Les cloches de vaches* (1966) und *La Tannerie de La Sarraz* (1967), die betreffenden Begleithefte – wahrscheinlich auf den Vorschlag ihres damaligen Freundes Yersin hin (Madeleine Fonjallaz, 2009). In der Besetzung dieser „wissenschaftlichen" Funktion zeigte Hugger Offenheit und vertraute einer gewissenhaften und neugierigen jungen Lehrerin, die ihre Aufgabe auch ohne Volkskundestudium gut erfüllte.

Im Gegensatz zur SGV war beim IFW der „wissenschaftliche Autor"[30], der die Themen auswählte, Feldaufenthalte absolvierte, die Dreharbeiten vorbereitete und die Begleitbroschüren schrieb, ausschlaggebend. Fehlte ein solcher, wurden Aufnahmen kaum veröffentlicht. Im Briefverkehr und in den Akten wurden die „wissenschaftlichen Autoren" meist mit den Urhebern der Filme gleichgesetzt, was aber oft nicht zutraf – vor allem bei den alten Filmen, die wie die drei von Hermann Maissen wissenschaftlich betreuten Filme zwanzig oder mehr Jahre nach ihrer Entstehung vom IWF im Rahmen der Encyclopaedia Cinematographica veröffentlicht wurden.

Gehalt und Strategie: Wissenschaft als Etikett

Das Ausweisen einer wissenschaftlichen Autorität widerspiegelt zum einen die tatsächlichen Arbeitsteilungen und Abläufe. Oft wären Filme ohne ihre „wissenschaftlichen Berater" nicht entstanden. Diese Etikettierung war aber auch eine Strategie, oder wie Hayden White[31] sagen würde, eine „Erzählung", die sich an potenzielle Geldgeber oder wissenschaftliche Institutionen im Umfeld der SGV richtet und es immer noch tut. Im SGV-Filmkatalog von 1993 wurden alle oben genannten Begriffe Planung, Projekt(leitung), Idee, Beratung unter „Wissenschaftlicher Bearbeiter" subsumiert.[32] Dies ist zwar inhaltlich nicht abwegig, aber letztlich eine Neuetikettierung, die verständlicher wird, wenn

28 Brief von Hermann Dietrich an den SGV-Obmann Baumann, 7.6.1949, SGV-Archiv, Ap 7.

29 Haas rekapitulierte die Erkenntnisse ihrer Recherche so: Es komme auf die kognitive Disposition an, ob jemand sich in die Umstellung hineingegeben habe. Handwerk sei oft ausführend und repetitiv, nicht analytisch. Aber die Setzerei sei ein Handwerk mit geistigem Hintergrund. Viele, die sich kein Studium leisten konnten, hätten es erlernt, und für einige war die Digitalisierung eine Chance, sich weiterzubilden und Karriere zu machen. Josefa Haas im Telefongespräch mit Thomas Schärer am 22.11.2010.

30 Brief von Werner Rutz an Christian Lorez, 25.1.1963, IWF-Archiv.

31 Hayden White, Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt a. M. 1990.

32 Hans-Ulrich Schlumpf (Hg.), Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Basel 1993, S. 236.

man weiss, wer den Katalog hauptsächlich finanzierte: die Schweizerische Akademie für Geistes- und Sozialwissenschaften.

Die Zuschreibung „Wissenschaftliche Leitung" erscheint erstmals 1966 (*Von Hufeisen und Hufbeschlag,* Walter Wachter) in einem Filmvorspann und die Qualifizierung „wissenschaftliche[r] Wert" im selben Jahr in einem Gesuch an den Schweizerischen Nationalfonds.[33] Die vermehrte Verwendung dieser Begriffe steht in Zusammenhang mit den zunächst erhofften und ab 1967 tatsächlich fliessenden Beiträgen des Schweizerischen Nationalfonds. Die Filme änderten sich jedoch in ihrer Machart kaum.

1967 zeigte sich der nicht immer eindeutig bestimmbare hybride Charakter der SGV-Filme zwischen Wissenschaft und Populärkultur sehr anschaulich. Paul Hugger war als Leiter der Abteilung Film nicht weiter gewillt, in de facto unbezahlter Fronarbeit Filme zu produzieren. Ausserdem schien seine Zusammenarbeit mit dem Schweizer Fernsehen bei eher konservativen SGV-Mitglieder kritisch beäugt worden zu sein – vor allem aus „wissenschaftlichen Gründen" (Paul Hugger, 2009). So änderte Hugger pragmatisch und strategisch effektiv die Ausrichtung der unter seiner Verantwortung stehenden Film- und Buchreihe „Sterbendes Handwerk". Alfred Bühler, der erste Leiter der Sektion Film der SGV und erster ordentlicher Professor für Ethnologie an der Universität Basel, setzte 1967 wahrscheinlich auf Betreiben Huggers ein Papier auf, das zuhanden des Schweizerischen Nationalfonds bescheinigte, dass die Filme der SGV „durchaus den Anspruch erheben [dürfen], als wissenschaftliche Dokumente zu gelten". Die Seriosität der Reihe „Sterbendes Handwerk" unterstrich Bühler in einem Vergleich mit der Filmproduktion des IWF – in einem etwas abenteuerlichen Deutsch: Die IWF-Filme seien „durchaus von den gleichen Gesichtspunkten aufgenommen worden, als wir sie für die schweizerischen Filme berücksichtigen".[34]Die strategische Vorarbeit, die Reihe „Sterbendes Handwerk" als „wissenschaftlich" zu präsentieren, war fruchtbar.

Aufnahme im Kreis der Wissenschaft: Finanzierung der Reihe Sterbendes Handwerk durch den Nationalfonds

Je nach Adressat betonte Hugger in seinen Schreiben eher die wissenschaftlichen oder die künstlerischen Seiten der Filmarbeit. In einem Brief an den Schweizerischen Nationalfonds erklärte er 1966, die Filme der SGV seien „wissenschaftliche Dokumentarstreifen ohne künstlerischen Ehrgeiz"[35], während er in einem Brief an die Sektion Film ein Jahr später die filmische Gestaltung hervorhob. Die Filme stellten trotz ihrem dokumentarischen Anspruch „beachtliche Leistungen der betreffenden Kameraleute und ihrer Equipe dar".[36]

33 Forschungsgesuch an den Schweizerischen Nationalfonds, 1.3.1966, Paul Hugger, SGV-Archiv, AE 60 IV, S 10.4.

34 Wissenschaftlicher Film der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Alfred Bühler, 24.1.1967, SGV-Archiv Ae 60 IV.

35 Brief von Paul Hugger an H.R. Hahnloser, Mitglied des Forschungsrats Schweizerischer Nationalfonds, 1.7.1966, SGV-Archiv, Ae 60 IV.

36 Brief von Paul Hugger an die Sektion Film, Eidgenössisches Departement des Innern, 19.9.1967, SGV-Archiv Ae 60 IV.

Vermutlich war es nicht nur eine Strategie, sich gegenüber dem Nationalfonds mit anerkannten Autoritäten und mit einem Komitee abzusichern. Paul Hugger, damals promovierter Gymnasiallehrer, schrieb, es hätten sich die Professoren „Dr. Karl Meuli, Dr. Alfred Bühler und Dr. Hans Trümpy, alle an der Universität Basel, zur Verfügung gestellt". Dies, „damit Willkür ausgeschlossen ist, dass die ausgewählten Themen von wissenschaftlichem Wert sind".[37] Die Absicht, sich einer kritischen fachlichen Begleitung zu stellen und damit mit seiner Editionsreihe innerhalb des Faches und der Gesellschaft SGV ernster genommen zu werden, war zweifellos vorhanden. Nach Aussagen von Paul Hugger schätzte der Vorstand der SGV das Medium Film gering. So erstaunt es auch nicht, dass die zaghaft sich manifestierende Anerkennung wesentlich durch die Heftreihe „Sterbendes/Altes Handwerk" begründet war. Diese relativ schnell wachsende Schriftenreihe war es, die es nach Aussagen von Hugger erleichterte, Gelder für die Filmproduktion aufzutreiben, vor allem beim Schweizerischen Nationalfonds. Gedrucktes fungierte dabei – auch aus Huggers Sicht – als Garant der Wissenschaftlichkeit. Dem Nationalfonds schien es bei aller Offenheit schwer zu fallen, Film als Träger akademisch legitimierten Wissens, geschweige denn als wissenschaftliche Methode, zu anerkennen. Hefte kursierten auch leichter als Filmbüchsen, deren Wartung und Versand eine nicht zu unterschätzende Logistik bedingte.

Hugger war erfolgreich, die Filmreihe „Sterbendes Handwerk" wurde 1967 mit einem Betrag von je 10 000 Franken von der Filmförderung des eidgenössischen Departementes des Inneren wie auch vom Schweizerischen Nationalfonds finanziert. Dieser Balanceakt der Anerkennung sowohl der „Wissenschaftlichkeit" wie auch des „wertvollen Filmschaffens" gelang Hugger nur einmal. Ein erneutes Gesuch beim Eidgenössischen Departement des Innern wurde mit folgender Begründung abgelehnt: „Ihr Hauptanliegen ist nicht die Herstellung eines wertvollen Films, sondern einer wertvollen filmischen Dokumentation."[38]

In der Folge strich Paul Hugger bei der Finanzierung der Filmreihe vor allem ihre wissenschaftlichen Aspekte heraus – so vage diese auch benannt waren. Im Schlussbericht des ersten Nationalfondsprojekts schrieb er, die Filme seien „nach dokumentarischen und didaktischen Gesichtspunkten"[39] realisiert worden.

Vergleicht man jedoch die Filme, die mit Unterstützung des Nationalfonds – sozusagen mit wissenschaftlichem Gütesiegel – produziert wurden, mit solchen, die ohne diese Unterstützung zustande kamen, so sind kaum Unterschiede festzustellen: Die erste Tranche von Filmen[40], die sowohl mit Unterstützung des Nationalfonds als auch mit Geldern aus der Sektion Film entstanden war, unterscheidet sich nicht grundsätzlich von den zuvor gedrehten Filmen. Alle Filme wurden von Filmschaffenden realisiert, mit denen Hugger

37 Forschungsgesuch an den Schweizerischen Nationalfonds, 1.3.1966, Paul Hugger, SGV-Archiv AE 60 IV, S. 10.

38 Brief vom Chef der Sektion Film, Oscar Düby, an Paul Hugger, 7.3.1968, SGV-Archiv Ae 69 IV 1.

39 Nationalfonds, Schlussbericht für die Zeit vom 1.4.1967 bis 31.3.1968, Paul Hugger, 1.4.1968, SGV-Archiv Ae 60 IV 1, S. 3.

40 Der Drechsler (*Die gewundene Säule,* 1967, Walter Wachter), Der Tüchelbohrer, Der Nagel- und Kettenschmied (*Chaînes et clous,* Yves Yersin, 1967, *Le licou,* Yves Yersin, 1967), Das alte Lohgerben (*La Tannerie de La Sarraz*, Yves Yersin, 1967). Nationalfonds, Schlussbericht für die Zeit vom 1.4.1967 bis 31.3.1968, Paul Hugger, 1.4.1968, SGV-Archiv Ae 60 IV 1, S. 3.

bereits zusammengearbeitet hatte. Zudem wurden *Chaînes et clous* et *Le licou* zu Jahresende 1966 von Yves Yersin realisiert, also ein halbes Jahr vor dem Beginn des Nationalfondsprojekts.[41] Die Credits beider Filme weisen jedoch den Winter 1967 als Drehdatum aus. Mit diesem Kniff konnten sie dennoch über den Nationalfonds finanziert werden.

Als einzig möglicher Einfluss der Finanzierung durch den Nationalfonds könnte die zunehmende Länge der Filme gewertet werden, die bei *La Tannerie de La Sarraz* 31 Minuten erreichte. Bei diesem Film wurden mit Edouard Tschannen und Maurice Lenoir auch erstmals zwei „Conseillers techniques" aufgeführt.

Bei der zweiten, alleinig vom Nationalfonds finanzierten Tranche[42] tauchten 1968 erstmals in einem Filmvorspann die Begriffe „Conseiller scientifique" (Ottavio Lurati bei *Migola, l'artisan de la pierre ollaire*) und „Wissenschaftliche Beratung" (Marcus Seeberger bei *Der Kupferschmied*) auf. Ob der verstärkte Beizug – und vor allem die Nennung – von externen Sachverständigen auf eine stärker wissenschaftlich ausgerichtete Arbeitsweise zurückzuführen ist oder vor allem auf die Finanzierung durch den Nationalfonds, ist schwer zu eruieren. Klar ist, dass die vermehrte Nennung von Fachpersonen in den Filmvorspännen die wissenschaftliche Autorität der Filme erhöhte. Die Filme der zweiten Tranche sind tendenziell länger, dauern mit Ausnahme von *Das Feilenhauen* über dreissig Minuten.

Zwischen Nationalfonds und Fernsehen

Im Vergleich der zwei Versionen des Films *Der Kupferschmied* (Wysel Gyr, 1968) – jene von knapp über 25 Minuten des Schweizer Fernsehens[43] und die 6 Minuten längere, durch den Nationalfonds finanzierte Version der SGV – fallen einige Unterschiede auf, die Hinweise auf das Wissenschaftsverständnis der SGV geben können. Der Film wurde vom Ressort Heimat unter der Leitung und Regie von Wysel Gyr produziert. Die Fernsehversion verfügt über einen von Gyr verfassten, leicht volkstümlichen, aber durchaus informativen, in Walliser Dialekt gesprochenen Kommentar. Die SGV liess auf Basis des vom Fernsehkameramann Heinz Kindlimann gedrehten Materials eine eigene, stumme Version herstellen. Offensichtlich schätzte Hugger die Fernsehversion in Bezug auf wissenschaftliche Ansprüche als nicht genügend ein oder aber er sah sich gezwungen, gegenüber dem Nationalfonds eine Eigenleistung auszuweisen. Ihm gegenüber argumentierte Hugger: „Die Filmaufnahmen wurden zwecks Kostensenkung als Co-Produktion mit dem Deutschschweizer Fernsehen (Wysel Gyr) aufgenommen. Es ist unser erster Farbfilm. Ab Negativmaterial gingen beide Produzenten eigene Wege (Schnitt, Montage, Titel)."[44]

41 Korrespondenz zwischen Yves Yersin und Paul Hugger, SGV-Archiv, Ae 60 VII a et Ae 60 VII e.

42 Das Drehen von Steintöpfen (*Migola, l'artisan de la pierre ollaire*, Claude Champion, 1968), Der Kupferschmied (*Der Kupferschmied*, Wysel Gyr, 1968) Der Feilenhauer (*Das Feilenhauen*, Walter Wachter, 1969). Schlussbericht an den Nationalfonds vom 1.4.1968 bis 31.3.1969, Paul Hugger, 1.4.1969, SGV-Archiv IV 2.

43 Der Film wurde laut „Sendekarte" (undatiert) und „Filmbegleitblatt" (17.5.1975, signiert Spi, wahrscheinlich Hans Spinnler) 1968 produziert und 1970 sowie 1974 ausgestrahlt, Länge 25'36", Archiv des Schweizer Fernsehens.

44 Schlussbericht an den Nationalfonds, Paul Hugger, 1.4.1969.

In beiden Versionen lassen sich ein intensiver Einsatz der Gummilinse (Zoom) und eine Schnittart beobachten, die von einer in bewusster Unschärfe endenden Nahaufnahme auf eine ebenfalls unscharfe Nahaufnahme übergeht, die dann scharf gestellt und meistens in eine grössere Einstellung aufgezoomt wird. Viele Schnitte waren durch diese eine Zeit lang im Fernsehen populäre Aufnahmetechnik schon fast vorgegeben. Weit über drei Viertel der Einstellungen und Schnitte sind in beiden Versionen identisch. Es ist anzunehmen, dass entweder die beiden Cutterinnen zusammenarbeiteten oder dass sich die Cutterin der später hergestellten SGV-Version stark an der Fernsehversion orientierte.[45] Unterschiede lassen sich vor allem im Umgang mit zeitlichen Straffungen feststellen. Die SGV-Version zeigt das Zuschneiden des Kupfers, das Löten und insbesondere das Hämmern der Kesseloberfläche mit einem Triebhammer ausführlicher, ohne dass aber mehr oder differenziertere Informationen vermittelt würden. In der Fernsehversion, die das Dängeln relativ kurz zeigt, verweist der Kommentar auf das „stundenlange Hämmern des Meisters".

Die kürzere Fernsehversion liefert mehr Informationen. Der Kommentar situiert den Handwerker Mario Giachino aus Naters bei Brig geografisch („auf der Südseite der Kirche") und historisch (Hinweise auf das Alter des Hauses und dieselbe Tätigkeit seines Vaters) genauer als die SGV-Version, bei der sich die entsprechenden Informationen nur über die Begleitbroschüre erschliessen. In der kürzeren Fernsehversion findet eine Szene Platz, die in der SGV-Version fehlt: Der „Meischter" zeigt ein Buch mit seinen eigenen Zeichnungen unzähliger Kupferkessel. Die SGV-Version endet relativ prosaisch mit dem Waschen des fertigen Kupferkessels im Brunnen, während Wysel Gyrs Kommentar zum Bild fertiger Kannen vor der geraniengeschmückten Werkstattwand räsoniert: „Chann es so prächtiges handgmachts Wärchstück üs nöd äs bitzeli Wärmi und Poesie in üserä Beton- und Plastikalltag bringä?"[46]

Im Wesentlichen zeichnet sich also die SGV-Version vor allem durch Nüchternheit und Weglassen von offensiver Nostalgie aus, unbedingt ein wissenschaftlicher Gestus. Aber eine umfassendere oder differenziertere Darstellung – ein möglicher und legitimer wissenschaftlicher Anspruch – liefert sie nicht. Die populäre und die wissenschaftliche Variante desselben Films unterscheiden sich bis auf den Kommentar nicht grundsätzlich. Es zeigt sich also auch bei den Credits, der Etikettierung der Filme, ein eher strategisch-praktischer als ein inhaltlich motivierter Umgang mit dem Wissenschaftsbegriff.

Intervention beim Bundesrat

Nach zwei erfolgreichen Finanzierungsperioden 1967 und 1968 – die Anträge nannten als Hauptgesuchsteller Paul Hugger und erwähnten die SGV nicht – war die Unterstützung durch den Nationalfonds beendet. Offensichtlich waren erhebliche Anstrengungen nötig, erneut vom Nationalfonds Geld für die Filmreihe zu erhalten – diesmal im Namen der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde.

45 SGV-Version: Berti Gerber, Fernsehversion: Frl. Drestler.

46 Unkatalogisierte 16-mm-Kopie des Films im Archiv des Schweizer Fernsehens. Ein Vor- und Abspann fehlt in dieser Version, es ist also nicht zu überprüfen, ob die SGV und der wissenschaftliche Berater Marcus Seeberger überhaupt genannt werden.

Durch eine persönliche Intervention bei Bundesrat Tschudi erreichte Hugger ab 1971 eine kurzfristige Finanzierung durch einen Kulturfonds der Post. Die Aussprache am 17. August 1971[47] vermittelte der einflussreiche schweizerische Gewerbeverband mit den Nationalräten Karl Hackhofer (Präsident), Otto Fischer (Direktor) und Walter Rohner (Pressechef) als Repräsentanten. Auch die erneute Finanzierung der Editionsreihe „Sterbendes/Altes Handwerk" nach Gesuchseingaben 1971 und 1975 durch den Nationalfonds ist in Zusammenhang mit diesem Besuch zu verstehen. Im Entwurf zum Jahresbericht 1971 schrieb Paul Hugger folgende Passage, die aber in der publizierten Version fehlte:

> „Herr Bundesrat Tschudi zeigte sich unserem Anliegen sehr gewogen. Die Wichtigkeit einer nationalen Encyclopädie über das Handwerk wurde erkannt. Das Generalsekretariat des Departmentes erhielt den Auftrag, sich nach möglichen Quellen der Finanzierung umzusehen. Gestützt auf diese Ergebnisse wurde im Herbst 1971 dem Schweizerischen Nationalfonds ein Forschungsgesuch überreicht, das vier dringende Filmthemen umfasst."[48]

Das Gesuch selbst formulierte eine Bedingung, die Hugger für das persönliche Weitermachen als unabdingbar sah: „Die Abteilung Film der SGV kann (…) das Werk ohne Hilfe der öffentlichen Hand nicht mehr weiterführen."[49] Dieses sowie ein weiteres, 1974 gestelltes Gesuch waren erfolgreich: Der Nationalfonds finanzierte nochmals vier Filme, die Hugger erstmals als „Forschungsprojekte" bezeichnete.[50]

> „Das erste, was er [Bundesrat Hans-Peter Tschudi] sagte, war, dass er kein Geld habe. Aber er hatte einen Vertreter der Post bei sich. Die Post hatte damals einen Fonds und er sagte, dass der Herr so und so sich darum kümmern würde, und so ging dann die Brücke zum Nationalfonds, der erklärte, dass er bereit sei, das Unternehmen quasi finanziell unter seine Fittiche zu nehmen (…). Dem Nationalfonds war der Film verdächtig. Ich erinnere mich jetzt, dass die Mitglieder des Fonds sagten, dass Film nicht ihre Angelegenheit sei. Film sei kein Forschungsresultat, er sei mehr eine Illustration der Forschung. So musste man bei Tschudi sagen, dass der Film dokumentarisch sei. Es sei die einzige Möglichkeit zu zeigen, wie so etwas abläuft, und die Menschen vorzuführen." (Paul Hugger, 2009, Kapitel 27, 01:39:57, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

Wiederum zeigt sich in dieser Aussage Huggers pragmatischer Umgang mit Begriffen und Institutionen. Als von gewerblicher Seite keine Unterstützung für die Filmarbeit über alte Handwerke zu erwarten war, gelangte er zunächst an die Filmförderung, wo er die filmisch-formalen Qualitäten hervorhob, und schliesslich an den Nationalfonds.

---

47 Brief von Karl Hackhofer an Paul Hugger, 1.6.1971, SGV-Archiv Ae 60IV, und Brief von Paul Hugger an Walter Rohner, 18.8.1971, SGV-Archiv Ae 60IV.

48 Jahresbericht 1971, S. 8, Typoskript, SGV-Archiv.

49 SNF-Gesuch vom 28.9.1971, S 12.4, SGV-Archiv Ae 60 IV 2. Die projektierten Filme waren: „Berufsfischerei auf dem Neuenburgersee" (*Pêche professionelle*, Alain Janneret, 1973), „Beckibüetzer in Hergiswil" (*Der „Beckibüetzer"*, Walter Wachter, 1972), „Glaser im Napfgebiet" (nicht zustande gekommen) und „Bürstenbinder" (*Der Bürstenmacher*, Bernhard Raith, 1972). Gesuch, S. 10.4.

50 Paul Hugger, Forschungsgesuch an den Schweizerischen Nationalfonds, Basel 26.2.1975, S. 4.2. SGV-Archiv Ae 60 N 2. Vorgesehen war die Realisierung der Filme „Der Torfabbau im Neuenburger Jura" (der Film wurde realisiert, befindet sich aber weder im SGV-Filmdepot in der Cinémathèque suisse noch im SGV-Filmkatalog von 1993), „Der Bronzeguss, Geschichte und Technik" (*Der Bronzeguss*, Sebastian C. Schroeder, 1977, im Gesuch vorgesehen war Bernhard Raith) und „Der Kammmacher" (*Kammacherei in Mümliswil*, Peter Horner, 1977), Forschungsgesuch, S. 4.2. und 4.3.

Dieser misstraute allerdings dem Film als Träger von Wissensbeständen, verstand ihn vor allem als Illustration. Dennoch finanzierte er die Filmreihe *Altes Handwerk*, wobei das persönliche Versprechen von Bundesrat Hans-Peter Tschudi an Hugger, eine Finanzquelle für seine Filmarbeit zu finden, eine Rolle gespielt haben muss. Die Anerkennung von Huggers filmeditorischer Leistung durch den Nationalfonds wird Huggers Position innerhalb der SGV gestärkt haben. Für diese Sichtweise spricht auch, dass Hugger den ersten Antrag an den Nationalfonds in seinem Namen – ohne die Institution SGV zu erwähnen – formulierte.

Die wissenschaftliche Kommission der SGV

Die SGV rief vergleichsweise spät, 1977, eine wissenschaftliche Kommission (WK) ins Leben, die nach anfänglich höherer Kadenz in der Regel einmal jährlich tagte. Die erste Sitzung fand am 7. Mai 1977 statt und wird im Protokoll des SGV-Vorstands als Folge einer Strukturreform bezeichnet. Diese Reform sollte Zuständigkeiten klären und wohl auch im Hinblick auf zukünftige Finanzierungsmöglichkeiten durch wissenschaftliche Institutionen wie die Schweizerische Geisteswissenschaftliche Gesellschaft (SSG)[51] oder den Nationalfonds den wissenschaftlichen Anspruch der SGV dokumentieren. Die Kommission könne so „die wissenschaftliche Seite der Publikationen prüfen, ohne von finanziellen Erwägungen gehindert zu werden".[52] Diese Kommission bestand aus Vertretern des Vorstands der SGV (unter anderen Paul Hugger ab dem 1. April 1979) sowie Eduard Strübin, dem im Kapitel „Heimposamenterei" erwähnten Lehrer und Volkskundler. Die Kommission, die vom Vorstand der SGV für vier Jahre gewählt wurde und aus fünf bis elf Mitgliedern bestand, besass gegenüber dem Vorstand das Vorschlagsrecht in Personalfragen. Das vermutlich erst im Nachhinein erstellte „Pflichtenheft" führte unter anderem als Aufgabe an:

> „Die WK leitet die wissenschaftliche Arbeit der SGV. Sie gibt entsprechende Anregungen, begutachtet die wissenschaftlichen Projekte zuhanden des Vorstands und organisiert, nachdem sie genehmigt worden sind, deren Durchführung Die WK beaufsichtigt die Tätigkeit der wissenschaftlichen Abteilungen, der Archive und des Instituts."[53]

Welches Gewicht diese Kommission tatsächlich besass, ist schwer abzuschätzen. Hugger bezeichnete die WK als „symbolisch"[54], dennoch hatte sie eine wichtige, nicht zuletzt soziale Rolle zu erfüllen. In einer Gesellschaft, die zu einem wesentlichen Teil aus „Laien" bestand, fungierte letztlich diese Kommission als höchste wissenschaftliche Autorität, zumindest gegenüber Institutionen und potenziellen Geldgebern. Wer in diese Kommission aufgenommen wurde, befand sich als wissenschaftlich kompetent erachtetes Mitglied im Zentrum der SGV.

51 Seit 1990 Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW).

52 SGV-Vorstandssitzung vom 1.10.1978, AD 41–44, SGV-Archiv.

53 Pflichtenheft der Wissenschaftlichen Kommission, 2. Entwurf, Basel, August 1980. In der Neuauflage vom 21.3.1987 wurde dem Pflichtenheft folgender Passus angefügt: „Die Jahresberichte der Abteilungen sind der WK vorzulegen, die sie zuhanden des Vorstandes verabschiedet." Ordner Wissenschaftliche Kommission 1977–1992, SGV-Archiv.

54 „Donc, je crois que ça orne bien une société scientifique d'avoir une commission scientifique! [Rires] Mais je crois que l'influence était minime." (Paul Hugger, 2011).

Entgegen der angekündigten Absicht, finanzielle Erwägungen beiseite zu lassen, bildeten Finanzen in dieser Kommission, die hauptsächlich über Publikationen und indirekt über ihre Empfehlungen an den Vorstand über Druckkostenbeiträge beriet, ein wichtiges Thema. Selten wurde – folgt man den überlieferten Protokollen – über Film gesprochen.[55] Auch scheint nicht abschliessend klar gewesen zu sein, ob die Abteilung Film, insbesondere die Editionsreihe *Altes Handwerk*, der WK „unterstehe".[56] Schliesslich wurde am 2. März 1983 aber die prinzipielle Zuständigkeit der WK auch für den Film postuliert. Hans-Ulrich Schlumpf wehrte sich in einem Brief an den damaligen Präsidenten der SGV, Theo Gantner, und kritisierte, dass die WK, die von „Filmherstellung und Filmgestaltung keine Ahnung" habe, über Filme urteilen solle: „Sie sieht auch dem wissenschaftlich bestens fundierten Projekt nicht an, ob es sich auch als Film eignet und sogar ein guter Film wird."[57]

1983, an der 19. Sitzung der WK, wurde grundsätzlich über Film und insbesondere über die volkskundliche Kompetenz des damals noch relativ neuen Leiters der Abteilung Film, Hans-Ulrich Schlumpf, diskutiert. Arnold Niederer äusserte Bedenken, Schlumpf sei „kein Volkskundler" und könne „nicht allein handeln".[58] Niederer kritisierte den durch die Abteilung Film gesprochenen Beitrag an die Fremdproduktion *Die verborgenen Tänze* (1983) von Peter Schweiger, der „folkloristisch, ohne volkskundlichen Wert" sei. Niederer las ausserdem eine Zusammenfassung eines Vortrags vor, den Schlumpf in Solothurn gehalten habe. Er sehe darin „keine volkskundliche Fragestellung". Ein schriftlicher Vorschlag des abwesenden Schlumpf, für die „Begutachtung und Begleitung" der Filmproduktion eine kleine, von der WK unabhängige Kommission zu beauftragen[59], wurde abgelehnt. Hingegen nahmen die Sitzungsteilnehmenden Niedereres Vorschlag an, Hugger solle in die WK gewählt und mit der Begleitung der Filme betraut werden. In der folgenden Sitzung war Hugger in der Funktion als „Film-Referent" anwesend.[60] Auch später wurden einzelne Filme, die unter Schlumpfs Verantwortung von der Abteilung Film der SGV produziert wurden, kritisiert, so 1985 der Film *Der schöne Augenblick* (Pio Corradi, Friedrich Kappeler), dem Niederer vorwarf, er stelle keinen ethnografischen Film dar, sondern die „Lebensgeschichte verschiedener Fotografen"[61]. Indirekt schien Schlumpf darauf zu antworten, als er in Huggers Buch über Alltagsfotografie in Bezug auf seine Auswahl von Hauptdarstellern im Dokumentarfilm – sie müssten fähig sein, ihre „Rolle zu spielen" – schrieb: „Das wird einen streng wissenschaftlich argumentierenden Volkskundler und Ethnologen erschrecken. Sie werden empört sagen: Das ist doch kein wissenschaftliches Auswahlverfahren."[62]

55 Dem entgegen steht die Erinnerung des ehemaligen Kommissionsmitglieds Dominik Wunderlin, dass in der Kommission recht häufig über Filme und deren wissenschaftliche Qualitäten gesprochen worden sei. Telefongespräch mit Thomas Schärer, 10.4.2013.

56 Protokoll der 16. Sitzung, 13.11.1982, Ordner Wissenschaftliche Kommission 1977–1992, SGV-Archiv.

57 Brief von Hans-Ulrich Schlumpf an Theo Gantner, 10.6.1983.

58 Protokoll der 19. Sitzung, 10.12.1983, Ordner Wissenschaftliche Kommission 1977–1992, SGV-Archiv.

59 Brief vom 10.6.1983, SGV-Archiv.

60 Protokoll der 20. Sitzung, 20.10.1984, SGV-Archiv.

61 Vorstandssitzung, 14.12.1985, SGV-Archiv AD 45.

62 Geschichte der langen Recherche nach einem Fotografen. In: Paul Hugger, „Der schöne Augenblick". Schweizer Photographen des Alltags, Zürich 1989, S. 10.

Bezeichnend an dieser Diskussion ist, dass Schlumpf nicht generell auf der Ebene der wissenschaftlichen Autorität – wie dies das IWF tat – angegriffen wurde, sondern im engeren Rahmen des Faches. Kriterium war nicht die Wissenschaftlichkeit an sich, sondern der Grad der Übereinstimmung mit den volkskundlichen Zielen der SGV. Schlumpf verfügte als promovierter Kunsthistoriker zwar über eine allgemeine wissenschaftliche Autorität (welche anderen Filmschaffenden zumeist abging), nicht aber über den disziplinären Stallgeruch. Diese Auseinandersetzung um Fachautorität war keineswegs allein der SGV eigen. Sie lässt sich in fast allen Feldern der visuellen Anthropologie, in denen theoretische und praktische Zugänge aufeinandertreffen, beobachten. Stellvertretend erwähnt sei hier Jay Ruby, der während seiner gesamten wissenschaftlichen Karriere postulierte, dass sich die universitäre visuelle Anthropologie den Film aneignen solle:

> „Ethnographic film has been too long dominated by technical specialists and cinematic artists whose knowledge of the topic of their films is often limited to a few months of reading and scattered days of consulting with subjectmatter specialists. To borrow a military cliché, ethnographic film is too serious a thing to be left to filmmakers."[63]

Der Film als Medium der wissenschaftlichen Auseinandersetzung schien innerhalb der SGV ab 1984, als die WK ihre Zuständigkeit auch für den Film reklamierte, zumindest nicht mehr aktiv umstritten gewesen zu sein. Hugger jedoch, der in den achtziger Jahren seine Lehrtätigkeit als Privatdozent an der Universität Basel ausbaute und sich innerhalb der SGV für die Anerkennung des Mediums einsetzte, machte den Film nie zum Thema seiner Veranstaltungen. Er dachte, dass das Medium als „wissenschaftlich-universitärer Gegenstand"[64] nicht genüge.

Es zeigt sich also, dass die Frage der Wissenschaftlichkeit innerhalb der Abteilung Film der SGV vor allem dann relevant wurde, wenn es um Fragen der Finanzierung und der Einflussnahme[65] ging.

Wissenschaft als eine Anzahl anerkannter theoretischer und experimenteller Ideen: Anthropologie/Volkskunde und Film

Die Abteilung Film der SGV verstand sich eher als eine handelnde, auf die Praxis ausgerichtete denn als eine theoretisierende Instanz. Filme zu machen stand im Vordergrund. Wie diese Filme aussahen und vor allem nach welchen Kriterien sie zu beurteilen wären und inwiefern die Filme und ihre Form mit dem Fach bzw. mit der Wissenschaft in Beziehung standen, solche Fragen blieben weitgehend implizit. Dies änderte sich mit Hans-Ulrich Schlumpfs Überlegungen zur Neuausrichtung der SGV-Reihe *Altes Handwerk* und zu seinem im Kapitel zu *Guber – Arbeit im Stein* erörterten Aufsatz „Warum mich das Graspfeilspiel der Eipo langweilt"[66], mit dem er sich in den wissenschaftlichen

63 Jay Ruby, Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology, Chicago 2000, S. 39.
64 Telefongespräch von Thomas Schärer mit Paul Hugger, 13.7.2012.
65 Schlumpf erinnerte sich im Juli 2014, dass Hugger ihm gesagt habe, die Wissenschaftliche Kommission sei vor allem wegen ihm selbst und gegen ihn gegründet worden. Hintergrund sei die langjährige Rivalität zwischen Arnold Niederer und ihm gewesen.
66 Hans-Ulrich Schlumpf, Warum mich das Graspfeilspiel der Eipo langweilt. In: Ethnologica Helvetica 15, 1991, S. 205–220.

Diskurs einbrachte. Der wissenschaftliche Austausch mit vergleichbaren Institutionen im Ausland war zwar vorhanden, hauptsächlich in Form der Teilnahme an Tagungen der Abteilungsleiter, blieb aber letztlich beschränkt (→ Kapitel „Diffusion et réception"). Die weitgehende wissenschaftliche Isolation war keineswegs ein spezifisch schweizerisches Phänomen. Konrad Grunsky-Peper beklagte 1985 „die über Ansätze nicht hinaus gelangte wissenschaftliche Diskussion zwischen den Institutionen, die sich mit der Herstellung volkskundlicher Filmdokumentationen befasst haben". Eine fachübergreifende Erörterung der „sich stellenden wissenschaftlichen Fragen" habe zum Schaden der oft „langatmigen und unsystematisch produzierten Filme" nicht stattgefunden.[67] Die Filmkommission der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde war seit den Auseinandersetzungen um die künftige Ausrichtung des volkskundlichen Films in Detmold 1969 inaktiv. Die vom IWF oder in dessen Umfeld produzierten Filme zeigten ein immer offensichtlicher problematisches Subjekt-Objekt-Verständnis.

Dass sich die Einschätzung der Filmarbeit mit wissenschaftlichem Anspruch veränderte bzw. sich eine Diskussion entwickelte, zeigte innerhalb der SGV unter anderem die WK, die nach anfänglichem Zögern auch den Film als ihrem Einflussbereich zugehörig betrachtete. Auch die Anfrage des IWF an den Leiter der Abteilung Film der SGV, Hans-Ulrich Schlumpf, ob er Mitglied des neu zu gründenden IWF-Fachbeirats Volkskunde werden wolle, weist auf grundlegende Änderungen im Umfeld des IWF hin.[68] Dieser Anfrage voraus ging die Neugründung der Filmkommission der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde im Februar 1988 in Rheinhausen bei Göttingen, an der auch zahlreiche Vertreter aus Österreich und der Schweiz teilnahmen. Mit dieser Kommission und dem Einbezug von Schweizer und österreichischen Vertretern sollte der Austausch gefördert werden. Auf der Rheinhausener Tagung formulierte die durch die Initiative von Edmund Ballhaus neu gegründete Kommission unter dem Vorsitz von Ingeborg-Weber-Kellermann konkrete Forderungen an das IWF, darunter die Errichtung eines Fachbeirates Volkskunde – dem das IWF 1990 entsprach und für den sie Hans-Ulrich Schlumpf zu gewinnen suchte – sowie die Anerkennung eines „neuen Filmtypus" durch das IWF, der sich durch die „Theorie- und Praxisdiskussion der letzten Jahre" entwickelt habe.[69] Dass die Auseinandersetzung um *Guber – Arbeit im Stein* nicht vergessen und die Wahl Schlumpfs in den Beirat des IWF keine Formalität war, zeigt die Tatsache, dass sich der anfragende Edmund Ballhaus vom volkskundlichen Seminar der Georg-August-Universität kaum Chancen für die Wahl von Schlumpf ausrechnete. Man habe zunächst Paul Hugger angefragt, „schlicht deshalb, weil es uns denkbar erschien, dass das IWF nichtsahnend zwar vielleicht ihn, wahrscheinlich aber nicht Dich berufen würde".[70] Schlumpf fürchtete eine „allfällige Ablehnung" nicht und sagte zu[71], wurde aber nicht gewählt.

67 Konrad Grunsky-Peper, Der volkskundliche Film – ein wissenschaftliches Stiefkind? In: Zeitschrift für Volkskunde 81 (1985), S. 253f.

68 Brief von Ballhaus an Schlumpf, 17.1.1990, SGV-Archiv, Ordner Schlumpf SGV 89–91.

69 Kommission für den volkskundlichen Film in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., undatiertes Typoskript, SGV-Archiv Schlumpf, Ordner 1983–1991.

70 Brief von Ballhaus an Schlumpf, 17.1.1990, SGV-Archiv, Ordner Schlumpf SGV 89–91.

71 Brief von Schlumpf an Ballhaus, 30.1.1990, SGV-Archiv.

Die Forderungen der Kommission beinhalten Argumente, die schon im Nachgang an die Ablehnung von Schlumpfs Film *Guber – Arbeit im Stein* vorgebracht wurden, von Schlumpf selbst wie von Vertretern des volkskundlichen Institutes der Universität Göttingen. Rolf Wilhelm Brednich skizzierte das neue Wissenschafts-Verständnis in Bezug auf den Film, das hier ausführlicher wiedergegeben sei:

> „An den wissenschaftlichen Film in der Volkskunde werden heute folgende neue Aufgaben gestellt: Er soll nicht Zufallsprodukt, sondern das Ergebnis systematischer und intensiver Feldforschung sein; er erhebt nicht mehr den Anspruch, eine wirklichkeitsgetreue Darstellung der Realität zu bieten, sondern gibt eine mögliche Sicht auf sie wieder. Er soll dabei auf die Ästhetik des Dargestellten eingehen und braucht auf Elemente der filmkünstlerischen Gestaltung nicht unbedingt zu verzichten. Das bei der Filmentstehung nicht zu leugnende Vorhandensein der Kamera bzw. des Aufnahmeteams wird thematisiert und als gestalterisches Element in die Filmarbeit einbezogen. An die Stelle von Distanz tritt Partizipation, d.h. auch die Zusammenarbeit mit den Gefilmten, die aktiv in die Filmarbeit einbezogen werden können und sollen. Das Endergebnis ist möglicherweise dann nicht mehr „der" wissenschaftliche Film, sondern ein neuer Filmtypus, bei dem wissenschaftliche Erkenntnisse schöpferisch in das Medium Film umgesetzt werden. Schon jetzt wird deutlich, dass dieses neue Genre nicht mehr in das Baukastenprinzip der Göttinger „Encyclopaedia Cinematographica" passt. Da es sich dennoch um einen Filmtypus handelt, der wissenschaftlichen Ansprüchen genügt, wird es unumgänglich sein, dafür die neue Kategorie eines international förderungswürdigen wissenschaftlichen Films zu schaffen. In Umrissen wurde dieser neue Filmtypus in Rheinhausen bereits sichtbar, besonders im Schaffen von H.-U. Schlumpf."[72]

Deutlich widerhallen in diesen Zeilen die Positionen, die Schlumpf ein Jahr zuvor vertrat („Warum mich das Graspfeilspiel der Eipo langweilt"). Die subjektiv-kritische Autorenhaltung, im IWF nach der Vorführung seines Films *Guber – Arbeit im Stein* als unwissenschaftlich kritisiert, wurde hier als willkommener Vorbote eines neuen wissenschaftlichen Filmtypus interpretiert. Auch Edmund Ballhaus, damals noch Angestellter des IWF, konstatierte 1987, die künstlerische Qualität von Schlumpfs Film, welche die Arbeitswelt „in ihrer Vielschichtigkeit erst erfahrbar und erlebbar macht", sei nicht nur „Selbstzweck, sondern Instrument wissenschaftlicher Analyse".[73]

Wilhelm Brednichs Überlegungen zum neuen Filmtypus sowie die zugrunde liegenden zwölf Thesen zum wissenschaftlichen Film in der Volkskunde von Edmund Ballhaus[74] – über weite Strecken identisch – gleichen ohne expliziten Bezug Einsichten unter anderem aus der Writing-Culture-Debatte, die sich in der angelsächsischen Anthropologie ab 1988 entspann, wonach jeder wissenschaftliche Text eine Konstruktion, eine Setzung sei und der herrschaftliche Diskurs nur durch Polyphonie (u. a. der Gewährsleute), Selbstkritik und Transparenz zu brechen sei. In seiner siebten These konstatiert Ballhaus: „Nicht vermeintliche Messbarkeit, sondern Nachvollziehbarkeit und damit weitestgehend Offenlegung der Forschungs- und Aufnahmesituation ist (…) oberstes Kriterium des Filmschaffens."[75] Ballhaus' Thesen sind sicher eine Reaktion auf die Argumente von

72 Rolf Wilhelm Brednich. In: DGV Informationen. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, 1/97, München, März 1988, S 5f.
73 Ballhaus 1987, S. 108–130, hier S. 119.
74 Ballhaus 1987, S. 108–130, hier 126f.
75 Ebenda, S. 126.

James Clifford und George Marcus. Diese wiesen darauf hin, dass auch die geforderte Transparenz nach Beantwortung von Fragen verlange, die grosse theoretische Probleme stellten: „(…) how are the truths of cultural accounts evaluated? Who has the authority to separate science from art? Realism from fantasy? Knowledge from ideology?“[76] Diese Fragen und vor allem die zugrunde liegende Epistemologie bleiben virulent, so transparent und selbstreflexiv Texte und Filme auch immer gestaltet sein mögen. Ballhaus begründete an der Tagung in Rheinhausen seine Zweifel an einer adäquaten Repräsentation von Zuständen und Entwicklungen durch Film nicht mit Einsichten aus der Writing-Culture-Debatte, so die berichtende Zeitung:

Im Licht moderner Filmtheorie liesse sich „die unbezweifelte Gleichsetzung von Realität und Filmbild nicht aufrechterhalten.“ [77] (…) Daher sei Ballhaus' Forderung nach „Rückeroberung der Subjektivität“ folgerichtig. Die Debatten in der Filmtheorie wie in der Kulturwissenschaft ergaben identische Schlussfolgerungen: Weder ein Text noch (Film-) Bilder können objektive Repräsentationen leisten, immer sind sie vermittelt durch die Subjektivität der Vermittelnden und die (technische) Bedingtheit und die Begrenzungen des Mediums.

Aus heutiger Perspektive sind die mit Vehemenz geführten Auseinandersetzungen um wissenschaftliche Ansprüche an Filme im Umfeld des IWF nur noch schwer nachzuvollziehen. Gerade weil im IWF relativ lange naturwissenschaftlich-positivistische Positionen dominierten, konnten Filmschaffende/Kulturanthropologen wie Edmund Ballhaus und Hans-Ulrich Schlumpf oder Kulturanthropologen wie Rolf Wilhelm Brednich und Konrad Grunsky-Peper in der Auseinandersetzung mit dem IWF ihre Positionen schärfen. Die Kategorien haben sich seither verschoben, positivistische Positionen vertritt heute niemand mehr ernsthaft, und auch die kritische Subjektivität oder ein Doktortitel eines Filmemachers in der betreffenden Disziplin wird nicht mehr als Garant für wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Filme gesehen. Geläufiger sind Positionen geworden, in denen Filme – wie jede andere Quelle und Methode auch – kritisch in Bezug auf ihre Entstehung, die Intention ihrer Macher sowie die Faktenorientiertheit, Nachvollziehbarkeit und Überprüfbarkeit der Argumentation beurteilt werden.

Jene, die „das Recht auf eigenständige Gestaltung“ ihrer Filme und auf Subjektivität erkämpften, die „Wissenschaftlichkeit nicht in einer Pseudo-Objektivität“ sahen, hätten einen „Pyrrhussieg“ errungen, konstatiert Walter Leimgruber:

> „Ihr Filmstil, ihre Sprache, ihre Techniken haben sich auch in den kommerziellen Bildmedien weitgehend durchgesetzt. Doch sind die Filme dadurch nicht transparenter, hinterfragender, kritischer, offenlegender, demokratischer oder was der Hoffnungen mehr waren geworden, sondern vor allem eines: kommerzieller.“ [78]

Die beklagte Kommerzialität muss allerdings nicht grundsätzlich auf Kosten von Genauigkeit, Kritik, wissenschaftlicher Relevanz und Transparenz gehen, wie vereinzelte,

76 James Clifford and George E. Marcus (Hg.), Writing culture: the poetics and politics of ethnography : a School of American Research Advanced Seminar. Berkeley 1986, hier Introduction, James Clifford, S. 25.

77 Göttinger Tagblatt 13./14 Februar 1988, „Volkskunde, Neuer Anlauf“.

78 Walter Leimgruber, Digital Video. Ein ethnographisches Projekt zum Hauptbahnhof Zürich. Schweizerisches Archiv für Volkskunde 96 (2000), S. 167–185, hier S. 183.

gehaltvolle und beim Publikum erfolgreiche Filme wie *More than Honey* (2012) von Markus Imhoof zeigen.

Theorie und Praxis

Dass Vertreter der deutschen Volkskunde und nicht schweizerische oder solche der SGV den „neuen Filmtypus" proklamierten und für ihn Wissenschaftlichkeit in Anspruch nahmen, hat einerseits wahrscheinlich damit zu tun, dass der Film als Medium wissenschaftlicher Aussagen und Erkenntnis in der Schweiz erst in den 1990er-Jahren in Form rarer filmischer Qualifikationsarbeiten an den kulturwissenschaftlichen und ethnologischen Seminaren wirklich ernst genommen wird. Andererseits zeigen sich sowohl Schweizer Filmschaffende wie Anthropologen generell zurückhaltend in Bezug auf normative Forderungen, Thesen oder Manifeste. Hier standen nie – wie etwa im Umfeld des IWF oder der universitären Volkskunde in Deutschland – Konzepte und Typen im Vordergrund, sondern meist konkrete Einzelprojekte.

Der beklagte fehlende Austausch von Institutionen, die kulturwissenschaftlich-ethnografische Filme produzieren, erscheint nur als Oberflächenphänomen, wenn der Austausch zwischen Fach (Anthropologie, Kulturwissenschaft, Ethnologie, Volkskunde, Völkerkunde) und Filmpraxis ins Blickfeld gerät. Hier wird sowohl vonseiten der Filmpraxis wie vonseiten der Anthropologen weltweit mit unterschiedlicher Intensität die Klage geführt, das jeweilig andere Wissen werde nicht genügend rezipiert und integriert.[79] Die Tatsache, dass ein neuer wissenschaftlicher Filmtypus vor allem aus kulturwissenschaftlicher Warte heraus propagiert wurde, erklärt sich damit, dass die Filmschaffenden selbst der Frage, in welcher Beziehung Film und Wissenschaft stehen können, mit Ausnahmen eher indifferent gegenüberstanden und stehen. Relevant wird diese Frage für sie dann, wenn es um allfällige Fördermöglichkeiten durch wissenschaftliche Instanzen geht oder aber, wie anhand von Schlumpfs Film *Guber – Arbeit am Stein* aufgezeigt, Filme durch solche Instanzen mit dem Vorwurf der „Unwissenschaftlichkeit" bedacht wurden. Dies führte zu seiner fundierten und einflussreichen Auseinandersetzung über wissenschaftliche Ansprüche und den als naiv erkannten Objektivitätsanspruch von Filmen des IWF.

Die wesentliche Beeinflussung der Theoriebildung zum (kultur)wissenschaftlichen Film durch die Filmpraxis selbst ist nicht nur im Falle von *Guber – Arbeit im Stein* offensichtlich. Hier sei die These vertreten, dass die Praxis des Filmschaffens generell drängender und offensichtlicher eine epistemologische Reflexion verlangt als jene der Fotografie – welche die Dimension der zeitlichen Abläufe in der Regel in eine Momentaufnahme verdichtet – oder die abstraktere Textarbeit. Die Praxis des dokumentarischen Films im

79 Jay Ruby, Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology, Chicago 2000, S. 3, Jack Rollwagen, The role of anthropological theory in "ethnographic" filmmaking. In: Ders. (Hg.): Anthropological filmmaking: anthropological perspectives on the production of film and video for general public audiences. Chur u. a. 1990, S. 287–315, insbesondere 294f., Rolf Husmann (Hg.): Mit der Kamera in fremde Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde. Emsdetten 1987, S. 11.
Konrad Grunsky-Peper, Der volkskundliche Film – ein wissenschaftliches Stiefkind? In: Zeitschrift für Volkskunde 81 (1985), S. 253f. Edmund Ballhaus, Inszenierung aus Erkenntnis. Erkenntnis aus Inszenierung. In: Michael Simon u. a. (Hg.): Bilder. Bücher. Bytes. Zur Medialität des Alltags, Münster u. a. 2009 (= Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde, Bd. 3), S. 164–172, insbesondere S. 170.

Allgemeinen und jene des ethnografischen Films im Besonderen liess viele Filmschaffende über Fragen reflektieren, welche in den erkenntnistheoretischen Debatten der Anthropologie erst später zentral wurden. Insbesondere folgende Aspekte wurden oft in Bezug auf oder von Jean Rouch und David MacDougall diskutiert: „Stil", narrative Konventionen, politische und moralische Aspekte der Autoren zu ihren Sujets, Teilhabe, Reflexivität, Intersubjektivität, Transkulturalität, Mehrstimmigkeit und die „subjektive Stimme". Während den Dreharbeiten stellt sich die Frage nach dem eigenen Standpunkt, der Subjektivität und dem Verhältnis zum aufzunehmenden Menschen/Objekt unmittelbarer und materieller als beim rein kognitiven Prozess der Verschriftlichung von Feldbeobachtungen.[80]

Die unvermeidliche Konfrontation der Filmschaffenden mit Fragen der Perspektive und der Art des Verhältnisses zum gefilmten Gegenüber garantiert hingegen keinesfalls jene Selbstreflexivität, die für die filmische Praxis immer wieder gefordert wird, so einmütig, dass Trinh T. Minh-ha darin ein neues Dogma erblickt.[81]

Obwohl Schweizer Dokumentaristen diese Debatten – mit wenigen Ausnahmen – nicht kannten, bewegten sie sich seit Anfang der siebziger Jahre – aufgrund von Erkenntnissen aus ihrer filmischen Praxis, aber auch in Ablehnung des alten Filmschaffens, das bis dahin im dokumentarischen Bereich vor allem aus Auftragsfilmen oder *Kulturfilmen* bestand – in dieselbe Richtung. In Anlehnung an die jungen französischen Filmkritiker, die im Zuge der *Nouvelle Vague* selbst zu Filmschaffenden wurden und die persönliche Handschrift in Filmen suchten und forderten, verstanden sie sich fast ausnahmslos als *Autorenfilmer.* Sie suchten einen persönlichen, kritisch-engagierten Zugang zu ihren Themen, auch und gerade im Dokumentarfilm. Eng damit verbunden waren bei vielen ein aufklärerisch-emanzipatorischer Anspruch sowie das Aufzeigen des Konstruktionscharakters und der Anfechtbarkeit jeder Aussage. Ein Ziel war der kritische und mündige Rezipient. Urs Graf, ein Vertreter des gesellschaftlich-politisch engagierten Dokumentarfilmschaffens in der Schweiz, sprach von Emanzipation, die er in seinen Filmen ermöglichen wolle, und meinte sowohl jene seiner Darstellenden wie jene der Zuschauer seiner Filme.[82]

Versucht man abzuschätzen, wie sich die ethnografisch-dokumentarische Filmproduktion mit wissenschaftlichem Anspruch und die universitären Disziplinen Volkskunde und Ethnologie gegenseitig beeinflussen, so scheint uns das, was Ulrich Hägele insbesondere in Bezug auf die Fotografie und die besagten Disziplinen auszuloten versuchte, zutreffend: „Das visuelle Medium wirkte stärker auf die ethnologische Disziplinen als umgekehrt."[83] Einige Einzelfälle aus der Geschichte der SGV sollen als Untermauerung dieser Behauptung genügen: Erst nach der Veröffentlichung der beiden Heimposamenter-Filme von Yves Yersin wurde die Heimposamenterei in umfassendem Sinn Gegenstand des volkskundlichen und historischen Interesses. Das diesbezügliche Standardwerk

80 MacDougall 1998, Ballhaus 1995.
81 Minh-ha 1993.
82 Hervorhebung im Original, Urs Graf, Kollegen, Texte zum Schweizer Film, Zürich 1979, S. 18f.
83 Ulrich Hägele, Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Tübingen 2007, S. 27.

erschien 1985[84] und erwähnt den zwölf Jahre zuvor entstandenen Film als wichtige Referenz. Eine als Festschrift zum 75-jährigen Jubiläum des Schweizerischen Sozialarchivs entstandene Publikation zitiert ausführlich im Film dokumentierte Aussagen von Posamenterinnen und Posamentern und verwendet 30 Standbilder aus dem Film oder im Rahmen des Drehs aufgenommen Bilder.[85]

In ähnlicher Weise weckte der SGV-Film *Der schöne Augenblick* (Friedrich Kappeler / Pio Corradi, 1985) in der Schweiz das Interesse an regionaler Fotografie. Paul Hugger publizierte 1989 sein gleichnamiges Buch über Dorffotografen[86] und beschäftigte sich seither umfassend mit der Fotografie als Quelle und Gegenstand seiner Untersuchungen (→ Kapitel „Collecte et sauvegarde, rigueur et ouverture: l'ère Paul Hugger"). Als indirekte Auswirkungen der Filme könnte man weiter – obwohl die Beeinflussungen gegenseitig wirkten – gewisse parallele Entwicklungen in der Wissensvermittlung und Darstellung anführen: Sowohl in den Filmen wie in den Begleitbroschüren – vor allem in den zahlreichen von Hugger verfassten – nahm ab Ende der sechziger Jahre tendenziell das menschlich-biografische Interesse der porträtierten Handwerker zu, weitete sich die Perspektive auf Lebenszusammenhänge wie auf kulturgeschichtliche Entwicklungen aus. Damit stiegen auch Seitenumfänge und Filmlängen. In den Buchpublikationen Huggers wurden vielleicht unter dem Einfluss der Filmarbeit die zitierten Originaltöne von Porträtierten zunehmend wichtiger, und sowohl in Huggers wie auch in Schlumpfs schriftlichen Publikationen nahm die Fotografie einen immer zentraleren Stellenwert ein.

Bei der Beurteilung der Wechselwirkungen zwischen Fach und filmischer Praxis zu berücksichtigen ist die nach 1968 geschwächte Stellung der akademischen Disziplin Volkskunde, die der damalige Präsident der SGV, Hans Trümpy, an der Jahresversammlung 1971 der SGV beklagte[87] (→ Kapitel „Ethnologie régionale"). Man dürfe diese heftige Kritik, die von den Anhängern der modernen Soziologie mit Vehemenz vorgetragen werde, jedoch nicht allzu tragisch nehmen, bilanzierte Trümpy. Dies zeigt, dass innerhalb des Faches erhebliche Zentripetalkräfte wirkten. Die Gründe für die relativ schwache und eher einseitige Beeinflussung der akademischen Disziplin Volkskunde und der filmischen Praxis sind vor allem in der Organisation der Filmproduktion zu suchen: Unter der Leitung von Paul Hugger hatten zwar beteiligte Volkskundler (wissenschaftliche Berater) einen wichtigen Einfluss auf die Auswahl der Sujets, der zu porträtierenden Handwerke und der Handwerker. Sie schrieben meist die entsprechenden Begleitbroschüren, waren gelegentlich bei den Dreharbeiten anwesend und nahmen – wie im Fall von Hugger gesehen – Einfluss auf das Aufzunehmende. Doch danach setzte eine Arbeitsteilung ein, die auch bei anderen Filmproduzenten wie dem IWF und dem ÖWF, seinem Pendant in Österreich, zu beobachten war: Die Volkskundler (Referenten) schrieben die Begleitbroschüren und die Filmschaffenden – ob festangestellte Beamte wie beim IWF und teilweise beim ÖWF oder Amateure, Fotografen und Filmschaffende

84 Fritz Grieder, Glanz und Niedergang der Baselbieter Heimposamenterei im 19. und 20. Jahrhundert. Liestal 1985.

85 Schweizerisches Sozialarchiv, Arbeitsalltag und Betriebsleben – Zur Geschichte industrieller Arbeits- und Lebensverhältnisse in der Schweiz. Diessenhofen 1981.

86 Paul Hugger, „Der schöne Augenblick". Schweizer Photographen des Alltags. Zürich 1989.

87 Willy Gyr, NZZ, 16.91971 (in SGV- Ordner Jahresversammlungen).

bei der SGV – schnitten die Filme, meist ohne gegenseitigen Austausch. Mit der zunehmenden Integration von jungen ambitionierten Filmschaffenden bei der SGV verringerte sich der ehemals erhebliche Einfluss der disziplinären Berater. Zwar diskutierten Hugger und Schlumpf die Projekte mit den Cineasten und sahen sich Rohschnitte an, aber letztlich waren die Filme Produkte ihrer Autoren. Nach dem Wechsel der Leitung vom Volkskundler Hugger zum Kunsthistoriker Schlumpf wurde die disziplinäre Anbindung noch lockerer. Abgesehen davon, dass die meisten für die SGV tätigen Filmschaffenden den Diskurs in der Volkskunde/Anthropologie nicht verfolgten, sondern vor allem über die Reflexion ihrer eigenen Filmpraxis und jene ihrer Freunde und Kollegen zu ihren Konzepten fanden, hätte vor allem die Volkskunde bis Ende der achtziger Jahre den Filmschaffenden in Bezug auf ihre Filmarbeit nur wenige Denkanstösse liefern können.[88] Andererseits wirkten die praktischen, häufig informellen Vorgaben der Abteilung Film der SGV, also Vorschläge und Vorstellungen thematischer und inhaltlicher Art – etwa die Erwartung, dass ein Arbeitsprozess in all seinen Etappen ganzheitlich gezeigt werden solle oder die Zusammenarbeit mit „wissenschaftlichen Beratern" –, auf die Filmpraxis zurück, veränderten und prägten diese (→ Kapitel „La Section film comme moment de formation au cinéma")

Wissenschaft als geistige Anstrengung, die auf ein rationales Verständnis der Welt abzielt: Filme und wissenschaftlicher Anspruch

Nach dieser Bestandsaufnahme zur Verwendung des Begriffs „Wissenschaft" im Zusammenhang mit der Filmproduktion der SGV wenden wir uns nun der grundsätzlichen Frage zu, ob Filme „wissenschaftlich" sein können und welche Kriterien für diese Entscheidung massgebend sind. Diese Frage trieb und treibt wie dargestellt insbesondere akademisch ausgebildete Anthropologen um, die sich mit Film beschäftigten oder selbst filmten (→ Kapitel „Film ethnographique: entre source, archive et présentation publique"). Die angelsächsische Wissenschaftsgemeinde sprach und spricht – soweit wir das überblicken – kaum vom „scientific film", sondern allenfalls vom „research film", und debattiert kontrovers über die fachliche Kenntnis und die theoretische Relevanz von Filmen aus anthropologischer Sicht oder über allfälliges spezifisches Wissen, das Filme transportieren oder generieren können (→ Kapitel „Film ethnographique: entre source, archive et présentation publique"). Zuweilen wird „ethnographic", „anthropological" oder „kulturwissenschaftlicher" Film per se mit einem wissenschaftlichen Anspruch gleichgesetzt. Filmschaffende ohne akademische Fachausbildung standen und stehen aus Sicht der niversitären Anthropologie in Beweisschuld, dass ihre Filme wissenschaftlichen Ansprüchen genügen. Ethnografische Filme, die von Anthropologen gemacht werden, haben entweder den Status als wissenschaftliche „Filmdokumentation"[89], „Forschungsfilme" oder visuelle Feldnotizen. Der Anthropologe Jack Rollwagen benennt das Hauptkriterium in Bezug auf die wissenschaftliche Relevanz von Filmen im angelsächsischen Sprachraum so eingängig wie apodiktisch: „(…) anthropological theory is the only scien-

88 Vgl. Rolf-Wilhelm Brednich, Der volkskundliche Film – Herausforderung und Aufgabe. Ein Kommentar zu Konrad Grunsky-Peper. In: Zeitschrift für Volkskunde 82 (1986), S. 95f.

89 Alfons Dauer, Zur Syntagmatik des ethnographischen Dokumentationsfilms. Wien 1980.

tific framework that exists for the study of cultural systems in human societies."[90] Ethnografische Filme, bzw. „anthropological filmmaking", das er als Bezeichnung vorschlägt, seien für die Anthropologie dann wissenschaftlich relevant, wenn sie auf der Basis einer theoriegeleiteten Feldforschung entstünden. Die Wissenschaftlichkeit eines Films bemisst er also insbesondere an der theoretischen Informiertheit der Filmenden und weniger an den Filmen und ihrer Machart selbst. „Was einen Film ethnografisch und was ihn wissenschaftlich" mache, ist jedoch im Diskurs häufig „tautologisch genug", wie Trinh T. Minh-ha feststellte. Sie sieht in der „sakrosankte[n] Vorstellung" von „Wissenschaftlichkeit" einen Ersatz für den aufgegebenen Anspruch der visuellen Anthropologie auf „Objektivität".[91] Im deutschen Sprachraum orientierten sich Ethnologen und Volkskundler in der Filmarbeit oft an Kategorien und Arbeitstechniken der Naturwissenschaft und stiessen rasch auf Widersprüche und Grenzen. Das Filmen von Bewegungsabläufen in der Tierwelt, die filmische Dokumentation von physikalischen Versuchen, etwa zu Strömungstechnik oder Materialtests oder medizinischen Verfahren[92], oft in veränderten Geschwindigkeiten (Zeitlupe, Zeitraffer), hat andere epistemologische Implikationen als das Filmen von Menschen und Gesellschaften. Sie zu filmen verlangt, die Beziehung zwischen Filmenden und Gefilmten bewusst zu gestalten und subjektives Erleben und Reflektieren und eben nicht das möglichst ungestörte Aufzeichnen (*Datengewinnung*) in den Mittelpunkt zu stellen (→ Kapitel „Relation filmeurs-filmés").

Dennoch wurden Standards und Grundannahmen des „wissenschaftlichen Films" praktisch ausschliesslich von Naturwissenschaftlern oder in starker Anlehnung an die Naturwissenschaften definiert. So etwa im österreichischen Institut für den Wissenschaftlichen Film (ÖWF) oder im Humanethologischen Filmarchiv (Prof. Eibl-Eibesfeldt).

Im deutschen Sprachraum kam dem IWF in Göttingen und insbesondere der von diesem Institut bis Anfang der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts edierten Reihe Encyclopaedia Cinematographica eine erhebliche Definitionsmacht in Bezug auf die Wissenschaftlichkeit von Filmen zu.

Auf der Suche nach Kriterien: Wissenschaftlichkeit und Film

Die parallele Betrachtung der beiden filmproduzierenden und archivorientierten Akteure IWF und SGV ist aus erkenntnistheoretischer Sicht relevant. Vor dem positivistisch und normativ (Messen und Objektivieren) ausgerichteten IWF als Folie lässt sich die epistemologische Entwicklung der SGV-Filmproduktion von einer positivistischen Haltung in Richtung einer subjektiven Autorenhaltung aufzeigen – eine Entwicklung, die auch ins-

90 Jack Rollwagen, The role of anthropological theory in "ethnographic" filmmaking. In: Ders. (Hg.), Anthropological filmmaking: anthropological perspectives on the production of film and video for general public audiences. Chur u. a. 1990, S. 287–315, hier S. 293. Rollwagen wendet sich gegen die Haltung, mit einem Film würden erst einmal Daten gesammelt, ohne Interpretation. Erst die Ethnologie, die theoretische Beschäftigung erlaube es überhaupt, Daten zu erheben. Er verweist auf die ethische und emische Sicht, also die Sicht von aussen, aber auch die Sicht der Leute auf sich selbst. Beides müsse beim Filmen berücksichtigt werden und das könne nur ein anthropologisch Ausgebildeter.

91 Trinh T. Minh-ha, Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung (1993). In: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998, S. 304–327, hier S. 308.

92 Vgl. Thierry Lefebre, Les débuts du cinéma scientifique: quelques jalons. In: Philippe Dériaz und Nicolas Schmidt (Hg.), Du film scientifique et technique. CinémAction. Condé sur Noireau 2010, S. 32–35.

besondere die angelsächsische Anthropologie in vergleichbarem Zeitraum prägte. Zudem wurden in der SGV Gedanken und Konzepte in Bezug auf die Wissenschaftlichkeit ihrer Publikationen oder Filme selten (mit Ausnahme Hans-Ulrich Schlumpfs) ausformuliert. Der Gebrauch des Begriffes Wissenschaft war zudem weitgehend von strategischen und finanziellen Überlegungen bestimmt. Die Filmarbeit des zweiten Abteilungsleiters Film der SGV, Paul Hugger, weist – wie im Kapitel „Not beim Filmen" gezeigt – zumindest in der Frühphase konzeptionell eine grosse Nähe zu den Filmen und zu den Heftreihen des IWF auf, auch wenn Hugger sie nicht gekannt haben will: „Meine grosse Chance war meine Unkenntnis. Und die Bereitschaft, anderen zu vertrauen" (Paul Hugger, 2011). Huggers Treffen mit dem IWF-Referenten Werner Rutz 1963 in Basel kurz nach seinem Beginn als Abteilungsleiter muss ihn beeinflusst haben, das zeigt auch sein Kommentar zu Yersins Film *La Tannerie de La Sarraz* (1967): „Ça montre qu'ils se sont libérés, et moi aussi, des prescriptions d'ethnographie" (Paul Hugger, 2011). Befreien kann man sich nur von etwas, das man sich einmal – wenigstens ein Stück weit – zu eigen gemacht hat. Um zum IWF zurückzukehren, an diesem Institut definierte 1957 Gotthard Wolf, einer der Mitbegründer der ab 1952 bis Anfang der neunziger Jahre herausgegebenen Filmreihe „Encyclopaedia Cinemathografica" (EC), was unter einem wissenschaftlichen Film zu verstehen sei:

> „Ähnlich wie eine wissenschaftliche Zeitschrift oder ein wissenschaftliches Buch, so ist auch ein wissenschaftlicher Film ein Film für die Wissenschaft. Ein Film, der über ein wissenschaftliches Thema für das breitere Publikum hergestellt wird, ist demnach kein wissenschaftlicher Film, sondern ein populärwissenschaftlicher Kulturfilm."[93]

Zwei Jahre danach stellte 1959 der damalige Referent für Völker- und Volkskunde, Günther Spannaus, „Leitsätze für den völkerkundlichen/volkskundlichen Film" auf.[94] Diese Leitsätze wirkten im IWF, aber auch im ganzen deutschsprachigen Raum, lange Zeit normativ.[95] Die von lexikalischen Überlegungen herrührende Beschränkung auf die *kleinste thematische Einheit* und damit die Länge der Filme (10 bis 30 Minuten), ihre weitgehende Konzentration auf einen Arbeitsablauf, das weitgehende Fehlen von Ton – Spannaus begründet dies mit dem Status des Völker-/Volkskundlers als „ausgebildeter Filmamateur" – und die Begleitpublikationen, welche die Filme seit 1963 ergänzten[96], sind der Filmproduktion beider Institutionen bis Ende der sechziger Jahre gemein. Hugger hat diese Leitsätze vermutlich nie gelesen, aber die meisten der kurzen Stummfilme, in seiner Diktion die *Notfilmungen*, die er als Abteilungsleiter produzierte, weisen grosse Ähnlichkeit zu IWF-Filmen auf. Zudem bemühte sich Franz Simon, Referent für Ethnologie am IWF, 1967 um die Aufnahme von SGV-Filmen in die EC (→ Kapitel

93 Gotthard Wolf, Der wissenschaftliche Film. Methoden – Probleme – Aufgabe. In: Die Naturwissenschaften, 44 (1957), S. 39. Dieser Aufsatz findet sich auch im Archiv der SGV, wurde also sehr wahrscheinlich zur Kenntnis genommen.

94 Günther Spannaus, Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation. In: Research Film 3 (1959), S. 234–238.

95 Martin Taureg, Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film. In: Christa Blümlinger (Hg.), Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 215.

96 Im Jahresbericht 1963 führte Hugger aus: „Als Begleittext wurde eine Reihe von Monographien des betreffenden Handwerks eröffnet und unter das Patronat Schweizer Industrieller gestellt, die durch Beiträge den Druck der illustrierten Broschüren ermöglichten." Schweizer Volkskunde 54, Basel 1964, S. 10.

„*Guber – Arbeit im Stein*“) und die Mitgliedschaft Paul Huggers in der neu gegründeten Kommission für den ethnografischen Film.[97] Hans-Ulrich Schlumpf befasste sich – wie im Kapitel zum Guber-Film dargestellt – ausführlich mit den Grundsätzen des IWF.[98]

Die IWF-interne Kategorisierung implizierte abgestufte Grade der Wissenschaftlichkeit, wobei sich Wissenschaftlichkeit und Öffentlichkeit im Verständnis des IWF in einem gewissen Masse auszuschliessen schienen. „Reine“ Formen von wissenschaftlichen Filmen bzw. Material bildeten die Kategorien A, B und E, während die Kategorien C, D und G in der internen Wahrnehmung mit verschiedenen Arten von Kompromissen und Unreinheiten in Verbindung gebracht wurden.[99] Das IWF definierte die Wissenschaftlichkeit bzw. den Grad der Wissenschaftlichkeit von Filmen einerseits durch thematische Kriterien nach dem lexikalischen Prinzip der thematisch kleinsten Einheit (in den EC-Filmen), andererseits durch formale Kriterien, die sich gegen Ende der Existenz des IWF änderten. Bis Ende der achtziger Jahre aber galt: möglichst wenige Schnitte – sie wurden mit Manipulation gleichgesetzt. Kein Kommentar, der nur subjektiv sein könne. Kein Ton oder, wenn „es die Umstände notwendig“ machen, nur Synchronton. Keine „Gestaltung“ und Inszenierung, keine Eingriffe in das Aufzunehmende, das in strikter Chronologie zu registrieren und zu präsentieren sei. Das Aufzeichnungsmaterial hatte

97 „Die Filme, die ich aus Ihrer sehr ansehnlichen Reihe betrachten konnte, haben auf mich einen ausserordentlich guten Eindruck gemacht. Wir würden einen Teil dieser Filme in der internationalen Reihe Encyclopaedia Cinematographica veröffentlichen. Da die Filme qualitativ sehr gut sind und vom Thematischen her in der Mehrzahl einen unwiederholbaren Vorgang erfassen, wäre ich sehr froh darüber, wenn diese Filme als Beiträge der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde aufgenommen werden könnten. Sehr positiv ist zu beurteilen, dass zu einem Teil der Filme schon eine gedruckte Begleitpublikation existiert.“ Brief von Franz Simon an Paul Hugger, 16.10.1967, SGV-Archiv Ap 17.

98 Die wichtigsten Forderungen der in 12 Punkten formulierten Leitsätze umfassten neben der thematischen Konzentration des „optischen Dauerpräparats von Bewegungsvorgängen“ (1) auf „in sich geschlossene Bewegungsvorgänge“ (2) und „’repräsentative’ Abschnitte“ (3) eine „optische Einführung“ (4) in das „geographisch und kulturgeschichtlich bedeutsame, z. B. auch in das soziale Milieu“ durch Kameraschwenks und Übersichtsaufnahmen. Dasselbe empfahl Spannaus als „optische Verbindung“ (5) für geographisch getrennte, aber thematisch zusammengehörende Vorgänge. Zur „Erfassung des anthropologischen Typus“ postulierte er Nahaufnahmen und insbesondere bei Tänzen sollten Zuschauer und Musiker „optisch ausreichend in Erscheinung treten“ (6). Bei musikalisch begleiteten „Bewegungsvorgängen“ empfahl er die „originalsynchrone“ Tonaufnahme. Damit keine Motive, auch keine „bedeutsamen Begleitvorgänge“ (8), vergessen würden, empfahl Spannaus vor Beginn der Dreharbeiten das Anlegen einer Motivliste (9). Die „strenge Beachtung der Forderung auf Wirklichkeitstreue“ bedinge gründliche Vorkenntnisse und einen „engen menschlichen Kontakt mit den Stämmen oder sozialen Gruppierungen“ (10), die gefilmt werden sollten. Besonders beim Aufnehmen von Brauchtum sei die Frage zu stellen, „ob und inwieweit das Verhalten der aufzunehmenden (…) durch die Aufnahmesituation verändert oder gar verfälscht werde“. Kleine Eingriffe in die Aufnahmesituation, die aus „filmtechnischen Gründen wünschenswert oder notwendig erschienen“, seien mit „bestem Wissen und Gewissen“ vorzunehmen und genau zu protokollieren. Schliesslich seien filmische („Aufnahmegerät Einstellungen (Länge, Blende, Objektiv), Zeitangaben, Nummerierung der Kassetten, Art und Qualität des Ausgangsmaterials, künstliche Beleuchtungsmittel usw.“) und wissenschaftliche Daten („Stamm, soziale Gruppe, (Dorf, Sippe, Einzelfamilien) evtl. Angaben über die handelnden Personen“) genau zu protokollieren (11). Günther Spannaus, Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation. In: Research Film 3 (1959), S. 234–238.

99 A-Film: Quellenarchiv, veröffentlicht, aber nicht in Zirkulation, B-Film: Forschungsfilm, Dokument zu Forschungszwecken, C-Filme: Lehr- und Unterrichtsfilm, D-Filme: Lehr- und Unterrichtsfilm, Kamera von Auswärtigen, E-Filme: Encyclopaedia-Cinematographica-Filme, G-Filme: Geschichtsfilme, K-Filme: Kurzfilme (70 Prozent davon waren Auskoppelungen, optische Experimente), W-Filme: angekaufte Filme für den Verleih in Deutschland. Basierend auf: Hermann Kalkofen, Die Aufgaben der Encylopaedia Cinematographica im Spiegel ihres 40-jährigen Bestehens, Arbeitsunterlage für die Redaktionsausschusstagung der EC, Göttingen, 5. –9.10.1992, und einem Gespräch von Thomas Schärer mit Beate Engelbrecht, 28.3.2011.

im Idealfall schwarz-weiss zu sein. Als Begründung hierfür wurde die lange Haltbarkeit angeführt.[100] In die EC wurden auch verschiedene Filme der SGV aufgenommen. Alle waren stumm und entsprachen weitgehend der EC-Forderung nach Fokussierung auf die thematisch kleinste Einheit.[101]

Hinter diesen Kriterien standen explizit und implizit die naturwissenschaftlich geprägte Trennung von Datenerhebung und Dateninterpretation, vom damaligen IWF-Mitarbeiter Hans-Joachim Koloss so auf den Punkt gebracht:

> „Der Film zeichnet einen raumzeitlich begrenzten Ausschnitt der Wirklichkeit total auf. Innerhalb dieser Grenzen liefert er keine Interpretationen und bleibt eindeutig im Rezeptiven. Die Informationen, die er enthält, werden konserviert und können jederzeit abgerufen werden. Demgegenüber stellt ein verbaler Bericht eine Interpretation, eine Deutung dar.“[102]

Dieses Verständnis des Films als *optisches Dauerpräparat* und die zugrunde liegenden Kriterien für Wissenschaftlichkeit kamen – wie wir im Kapitel zum Film *Guber – Arbeit im Stein* dargelegt haben – besonders von kulturwissenschaftlicher Seite unter Kritik.

Bereits 1962 kritisierte Hermann Bausinger an der Tagung „Volkskunde und wissenschaftliche Bilddokumentation“ in Göttingen, der wissenschaftliche Film müsse auch dort, wo er „einfache handwerkliche Techniken zum Gegenstand nimmt, einen Einblick in die Lebenstotalität“[103] vermitteln. Tue er dies nicht, so definiere er Volkskunde als periphere Reliktforschung. Man solle auch Entwicklungen bis in die Gegenwart verfolgen und Mut zum „unwissenschaftlichen“ Film haben. Die Kritik an Kriterien, die meist aus der Naturwissenschaft kamen, verstummte nicht, um sich Ende der achtziger Jahre zu intensivieren. Es setzte sich die Ansicht durch – wahrscheinlich weniger wegen der einflussreichen Writing-Culture-Debatte in der angelsächsischen Anthropologie als vielmehr durch die konkrete Filmarbeit im Umfeld des IWF selbst –, dass eine von Interpretation freie Aufzeichnung der Wirklichkeit illusionär sei. Vor allem am Schneidtisch, am konkreten Material, konnte man sich dieser Einsicht nicht länger verschliessen, wie das EC-Redaktionsausschussmitglied Peter Fuchs 1984 festhielt: „Da haben die Ethnologen dann selber angefangen, über das zu reflektieren, was sie machen und gemacht haben.“[104] Ein konkret nachweisbarer Einfluss im IWF war eine Publikation von Erhard

100 Gotthard Wolf, Der Wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica, München 1967, Gotthard Wolf, Wissenschaftlicher Film in der Bundesrepublik Deutschland Bonn-Bad Godesberg 1975.

101 Soweit es sich rekonstruieren lässt, handelt es sich um die von Alfons Maissen wissenschaftlich betreuten Filme E 495 Mitteleuropa –Graubünden, Bäuerliches Brotbacken, E 496 Herstellung eines Holzeimers und E 497 Schnitzen einer Tabakspfeife, alle übernommen 1963. 1984 kamen hinzu: *Die Buuchi, La Tannerie de La Sarraz, Migola*, *Les cloches de vaches,* Vereinbarung zwischen SGV und EC, gezeichnet Rutz, Egloff, 18.1. und 1.2.1963, sowie Antragsformulare, Ordner EC-Sitzungen 1983–1986 und Zusammenstellung „EC-Abnahmen 8. u. 9. Oktober 1984 – Ethnologie“, Typoskript, alle IWF-Archiv.

102 Hans-Joachim Koloss, Der Ethnologische Film als Forschungsmittel und Dokumentationsmethode. In: Tribus 22, 1973, S. 23–48, hier S. 29.

103 Rolf Wilhelm Brednich, Medien und Kulturkontakt. In: Kulturkontakt, Kulturkonflikt. Zur Erfahrung des Fremden. Teil 2, Frankfurt a.M. 1987, S. 489–497, hier S. 495. (Zitiert Ranke, Volkskunde und Wissenschaftliche Bilddokumentation, Göttingen 1962, S 89f.).

104 Über den „wissenschaftlichen Film“. Ein Gespräch mit Peter Fuchs von R. Kapfer und R. Thomas. In: Die Fremden sehen, Ethnologie und Film, M. Friedrich u. a. (Hg.), Katalog zur Filmreihe des Filmmuseums im Münchner Stadtmuseum. München 1984, S. 93.

Schlesier. Er postulierte 1972, dass ethnologische Filme wie jedes andere Dokument einer Quellenkritik zu unterziehen seien, und schlug zur Erhöhung des Quellenwerts von Filmen die Nummerierung jeder einzelnen Filmeinstellung vor, damit Filme wissenschaftlich eindeutig zitiert werden könnten.[105] Er konstatierte zur Filmarbeit wie auch zu ethnologischer Filmforschung „de[n] grundsätzlich subjektive[n] Charakter jedes einzelnen Urteils dort, wo Menschen sich in ihrem sozialen Verhalten selbst erforschen".[106] Diese Publikation war das Resultat des Kurses „Theoretische und methodische Probleme des ethnologischen Films", den Schlesier im Sommersemester gemeinsam mit Alfons Dauer und Peter Fuchs (beide mit dem IWF verbunden) am völkerkundlichen Seminar Göttingen hielt. Damit stellte Schlesier klar, dass mindestens zwei Grundannahmen des positivistischen Filmverständnisses nicht mehr haltbar waren: Erstens, Filme bilden Realität ab, können „objektiv", später „realitätsnah" oder „mit hohem Wirklichkeitsgehalt" aufzeichnen; und zweitens, dass Film per se, durch seine Machart oder besondere thematische Ausrichtung wissenschaftlich sein könne. Alfons Dauer, der 1975 das IWF verliess, hielt 1980 fest: „(…) eine primitive Handschrift bei der kinematografischen Inskription ist längst kein Zeichen von Wissenschaftlichkeit mehr."[107] Autoren wie Karl Heider oder Jay Ruby versuchten seit den siebziger Jahren zu definieren, was ethnografische bzw. anthropologische Filme ausmache, bekämpften sich dabei über Jahrzehnte, ohne dass sich ein tragfähiger Konsens herausgebildet hätte.[108] In jüngerer Zeit gab es kaum mehr Versuche, normativ festzuschreiben, was wissenschaftliche oder spezifisch ethnografische Filmarbeit ausmache. Es überwiegt die Sicht, dass wissenschaftliche Relevanz kaum über einen Kriterienkatalog, sondern eher in einem fortlaufend auszuhandelnden Prozess erreichbar sei. Einer der letzten normativen Versuche, Kriterien für das anthropologische Filmschaffen zu umreissen, unternahm unseres Wissens Peter Ian Crawford, der für den „experiential mode"[109], also für einen miterlebenden ethnografischen Film, Forderungen aufstellte.[110] Crawford empfiehlt im Sinne eines gemeinsamen

105 Erhard Schlesier, Ethnologisches Filmen und ethnologische Feldforschung. Überlegungen zur theoretischen und methodischen Begründung ethnologischer Filmarbeit. Göttingen 1972, S. 20.

106 Ebenda, S. 20.

107 Alfons Dauer, Zur Syntagmatik des ethnographischen Dokumentationsfilms. Acta Ethnologica et Linguistica 47, Wien 1980, Stiglmayer, S. 86.

108 Jay Ruby, "Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?". In: Studies in the Anthropology of Visual Communication, vol. 2, No. 2, 1975. S. 104–111, Jay Ruby, Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology, Chicago 1992 und 2000, Karl Heider, Ethnographic film. Austin 1976, Neuauflage 2006.

109 Peter Ian Crawford, Film as discourse: The invention of anthropological realities. In: Ders. und David Turton (Hg.), Film as ethnography. Manchester und New York 1992, S. 66–84, hier S. 77.

110 Die Bilder seien das Wichtigste, sie sollen den Sinn (meaning) eines Films ausmachen; zurückhaltender Gebrauch von Narration oder Kommentar oder anderen autoritativen Praktiken; kein oder sehr begrenzter Gebrauch von nichtchronologischem oder unauthentischem Ton; lange Einstellungen und keine jump-cuts; der Gebrauch der Kamera für basales Schneiden, das ergebe eine niedriges Drehverhältnis (Verhältnis zwischen gedrehtem und schliesslich im fertigen Film verwendetem Material); wenn Erklärungen nötig seien, sollten Erzählungen der Ethnografierten in Form von innerem Monolog („interior commentary") oder „brief captions" benutzt werden; Untertitelung von indigenen Dialogen; Gebrauch von Weitwinkel-Objektiven und die Vermeidung von Grossaufnahmen; intuitiver Gebrauch der Kamera ohne Skript; Einsatz von expliziter Reflexivität, die anzeige, dass es sich um einen Film handle. Peter Ian Crawford, Film as discourse: The invention of anthropological realities. In: Ders. und David Turton (Hg.), Film as ethnography. Manchester und New York 1992, S. 66–84.

Nenners, filmisch ein „ethnografisches Ich" zu etablieren und die *emische* Sicht der Portraitierten einzubeziehen.[111]

Verglichen mit den 33 Jahren zuvor formulierten Leitsätzen von Spannaus ergeben sich Parallelen im Bereich der Forderung nach grösstmöglicher Authentizität (Wirklichkeitsgehalt). Spannaus hofft, dies mit einer Beschränkung auf einen „in sich geschlossenen Bewegungsvorgang" zur erreichen, während Crawford dies durch Weglassen von „autoritativen Praktiken" wie Narration (die sich unweigerlich einstellt, wenn Zusammenhänge aufgezeigt werden) oder Kommentar zu erreichen sucht. Beiden gemeinsam ist das Insistieren auf das Primat des Bildes. Anders als Spannaus verbannt Crawford – wie Karl Heider, der lange, „whole bodies, whole interactions, and whole people in whole acts"[112] zeigende Einstellungen fordert – die Gross- und Weitwinkelaufnahme. Implizit sieht er sie wohl als Teil der „autoritativen Praktiken", ohne dies allerdings zu explizieren. Der Einsatz von Ton, den Spannaus nur bei musikalischen Darbietungen empfahl, wird nicht zuletzt aufgrund des technischen Wandels, der einfacheren Handhabung von Synchronton, von Crawford anders beurteilt. Der Einbezug der Gefilmten in den Film und die hohe Gewichtung ihrer Aussagen und Interpretationen – bei Spannaus nicht vorgesehen – ist eine zentrale Forderung Crawfords und vieler anderer. Die heutige – fast von allen Diskussionsteilnehmenden geäusserte – Forderung nach einem expliziten selbstreflexiven Einsatz des Films spricht Spannaus nur in Bezug auf das ausserfilmische Protokollieren von Eingriffen an.

Normative Forderungen zur formalen Ausgestaltung von (wissenschaftlichen) Filmen laufen Gefahr, immer nur einen Teil der inhaltlichen, formalen und technischen Implikationen zu berücksichtigen. Da sich die filmische Arbeit durch Erkenntnisse aus der Praxis und aus der Theorie und aufgrund technischer Entwicklungen zudem dauernd verändert, können Leitlinien oder Normen per se nur vorläufigen Charakter beanspruchen. Aber Forderungen und vor allem die zugrundeliegenden Argumentationen sind nachvollziehbar und kritisierbar. Sie erfüllen damit ein zentrales Postulat in Bezug auf die Wissenschaftlichkeit.

Heute herrscht sowohl in der Praxis wie auch in den disziplinären Diskussionen Übereinstimmung, dass Film für wissenschaftliche Zwecke sowie zur Dokumentation und Analyse von Vorgängen und Ereignissen verwendet werden kann, dass ihn aber keine formale Kategorie als wissenschaftlich oder ethnografisch ausweisen kann. Der Film hat – anders als die Fachsprache – trotz Bemühungen von Institutionen wie dem IWF keinen „spezifischen wissenschaftlichen Code"[113] entwickelt. Joachim Wossidlo konstatiert, die Wissenschaftlichkeit eines Films ergebe sich

111 Ebenda, S. 72.

112 „Holism is a useful ethnographic principle for an ethnografic filmmaker. Close-up shots of faces should be used very sparingly, for entire bodies of people at work or play or rest are more revealing and interesting than body fragments. Events should be shown form beginning to end." Karl Heider, Ethnographic film. Austin 1976 (überarbeitete Ausgabe 2006), S. 114.

113 Edmund Ballhaus, Zwischen Forschung und Fernsehen. Zur Bandbreite volkskundlicher Filmarbeit. In: Brigitte Bönisch-Brednich, Rolf W. Brednich und Helge Gerndt (Hg.), Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses Göttingen 1989. Göttingen 1991, S. 595–618, hier S. 608.

> „in erster Linie durch seine Machart. Entscheidender als sein direkter Inhalt ist, genau wie bei einem geschriebenen Text, der von mir so genannte ästhetisch-technische Subtext des Films, an dem sich die wissenschaftliche Glaubwürdigkeit und Güte der direkten filmischen Aussage zu messen hat. Zugleich bestimmt dieser Subtext die Rezeption der direkten Botschaft und wird dadurch zu einem wichtigen Teil dieser Botschaft. Dieser Subtext ist die Ebene, auf der wissenschaftliche Theorien (und Interpretationen) ihren Ausdruck finden können. Erst aufgrund dieses Subtextes ist es filmenden KulturwissenschafterInnen überhaupt möglich, mittels Film am wissenschaftlichen Diskurs teilzunehmen. Ohne diesen könnte ein Film weder Kunst noch Wissenschaft sein."[114]

Der *Subtext*, den Wossidlo als (nicht nur wissenschaftliche) Stimme und Autorität eines Films erkennt, ist nicht weniger als das Zusammenspiel sämtlicher filmischer Parameter, die wir in den Analysen der Filme aufzuschlüsseln versucht haben. In der formalen Gestaltung, in seinen Entscheidungen, welche die formale Mikrostruktur eines Films ausmachen, manifestieren sich Filmschaffende mit ihrer Stimme. Deshalb scheint es uns nicht nur möglich, sondern sinnvoll, Filme aus der SGV-Produktion in erkenntnistheoretischer Hinsicht zu untersuchen. Dies werden wir im Kapitel „Paradigmen, Epistemologie und Film" angehen.

Fazit: Gebrauch und Instrumentalisierung des Wissenschaftsbegriffs

Wie dargelegt, ging es in der Diskussion um Wissenschaftlichkeit neben den intrinsisch fachlichen Interessen letztlich sowohl in der SGV wie im IWF immer auch darum, Terrain zu besetzen, zu verteidigen und die jeweilige Position zu etablieren, zu institutionalisieren. Im Ringen um Autorität in der wissenschaftlichen Gemeinschaft wird der Begriff der „Wissenschaftlichkeit" nach wie vor instrumentalisiert. Eines der schlagkräftigsten Instrumente hierbei ist der Vorwurf der mangelnden Wissenschaftlichkeit. Ein auch wiederholt vorgebrachter Einwand bezieht sich auf die Anschaulichkeit des Filmbildes (seine Konkretion und seine Spezifik), das nicht für Generalisierungen, Synthesen oder intellektuelle Artikulation geeignet sei.[115] Das mag für die grundsätzliche Affinität des Mediums und seinen vorherrschenden Gebrauch zutreffen, lässt aber ausser Acht, dass Filme grundsätzlich alles, auch sehr differenzierte Gedanken, Theorien und Konzepte, vermitteln können, wie dies Werke beispielsweise von Alain Resnais, Alexander Kluge, Jean Rouch oder Harun Farocki zeigen. Walter Leimgruber hat dargelegt, wie Vorwürfe mangelnder Wissenschaftlichkeit, die in Einzelfällen angebracht sein mögen, oft grundsätzlich gegen das Medium als solches erhoben wurden: „Vieles, was früher an Argumenten gegen die Wissenschaftlichkeit der Filme vorgebracht wurde, ist damit als Teil auch der klassischen Wissenschaftsproduktion erkannt."[116]

Der Reichtum an konkreter Anschauung, die Film liefern kann, der auch Interpretationen und Erkenntnisse der Rezipienten gegen die Intention der Filmschaffenden zulässt, wird heute eher geschätzt denn kritisiert. Das traditionelle Verständnis einer beschrei-

114 Joachim Wossidlo, Dokumentarfilm als Prozess. In:Edmund Ballhaus (Hg.), Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster und New York 2001, S. 118–132, hier S. 131.

115 David MacDougall (Hg.), Transcultural cinema. Princeton, New Jersey 1998, S. 131.

116 Walter Leimgruber, Digital Video. Ein ethnographisches Projekt zum Hauptbahnhof Zürich. Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 96, 2000, S. 167–185, hier S. 182.

benden, strukturierenden und erklärenden Wissensproduktion, in der es vorwiegend um „Fakten, Ordnungen, Strukturen und Theorien“[117] geht, wird ergänzt durch die Erkenntnisdimension der *affektiven Erfahrung*. Kulturwissenschaftliche Erkenntnis speist sich nach Thomas Overdick wesentlich auch aus der Sinneswahrnehmung, der Erfahrung und – in Anlehnung an Wilhelm Dilthey – aus dem *nacherlebenden Verstehen*[118]. Beides können die Fotografie und insbesondere der Film vermitteln. Nicht nur auf der Analyse und Reflexion von (Feldforschungs-)Erfahrungen basiere das Erkennen, „vielmehr gehört die Erfahrung selbst (und damit auch ihr Nacherleben) zur Erkenntnis“[119].

Wissenschaftliche oder disziplinäre Ansprüche an Filme und Filmschaffende sind vielfältig. Erstaunlich ist, wie pragmatisch, um nicht zu sagen schwammig Akteure zentrale Begriffe und Ideen in Selbstverständnis und Praxis verwenden. Wir sind dem Begriff *Wissenschaft* in abgrenzender, affirmativer, strategischer und bestätigender Funktion begegnet, und meist war er eher eine kommunikative als eine intrinsisch begründete Kategorie. Oft ist über den Gebrauch von Begriffen im sozialen Gefüge zwischen Institutionen und Einzelpersonen, (schreibenden) Theoretikern und (filmenden) Praktikern mehr über ihre Bedeutung zu erfahren als über folgerichtig aufgebaute Kriterienkataloge, Definitionen oder Grundsatzerklärungen (die bei der SGV ohnehin kaum existierten).

Vor allem Paul Hugger bediente sich des Begriffs sehr pragmatisch, um sein Ziel als Leiter der Abteilung Film zu erreichen: möglichst viele aussterbende Handwerke festzuhalten, und dies wenn möglich in inhaltlich kohärenter und formal eigenständiger Form. Seine eigenen wissenschaftlichen Ansprüche zeigten sich eher in klassisch gedruckter Form, in den Begleitheften der Reihe *Sterbendes/Altes Handwerk*. Wenn auch viele seiner Texte deskriptiv sind und kaum je vollständige Angaben zu den Filmen enthalten, auf die sie sich beziehen, so versuchte er in den in Sammelbänden herausgegebenen Einzelschriften in Nachwörtern stärker zu synthetisieren. Seine Überlegungen galten jedoch kaum Filmen und ihren Möglichkeiten und Grenzen der Repräsentation, sondern den dargestellten Handwerken.

Hans-Ulrich Schlumpf setzte sich systematischer mit der Frage auseinander, was es bedeutete, in einer Laien- und Wissenschaftsorganisation mit wissenschaftlichen Ansprüchen, also der SGV, filmisch zu arbeiten und zu repräsentieren. Es ging ihm vor allem darum, Freiräume für sich selbst und Dritte – was schwieriger war – zu schaffen und darin Kreativität zu fördern. Die Gefahr, für „wissenschaftliche Zwecke“ instrumentalisiert oder in seinem Handlungsspielraum beschnitten zu werden, war klein, zumal diese Zwecke vielleicht allenfalls als Erwartungen existierten, aber kaum explizit ausgesprochen oder schriftlich festgehalten wurden.

Filme wurden innerhalb der SGV – im Gegensatz zum IWF – nicht per se als „wissenschaftlich“ bezeichnet, sondern als mögliches Ausdrucks-, Darstellungs- und indirekt auch als Erkenntnismittel innerhalb (meist aber am Rande) des Fachs verstanden. Die Auseinandersetzung mit den eigenen Filmen im SGV-Korrespondenzblatt *Schweizer*

117 Thomas Overdick, Photographing Culture. Anschauung und Anschaulichkeit in der Ethnographie. Zürich 2010, S. 122.
118 Ebenda, S. 229.
119 Ebenda, S. 122.

Volkskunde blieb meist oberflächlich, beschränkte sich im Falle von *Der schöne Augenblick* gar nur auf den Abdruck von Pressematerial.[120] Eine fachliche Auseinandersetzung, wie sie in Besprechungen von Büchern und Tagungen insbesondere im wissenschaftlich ausgerichteten Fachorgan *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* zu beobachten war und ist, fand und findet nicht statt. Hugger, der in den erwähnten Publikationen regelmässig schrieb, setzte sich dort nie mit Fragen zum Film auseinander. Sein ausführlichster Aufsatz zur Film- und Buchreihe *Altes/Sterbendes Handwerk* erschien bezeichnenderweise im Branchenblatt *Gewerbliche Rundschau*.[121] Dass aber Filme durchaus als relevante Wissensträger verstanden wurden, zeigt beispielsweise die Beschäftigung von Arnold Niederer, Ordinarius für Volkskunde an der Universität Zürich und langjähriger SGV-Vorstand, mit Fredi M. Murers *Wir Bergler…* (1974):

> „Wie sich bei der beschwerlichen, stets an die natürlichen Schranken der Alpennatur stossenden Wirtschaftsweise auf genossenschaftlichem Boden und ererbten ‚Eigen' eine originelle Kultur der Familie und der Gemeinschaft erhalten hat, wird dem Betrachter ebenso klar zum Bewusstsein gebracht wie die Probleme, die sich aus der Auseinandersetzung dieser alpinen Kultur mit den von aussen auf sie einwirkenden Kräften der Moderne – Bau von Kraftwerken und Sog des Unterlandes – ergeben. Diese Problematik wird von den Betroffenen, Männern, Frauen und Kindern aus ihrer eigenen Sicht und von ihrem alltäglichen Erleben her in eindrucksvoller und durch die Verwendung der heimischen Mundart höchst unmittelbarer und prägnanter Weise zum Ausdruck gebracht. Ein menschlich ergreifender, volkskundlich wertvoller und gescheiter Film!"[122]

Auch in Deutschland wurde Murers Film noch 1995 als fachlich wegweisend empfunden, und niemand störte sich an Murers Untervertrautheit mit der Disziplin:

> „Dieses Festhalten nicht inszenierter, sondern vorgefundener Wirklichkeit, pluralistisch, eingebettet in die sozio-ökonomischen Gegebenheiten, umfassend und ästhetisch ansprechend, zeigt, wie es mit dem volkskundlichen Film weitergehen kann."[123]

Die SGV erreichte in ihren wissenschaftlichen Ansprüchen und Konzepten in Bezug auf Film – und soweit wir überblicken auch in ihren spärlichen schriftlichen Verlautbarungen – nie die Normierung und Kohärenz, die das IWF in seinen Konzepten postulierte und in seinen Filmen oft umsetzte, oft auf Kosten mangelnder Offenheit und Flexibilität. Konzeptuell-theoretische Überlegungen und filmische Praxis gerieten bei der SGV kaum je in Widerspruch, auch darum, weil das filmische Handeln ungleich zentraler war als das Nachdenken über filmische oder textuelle Repräsentationen.

Die Auseinandersetzungen um den Begriff Wissenschaft in Zusammenhang mit Film (in Bezug auf Ansprüche, Normen und Funktionen) wurden über Jahrzehnte leidenschaftlich geführt und dauern zum Teil bis heute an. Die „Wissenschaftlichkeit" wurde

120 Schweizer Volkskunde 77 (1987), S. 12f.

121 Paul Hugger, Altes Schweizer Handwerk. Zu einem grossen Film- und Publikationsunternehmen. In: Gewerbliche Rundschau, November 1971, S. 118–125.

122 Arnold Niederer, Mehr als ein „Heimatfilm". In: Verleihblatt „Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind", Nemo-Film.

123 Olaf Bockhorn, Retrospektiv / Progressiv – Volkskundlicher Film. In: Kuntz, Andreas (Hg.): Lokale und biographische Erfahrungen. Studien zur Volkskunde „Gast am Gabelmann". Münster und New York 1995, S. 309–316, hier S. 313.

oft genug als symbolisches Kapitel instrumentalisiert, um Territorien abzustecken (Ein- und Ausgrenzungen), Gelder aufzutreiben oder Praxen zu legitimieren. Dass Begriffe keineswegs nur bei der SGV oder beim IWF instrumentalisiert wurden bzw. werden, erschliesst sich leicht mit einem Blick auf ein beliebiges soziales Feld: In der Filmbranche etwa diente und dient der Begriff „Professionalität" als Schlagwort in Ein- bzw. Ausgrenzungsprozessen.

12. Die Filme der SGV als Teil des Schweizer Films

Die Filme der SGV entstanden in einem klar abgegrenzten Rahmen, aber nicht ohne Berührung mit anderen Akteuren und Institutionen im Schweizer Film. Um gemeinsame Voraussetzungen, Verflechtungen, Parallelen und Unterschiede in der Entwicklung zwischen 1960 bis 1990 wird es im Folgenden gehen. Als Paul Hugger die Leitung der Abteilung Film 1961 übernahm, bestanden vereinfacht gesagt drei Arten, Filme zu machen: als Amateur, als Auftragsfilmer (inklusive Wochenschauen) und als Mitwirkender in der arbeitsteiligeren Spielfilmproduktion. Autoren-Produzenten, die ab Mitte der sechziger Jahre den Film in der Schweiz und auch die Filme der SGV prägten, gab es mit Henry Brandt und den ihre ersten Kurzfilme drehenden Claude Goretta, Alain Tanner, Walter Marti und Reni Mertens sowie Alexander J. Seiler und Rob Gnant erst in Ansätzen.

Verhältnisse und Voraussetzungen: Handlungsspielräume vor 1970

Filme drehen kann heute jede und jeder. Das war bis in die sechziger Jahre anders. Eine Kamera – und sei es nur eine Schmalfilmversion in 16 mm, 9,5 oder Normal-8 – und das dazu gehörige Filmmaterial war für die meisten unerschwinglich, sogar in einem vergleichsweise wohlhabenden Land wie der Schweiz. Filme wurden im Auftrag oder von ein paar wenigen Spielfilmproduzenten nach dem die Gestaltungsfreiheit einschränkenden Prinzip von Angebot und Nachfrage oder aber von ein paar wenigen Filmamateuren beziehungsweise Kunstschaffenden unabhängig gedreht. Deren Freiheit wurde jedoch meist von zeitlichen und materiellen, zuweilen auch ideellen Beschränkungen beschnitten. Filmamateure waren bis in die sechziger Jahre meist gut situiert: Sie hielten ihr Privatleben fest, feierliche Augenblicke im Familien- oder Freundeskreis, Ferien- und Reiseimpressionen. Einige vertieften persönliche Interessen, amteten als filmische Chronisten ihres Sportvereins, ihrer Gemeinde, filmten systematisch Tiere, Eisenbahnen oder für ein symbolisches Entgelt wie gesehen verschwindende Handwerke und Bräuche für die SGV, so Bartholomé Schocher, Hermann Dietrich, Heinrich Heer, Flurin Maissen oder Wilhelm Egloff. Gut organisierte Filmamateur-Klubs veranstalteten auf Gemeinde- und auf nationaler Ebene Wettbewerbe, an denen die technische Beherrschung der filmischen Mittel und das Vorbild des professionellen Films zentral waren (→ Kapitel „Typologie des films et profils des réalisateurs“). Im Zwischenbereich von Amateur- und professionellem Filmschaffen agierten Fotografen (Jakob Tuggener, René Burri, Tjerck Wicky, Walter Wachter, Irene Siegenthaler, Otto R. Strub, Bernhard Raith), Grafiker (Urs Graf, Kurt Gloor), bildende Künstler (Herbert Distel, Franz Fedier, Jean Tinguely, Bernhard Luginbühl) oder cinephile Studierende, die ab und zu Filme drehten (Jean-Louis Roy, Viktor Sidler, Mario Gerteis). Diese unterschieden sich durch visuelle Sensibilisierung und Kenntnisse der Film- und/oder Kunstgeschichte und dementsprechende Zitierlust meist vom Amateurfilmschaffen.

Auf professioneller Ebene realisierten unzählige kleine Einpersonenfirmen und einige grössere Produktionsfirmen Filme im Auftrag. Die Spielfilmproduktion machte quantitativ gesehen den kleinsten Anteil aus. Zwei Produktionsfirmen in der Deutschschweiz,

die Gloria-Film und die Praesens Film, beide in Zürich, dominierten in den fünfziger Jahren und Anfang der sechziger Jahre die in Zahlen bescheidene Produktion.

Die Grundlagen dieser Produktion, das entsprechende Personal und filmtechnische Betriebe wie Labors oder Untertitelungsanstalten, konnten nur dank einer konstanten Produktion von Auftragsfilmen und der regelmässigsten aller Filmproduktionen, der Schweizer Filmwochenschau, existieren. Dieselben Equipen realisierten Auftrags- und Spielfilme. Der Markt war zu klein für ausgeprägte Spezialisierungen. Sehr wenige Filmtechniker, wie der Kameramann Emil Berna, der Schnittmeister Hans Heinrich Egger oder der Regieassistent Uors von Planta bei Praesens-Film, waren bei Spielfilmproduktionen fest angestellt. Die Filmproduktion (ausser die Amateurfilme) funktionierte ohne staatliche Unterstützung marktwirtschaftlich. Diese Form der Filmproduktion geriet in den sechziger Jahren in eine existenzielle Krise. Eine neue Generation von Filmschaffenden regte sich, bis 1964 allerdings fast unsichtbar. Im Expojahr 1964 waren erste Werke, u. a. *La Suisse s'interroge* von Henry Brandt, *Siamo Italiani* von Alexander J. Seiler und *Les Apprentis* von Alain Tanner, zu sehen.

Am 1. Januar 1963 trat das erste Schweizer Filmgesetz in Kraft. Es erlaubte die Herstellungsförderung von Dokumentarfilmen sowie die Vergabe von Qualitätsprämien an fertiggestellte Dokumentar- und Spielfilme. Die neuen Fördermöglichkeiten, die das Gesetz vorsah, waren materiell relativ bescheiden, im ersten Jahr 1963 stand insgesamt eine Million Franken für Herstellungsbeiträge und Qualitätsprämien zur Verfügung.[124] Für das in der Krise befindliche traditionelle Filmschaffen änderte sich dadurch kaum etwas. Die Aussicht auf Förderung mobilisierte jedoch junge Filmschaffende. Im Herbst 1962 gründeten Alain Tanner, Walter Marti und Jean-Jacques Lagrange im Hinblick auf das Inkrafttreten des Gesetzes und eine neu zu bestückende Filmkommission die *Association suisse des réalisateurs de films*. Alain Tanner, der erste Präsident dieses Verbandes, verfasste 1963 den programmatischen Artikel „Pour un nouveau cinéma suisse". Er argumentierte, das neue Gesetz sei geschaffen worden, um die Strukturen des existierenden Kinos zu stützen. Das bedeute, einem Gelähmten Aspirin zu geben. Es gehe darum, einen „esprit entièrement nouveau, une conception moderne du cinéma radicalement différente de celle qui a existé jusqu'à présent, dans les cercles officiels et professionnels" zu schaffen. Damit dieser neue Geist sich entfalten könne, müssten viele Hindernisse überwunden werden: „(…) l'argent, le système de production, de distribution et d'exploitation. Toute cette machine, dans notre pays, et ailleurs aussi, du reste, méritait bien d'être entièrement démantibulée et remontée selon d'autres principes."[125] Tanner und seine Mitstreiter – für die frühe Phase sind vor allem Walter Marti und Alexander J. Seiler zu nennen – verfolgten ihr Ziel eines neuen, vom *Autorenfilm* geprägten neuen Schweizer Films[126] konstant und mit Verve. Der Filmkritiker Martin Schaub und andere

124 Olivier Moeschler, Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum. Marburg 2013, S. 16.

125 Alain Tanner, Pour un nouveau cinéma suisse, Coopération (Westschweizer Ausgabe der Coop-Zeitung) vom 19.1.1963.

126 Nach unserem Kenntnisstand war es Tanner, der in seinem zitierten Artikel am 19.1.1963 erstmals den Begriff „nouveau cinéma suisse" prägte. Die NZZ schrieb am 3.5.1964 erstmals vom „jungen Schweizer Film". In der Folge bürgerte sich – befördert vor allem durch den Filmkritiker Martin Schaub – der Begriff „neuer Schweizer Film" bzw. „nouveau cinéma suisse" ein. Er bestimmte auch die Filmgeschichts-

betonten zeitgenössisch und rückblickend den Bruch, den dieser neue Schweizer Film im Verhältnis zum traditionellen Filmschaffen bedeutete:

> „Es ging keineswegs darum, einer nur noch Routine und Hohlheit produzierenden Filmindustrie eine neue Wendung zu geben. Es ging darum, neu zu beginnen, von Null an. Die Infrastruktur einer handwerklich freien Filmproduktion war nicht mehr vorhanden, weder personell noch ausrüstungsmässig."[127]

Neuere Untersuchungen bestätigen zwar einen Paradigmenwechsel im Schweizer Film der sechziger Jahre, zeigen aber vor allem für die Deutschschweiz auch personelle und technische Kontinuitäten auf.[128] Nur sporadisch entstanden vor 1966 in der Westschweiz Spielfilme, die zudem in der Deutschschweiz meist unbekannt blieben, was auch für den grössten Teil der Deutschschweizer Spielfilme in der Romandie und im Tessin zutraf. In der Romandie war der Drang, sich von einer herkömmlichen Filmproduktion abzugrenzen, faktisch weniger begründet, weil diese kaum existierte. Dennoch war auch hier die Idee einer neuen filmischen Haltung und Identität stark. Es war Alain Tanner, der mit seinem Spielfilm *Charles mort ou vif* 1969 diese neue Generation von Filmschaffenden, das neue filmische Selbstverständnis, den „neuen Schweizer Film" erstmals einem breiteren Publikum nahebrachte. Mit der ersten Revision des Filmgesetzes 1969 – nach konstanter und effektiver Lobbyarbeit der neuen Filmgeneration, vor allem durch die *Association suisse des réalisateurs de films* – konnten auch Spielfilme Herstellungsbeiträge erhalten.

Cinéma Direct und Cinéma Copain

Die neue Generation pflegte ein anderes Verständnis von Film und seiner Produktion als die Vertreter von „Papas Kino". Vor allem kanadische Dokumentarfilme beeinflussten junge Cinephile wie Eric Jeanneret und angehende Filmschaffende wie Alain Tanner oder Claude Goretta. Auch wenn diese Filme nur im Rahmen von Filmclub-Vorführungen zu sehen waren, wurden Berichte in der *Gazette Littéraire*, wo Freddy Buache oder Louis Marcorelles über die „kanadische Revolution"[129] schrieben, stark beachtet. Der an der Fernsehmesse Marché international des programmes et équipements de télévision im März 1963 teilnehmende Journalist Louis Marcorelles wurde zu einem Enthusiasten des „armen" Kinos. Er beurteilte die Technik der handlichen synchronen Bild- und Tonaufzeichnung als eine „ontologische Revolution", welche die Wirklichkeit und die Möglichkeiten des Filmschaffens grundsätzlich verändere (→ Kapitel „Le cinéma documentaire et ethnographique international"). Wie Christian Metz war er der Meinung,

---

schreibung. Bis heute steht er für ab Anfang der sechziger Jahre entstehende Filme, die oft gesellschaftskritisch engagierte Positionen einnehmen. Die Bezeichnung entstand in Abgrenzung zum „Schweizerfilm" der dreissiger bis sechziger Jahre, der vielfach von einem konservativen Weltbild geprägt war.

127 Bernhard Giger, Forschungsreise ins Paradies. Entwicklungslinien im neuen Schweizer Film von 1954 bis 1977, Ausstellungskatalog Kunstgewerbemuseum Zürich. Zürich 1978, S. 7.

128 Thomas Christen, Der Neue Schweizer Film. In: Thomas Christen und Robert Blanchet (Hg.), Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95, Marburg 2008. Ausführlich zur Filmproduktion und Filmpolitik zwischen 1958 und 1979 siehe: Thomas Schärer, *Zwischen Gotthelf und Godard. Erinnerte Schweizer Filmgeschichte: Cinémémoire.ch.* Buch und DVD. Zürich 2013.

129 Bertil Galland, Jacqueline Veuve 25 ans de cinéma, Cinémathèque suisse. Lausanne 1992, S. 15.

dass es keine Regeln des Kinos gebe. Da die Beschränkungen der Technik wegfielen, sei nun alles möglich.[130]

Dieser Enthusiasmus ergriff auch Schweizer Filmschaffende, insbesondere in der Westschweiz. Das autonome Tun, das Aus-sich-selbst-Schöpfen, das Ausprobieren interessierte viele jedoch zuvorderst. Auch war die neue, ab 1963 auf den Markt kommende Technik zunächst nur für die wenigsten – vorab für Fernsehanstalten – erschwinglich.[131] Der synchrone Ton wurde in der Schweiz bis Anfang der siebziger Jahre oft in improvisierter, bricolageartiger Weise hergestellt oder ganz weggelassen, wie die bis 1984 entstehenden Stummfilme der SGV zeigen. Das hatte zweifellos mit den hohen Kosten der zu Beginn nicht immer zuverlässigen Technik, aber auch mit Gewohnheiten zu tun. Erst gegen Ende der sechziger Jahre wurde die leichte 16-mm-Technik mit Synchronton im Schweizer Dokumentarfilmschaffen zum Standard (→ Kapitel „Le cinéma documentaire et ethnographique international“).

Die klare Trennung zwischen Amateuren und Professionellen verwischte sich in den sechziger Jahren mit der Praxis des *Cinéma Copain*[132], das ab 1966 mit der Tagung „Schweizer Film heute“ der Filmgilde Solothurn, aus der 1967 die Solothurner Filmtage hervorgingen, eine Plattform erhielt. Viele schlossen sich zu informellen, oft kurzlebigen Kollektiven zusammen[133] oder gründeten Verleihgruppen.[134] Sie gründeten Berufsverbände[135], schufen neue Informations- und Lobbyingstrukturen[136] sowie Publikationen[137] und führten erfolgreich Prozesse gegen die privatrechtliche, kartellartig organisierte Filmmarktordnung.[138]

Die neue Generation war auf der Suche nach neuen Formen von Produktion, Gestaltung und Distribution von Filmen – teilweise mangels Alternativen und Mitteln, aber insbesondere auch motiviert, Neues auszuprobieren und zu schaffen. Gesellschaftlich-politische und künstlerische, formale Interessen und Ansprüche schlossen sich kaum aus,

130 Marcorelles schrieb 1970 für die Unesco einen Bericht über die weltweiten Dokumentarfilmbewegungen der sechziger Jahre. Diese Publikation geht auf die Tagung in Lyon 1963 zurück. Die Unesco organisierte in der Folge zwischen 1963 und 1968 eine Serie von Begegnungen, auf denen das Buch basiert. Louis Marcorelles, Eléments pour un nouveau cinéma. Une esthétique du réel, le cinéma direct. Paris 1970, S. 34.

131 Séverine Graff und Rudolf Müller wiesen darauf hin, dass es auch innerhalb des Fernsehens Widerstände gegen die neue Technik gab, sei es, weil sie als unzuverlässig oder als zu teuer erachtet wurde. Séverine Graff, Le cinéma-vérité. Films et controverses, Rennes 2014 (Le spectaculaire. Série Cinéma), S. 252, und Rudolf Müller, Technik zwischen Programm, Kultur und Politik. In: Theo Mäusli (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983. Baden 2006, S. 187–237.

132 Die Rede- und Arbeitsweise, inspiriert von der französischen *Nouvelle Vague*, wurde im Neuen Schweizer Film als bewährte Formel verwandt, mit minimalen Mitteln, kleinen Equipen und einem durch freundschaftlich-kollegiale Beziehungen konstitutierten Team zu arbeiten. Neben Alain Tanner sei vor allem Clemens Klopfenstein genannt, der die minimalistischen Bedingungen des *Cinéma copain* auch ästhetisch in seinen Filmen reflektiert.

133 *Cinéma Marginal* 1966, Groupe de 5 1968, *Nemo Film* 1971, *Groupe de Tannen* 1972, *Filmkollektiv* 1975.

134 *Filmforum* 1966, *Cinéma Marginal Distribution*, *Filmcooperative* 1972.

135 *Association suisse des réalisateurs de films* 1962, *Filmtechnikerverband* 1974.

136 *Schweizer Filmzentrum* 1970, *Filmpool* 1970.

137 *Filmkatalog* ab 1971, *Cinébulletin* 1975.

138 Hans-Ulrich Schlumpf, Ciné-Bulletin 52, Januar 1980, S. 7f., und Hans-Ulrich Schlumpf und Fritz Hänni, Wer bestimmt das Schweizer Filmschaffen, Das Konzept Nr. 1, Januar 1978, S. 2.

sondern befeuerten sich oft gegenseitig. Neben der kommerziellen Produktion und häufig ausserhalb der Kinos existierte der sogenannte Parallelverleih, ein auf dem 16-mm-Format basierendes informelles Vertriebssystem des Schweizer Schul- und Volkskinos. Wichtigste Akteure waren die Schweizer Arbeiterfilmzentrale, die kirchlichen Verleiher *Zoom Selecta* und *Cinelibre*, später der *Film-Pool* und die *Filmcooperative* und weitere Akteure wie der *Schweizerische Kulturfilmbund*, der ein beträchtliches Publikum erreichte (→ Kapitel „Filme mit ethnografischer Affinität" und „Diffusion et réception"). In den sechziger Jahren florierten die Filmclubs, die wie im Falle der Filmgilde Solothurn bis zu 1000 Mitglieder aufwiesen.[139]

Es entstand eine Kultur der Cinephilie, die stark vom europäischen Autorenkino und von den Klassikern der internationalen Filmgeschichte geprägt war. Prägend für viele junge Cinephile und angehende Cineasten in der Deutschschweiz war die Ausstellung „Der Film" im Kunstgewerbemuseum Zürich 1960, wo unter anderem mit Robert Flahertys *Nanook of the North* ein Klassiker des ethnografischen Films gezeigt wurde[140] (→ Kapitel „Cinéma documentaire et ethnographique international").

Das Interesse an der sozialkritischen Fotografie beispielsweise von Theo Frey oder Robert Frank oder an literarischen Werken von Bertolt Brecht, Max Frisch, Peter Bichsel oder Friedrich Dürrenmatt einte viele Cinephile und angehende Cineasten. Die meisten waren gesellschaftspolitisch interessiert und wurden im Zuge des gesellschaftlichen Aufbruchs während, vor und nach 1968 mehr oder weniger stark sozialisiert und politisiert. Sie beteiligten sich an sozialen Experimenten wie Kommunen, Kooperativen, Wohngemeinschaften oder interessierten sich dafür. Viele entwickelten ein Interesse an Aussenseitern und Minderprivilegierten. Dieses Interesse war zeitweise so ausgeprägt, dass Fredi M. Murer spöttisch von einem „Sozialhelferkino" sprach.[141] Martin Schaub suchte 1977 eine Erklärung für das Interesse für die „eigenen Angelegenheiten" und die ausgeprägte Selbstbefragung des neuen Schweizer Films:

> „Es gibt wenige nationale Kinemathografien, die ihre Gegenstände so nah suchen und finden wie die schweizerische. Welches die Gründe für die nun doch schon seit zwölf Jahren dauernde kritische Selbstbefragung im Film sind, kann nur vermutet werden: Zunächst ist ein Nachholbedürfnis nicht wegzudiskutieren; dann zwingt die Flutwelle von Filmimporten zur Besinnung auf das Eigene; nur indem man die vertraute unvertraute Wirklichkeit dokumentiert oder in Geschichten fasst, hat man den Importprodukten etwas voraus. Schliesslich ist das Ringen um ein neues Selbstverständnis natürlich auch eine Antwort auf jene Generationen und jene Kreise, die es [die kritische Selbstbefragung] lieber bleiben lassen."[142]

Das Absterben der traditionellen Schweizer Filmproduktion vor allem im Spielfilm hinterliess überdies eine Art Vakuum. Wie im Kapitel „Film und Wissenschaft" aufgezeigt, erhielt die SGV 1967 für vier Filme einen einmaligen Produktionsbeitrag des eidgenössischen Departements des Innern. Die Subventionierung dieser Filme durch den Bund fällt auf das Ende einer Phase, in der ganz unterschiedliche Filme gefördert

139 Vgl.: Eric Jeanneret und Stephan Portmann, Nouveau cinéma suisse et communication entre les régions linguistiques. Programme national de recherche 21. Fribourg 1991. S. 15–18 und S. 75.
140 Kunstgewerbemuseum Zürich (Hg.), Der Film. Ausstellungskatalog. Zürich 1960, S. 74f.
141 Alexander J. Seiler im Gespräch mit Thomas Schärer, Zürich, 4.9.2007.
142 Martin Schaub, Die Engnis der Enge, Weltwoche Report, 26.1.1977.

wurden, Heimatfilme, Auftrags- oder Kulturfilme, Filme von Produzenten des traditionellen Films, Filme von Vertretern der „neuen Tendenzen" sowie Amateurfilme.[143] Ab 1967 kamen bei der Vergabe von Herstellungs- und Qualitätsprämien zunehmend junge Cineasten zum Zuge. Einige erkämpften sich dank erfolgreichen Rekursen, so Alexander J. Seiler mit *Siamo Italiani* (1964) und Fredi M. Murer mit *Chicorée* (1966), durch Qualitätsprämien einen Anteil des Förderkuchens, den die alten Auftragsfilmproduzenten unter sich aufzuteilen gehofft hatten.[144] Die zuständigen Beamten des Departements und dessen Leiter, Bundesrat Hans-Peter Tschudi, öffneten sich nach erfolgreichen Protesten, aber auch nach ersten Erfolgen von Filmen der jungen Generation einer neuen, oftmals budgetär viel bescheideneren Produktionsart.[145] Zudem reüssierten herkömmliche Filme an den Kinokassen immer weniger.

Bevor Ende der sechziger Jahre immer mehr junge Menschen autodidaktisch zur Kamera griffen und experimentierten, führte der Weg zum Film meist über jahrelange Assistenzen. Die Filmbranche war klein und schottete sich vor allem aus ökonomischen Gründen gegenüber Neulingen fast hermetisch ab. Filmausbildungen existierten mit einer Ausnahme[146] nicht. Das Fernsehen bot einigen jungen Filmschaffenden, vor allem in der Westschweiz, interessante Beschäftigungen in Reportage- und Magazinformaten. Aus dieser Praxis ging 1968 die Groupe 5 hervor, die mit ihren Spielfilmen auch international Aufsehen erregte.[147] In der Deutschschweiz war das Verhältnis1 zwischen den „Jung-Fellinis" oder „Jungfilmern" – so wurden sie in den Studios genannt – und dem Fernsehen nicht sehr eng und von gegenseitigen Animositäten gekennzeichnet.[148] Es herrschte Aufbruchsstimmung, und trotz knappen Mitteln und spärlichen institutionellen Möglichkeiten entstanden hier wie dort, gegründet auf Enthusiasmus und Kooperationsbereitschaft, bemerkenswerte Filme (→ Kapitel „La Section film comme moment de formation au cinéma").

Die Konsolidierung der Filmlandschaft 1970–1990

Bis in die Mitte der siebziger Jahre hatten sich neue Formen von dokumentarischen und fiktionalen Filmen und auch weitgehend die neue Filmgeneration also solche etabliert.[149] Die von vielen gegensätzlichen Strömungen geprägte, oft chaotische Umbruchsphase des Generationenwechsels, die zeitweise ein günstiges Klima für neue Ideen und Formen schuf, war vorbei und der Spielraum für Experimente aller Art wurde wieder kleiner.

143 Olivier Moeschler, Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum. Marburg 2013, S. 51.

144 Alexander J. Seiler, Kurz nach dem Jahre Null. Das Filmschaffen in der deutschen Schweiz. In: Jahrbuch der neuen Helvetischen Gesellschaft 1968, Jahrgang 39, Nebeneinander – und miteinander?, S. 191.

145 Moeschler 2013, S. 69.

146 Die Filmarbeitskurse an der Kunstgewerbeschule Zürich (heute ZHdK) von 1967 bis 1969, an denen 1967, zwei Jahre nach ihrer Zusammenarbeit mit Yves Yersin bei *Le panier à viande*, auch Jacqueline Veuve und Yves Yersins Bruder Luc teilnahmen. Zu diesen Kursen siehe: Thomas Schärer, Wir wollten den Film neu erfinden. Die Filmarbeitskurse an der Kunstgewerbeschule Zürich 1967–1969. Zürich 2005.

147 Die Gruppe war eine Initiative von Claude Goretta, Alain Tanner, Jean-Louis Roy und Jacques Lagrange und wurde durch das Westschweizer Fernsehen mit 300'000 Franken pro Film unterstützt.

148 Pierre Lachat, Bürohengste gegen Jung Fellinis. In: Cinema 1/75, 1975, S. 48.

149 Thomas Christen, Der Neue Schweizer Film. In: Thomas Christen und Robert Blanchet (Hg.), Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95. Marburg 2008, S. 95.

Der Bund erhöhte seine Filmförderung, ebenso das Schweizer Fernsehen, und einzelne Kantone begannen ebenfalls, Filme zu unterstützen.[150] Die Zahl der Filmschaffenden wuchs jedoch stetig, so dass die Finanzierung von Filmprojekten für die oder den einzelnen anspruchsvoll blieb. Dennoch, die Möglichkeiten, Filme zu produzieren und zu finanzieren, hatten sich vervielfacht. Die SGV war eine unter vielen möglichen Partnerinnen junger Filmschaffender. Ab Ende der achtziger Jahre wurden in der Schweiz Filmausbildungen angeboten und die SGV verlor damit auch ihre Anziehungskraft als informelle Spielwiese und Ausbildungsstätte (→ Kapitel „La Section film comme moment de formation au cinéma"). Ab 1990 nahm der Einfluss des Autorenmodells ab. Die Produzenten, die im Schweizer Film bis in die sechziger Jahre eine entscheidende Rolle gespielt hatten, und mit ihnen die Marktgesetze von Angebot und Nachfrage wurden wichtiger.[151]

Die SGV und der neue Schweizer Film

Die SGV hatte kaum Berührungspunkte mit dem traditionellen Schweizer Film. Die fehlenden Mittel der SGV liessen ausser in der beschriebenen Phase der dreissiger und vierziger Jahre nie die Frage aufkommen, ob mit Produktionsgesellschaften zusammenzuarbeiten sei. Für professionelle etablierte Filmschaffende war die Gesellschaft aus finanziellen Gründen nicht von Interesse.

Anders präsentierte sich die Lage für die junge Generation von Cinephilen und Filmschaffenden, die Ende der sechziger Jahre nach Wegen zum Film suchten. Für sie war die SGV mit zwar bescheidenen, aber vergleichsweise konstant zu vergebenden Mitteln und ihrem Ruf als seriöse wissenschaftliche Gesellschaft interessant. Sie fokussierte mit alten Arbeitstechniken eine Thematik, die viele Filmschaffende von sich aus aufgriffen (→ Kapitel „Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen bis 1960"). Die Wechselwirkungen und Verflechtungen zwischen der SGV und dem Schweizer Film manifestierten sich vor allem über Regisseure wie Claude Champion, Yves Yersin, Friedrich Kappeler, Sebastian C. Schroeder und Hans-Ulrich Schlumpf, Kameraleute wie Eduard Winiger, Pio Corradi und Renato Berta und Filmtechnikerinnen und Filmtechniker wie Madeleine Fonjallaz und André Pinkus.

Diese Verfechter des Autorenfilms stellten wie viele ihrer Kolleginnen und Kollegen hohe Ansprüche an ihre Arbeit, verfügten über ein künstlerisch-technisches Berufsethos und ein Streben nach Autonomie. Diese Eigenschaften und Qualitäten brachten sie sowohl bei ihrer Arbeit für die SGV wie bei ihren anderen Projekten ein. Nicht nur in Bezug auf das Personal, Themen und Formen, sondern auch hinsichtlich der Produktionsverhältnisse waren die Filme, die innerhalb und ausserhalb der SGV entstanden, vergleichbar. Durchschnittliche Budgets für Filmproduktionen waren in den sechziger Jahren inner-

150 Olivier Moeschler: „Im Autorenfilm–Modell', das ungefähr von 1970 bis 1990 aktuell war, entwickelte sich der Staat dann zu einem Mäzen, was umso erstaunlicher war für eine Bundesverwaltung, die in der Schweiz oft für ihre Passivität im Kulturbereich kritisiert wurde. Diese Veränderungen kamen ‚von unten' (bottom-up): Einer Handvoll Filmschaffender war es gelungen, bestimmte Akteure des Staates für ihre Sache zu gewinnen." Moeschler 2013, S. 121.

151 Olivier Moeschler konstatiert drei unterschiedliche kulturpolitische Phasen ab 1970: 1970–1990 Kultur als Kritik, 1990–2005 Kultur als Ware, 2005–2010 Kultur als Kitt, Moeschler 2013, S. 120.

halb und ausserhalb der SGV ähnlich gering, erst im Laufe der siebziger Jahre stiegen im Zuge der staatlichen Filmförderung und des Engagements auch von Fernsehstationen die Mittel für die Dokumentarfilmproduktion. Es begann sich zwischen SGV und anderen Produktionen hinsichtlich Budget und formalem Anspruch eine Schere aufzutun, die sich im Falle von *Heimposamenterei* und *Die letzten Heimposamenter* sogar innerhalb der SGV öffnete: Die lange Version des Films ist ein aufwendiger Autorendokumentarfilm, der zwar mithilfe der SGV, aber ausserhalb ihrer Reihe *Altes/technisiertes Handwerk* entstand.

Politische und ethische Ansprüche im Nachgang von 1968, der Anspruch, „politisch Filme [zu] machen – Filme politisch [zu] machen"[152], aber auch die Lust, gemeinsam zu arbeiten, führten zu Kollektiven, die Filme nicht individuell, sondern ausschliesslich als Gruppe signierten, wie die Groupe de Tannen, die für die SGV arbeitete, oder das Filmkollektiv in Zürich.[153]

Innerhalb der Filmschaffenden herrschte ein reger Austausch. Die verwendeten Produktionstechniken, Kameras, Ton- und Lichtapparaturen innerhalb und ausserhalb der SGV waren zudem ab 1972 – als die letzten Filmamateure und Fotografen für die SGV drehten –weitgehend identisch. Kameraleute, Techniker, aber auch Regieführende arbeiteten zunehmend mit eigenem Material oder griffen als Mieter auf einen weitgehend identischen Materialpool zurück. Somit ging die Filmarbeit der SGV mit dem Einbezug der neuen Generation in vielen Bereichen fast vollständig im grösseren Umfeld des *Neuen Schweizer Films* auf.

Die einzigen grösseren Differenzen manifestieren sich von 1960 bis 1990 in der konstanten thematischen Ausrichtung der SGV auf protoindustrielle oder technisierte Handwerke und einem relativ langen Festhalten an der Produktion von stummen Filmen. Ökonomische, aber auch konzeptionelle Gründe waren dafür verantwortlich – nicht zuletzt der Einfluss des IWF, der mit der Involvierung von jungen Autorenfilmern 1966 aber schwand. Diese Stummfilme galten in den Augen der Filmschaffenden wie auch der Produzenten und des Publikums nicht als Autorenfilme, obwohl sie aus der Sicht der Abteilungsleiter wichtige Beiträge zum Editionsunternehmen *Sterbendes/Altes Handwerk* darstellten.

Beziehungen

Man kann sich fragen, warum die erwähnten Filmschaffenden und nicht andere, wie beispielsweise Fredi M. Murer oder Erich Langjahr, die sich beide ausführlich mit verschwindenden Lebens- und Arbeitswelten befassten, für die SGV drehten. Bis zu einem gewissen Grad entstanden die Zusammenarbeiten aus Zufällen, meist aber aufgrund freundschaftlicher oder institutioneller Verbindungen und Affinitäten.

152 Solothurner Filmtage, Informationen 1975, „Filmcooperative-Filmkollektiv AG", S. 39.

153 Mitglieder dieses Kollektivs schufen politische Standpunkte vertretende Interventionsfilme wie *Kaiseraugst* (1975), *Lieber Herr Doktor* (1977, Hans Stürm und eine Arbeitsgruppe des Filmkollektivs, der Infra, der VUAZ) oder *Aufpassen macht Schule* (1978, Mathias Knauer und die Filmgruppe Demokratische Rechte).

Paul Hugger hatte keine Beziehungen in die Filmwelt, als er 1962 die Abteilung Film übernahm. Eher zufällig kam er via Walter Wachter mit Yves Yersin in Kontakt, der ihm wiederum Jacqueline Veuve, Claude Champion und andere vorstellte. Mit vielen dieser neuen Bekanntschaften konnte Hugger Filme realisieren, aber nur mit Yves Yersin gelang eine langjährige Zusammenarbeit. Die Gründe dafür sind vielfältig: Die bescheidenen Budgets lockten in der Regel nur enthusiastische, sich selbst ausbeutende Cineasten am Anfang ihrer Karriere. Weiter verhinderte die Sprachbarriere engere und längere Zusammenarbeiten, so im Fall von Claude Champion, der für die Dokumentation der Heimposamenterei vorgesehen war, aber aufgrund seiner fehlenden Deutschkenntnisse und zugunsten anderer (und besser bezahlter) Projekte seinem Freund Yves Yersin den Vortritt liess. Wie in jeder Beziehung spielten auch persönliche Vorlieben, Abneigungen und Affinitäten eine entscheidende Rolle. Jacqueline Veuve, die 1956 bis 1958 im Musée de l'Homme als Praktikantin/Assistentin von Jean Rouch arbeitete und später in eigener Regie viele der Ausrichtung der SGV nahestehende Filme[154] drehte, hätte nach *Le panier à viande* gerne für die SGV gearbeitet. Paul Hugger aber bevorzugte den zehn Jahre jüngeren Yves Yersin, der „innerlich brannte" und klare Vorstellungen hatte.[155] Veuve schien über längere Zeit mit Hugger in Kontakt gestanden zu haben. 1972 schlug sie ihm vergeblich vor, einen Film über einen Bäcker zu machen.[156] Bertil Galland und Jacqueline Veuve erklären sich Huggers Bevorzugung von Yersin auch mit dem Geschlecht:

> „L'entente avec Yersin avait été bonne: il [Yersin] se montrait à son égard d'une entière loyauté, mais [JacquelineVeuve] devinait que les autres lui accordaint rarement, à elle aussi, le crédit du *Panier* à *viande*. Elle découvrit qu'on laissait la femme en retrait quand des liens se nouèrent entre la Société suisse de traditions populaires, à Bâle, et quelques jeunes cinéastes romands."[157]

Diese Einschätzung hat sicher ihre Berechtigung. Die späteren Konflikte mit der Fernsehrealisatorin Valery Blickenstorfer zeigten, dass Hugger mit selbstbewussten Frauen, die ihm auf derselben Ebene begegnen wollten, mitunter Mühe bekundete. Es ist aber sicher nicht nur auf eine Diskriminierung zurückzuführen, dass Frauen für die SGV vor allem als Script und Verfasserinnen von Broschüren (Madeleine Fonjallaz, Jacqueline Veuve), Stagiaire (Josefa Haas) oder als helfende Hand auf Filmdrehs (Elisabeth Wälchli) arbeiteten – oder eben gar nicht, wie Lucienne Lanaz, die mehrere Filmprojekte für die SGV wegen fehlenden Mitteln nicht realisieren konnte. Tatsächlich war die gesamte Schweizer Filmszene von Männern dominiert. Doch im Laufe der siebziger Jahre begnügten sich die Frauen nicht mehr mit ihren bis dahin zudienenden Rollen und begannen selbst zu filmen – oft mit emanzipatorischen Anliegen, aber auch mit eigenen formalen Vorstellungen. Neben Jacqueline Veuve sind hier Reni Mertens, Patricia Moraz, Marlies Graf Dätwyler oder Isa Hesse-Rabinovitch zu nennen. Frauen konnten sich ihren Platz unter den Filmschaffenden aber nur sehr langsam, doch ab den achtziger Jahren mit grösserem Erfolg (Gertrud Pinkus) erschliessen.

154 Zunächst in Zusammenarbeit mit dem Cycle d'Orientation im Collège des Coudriers, einer Art 10. Schuljahr in Genf, und dann mit dem Westschweizer Fernsehen.
155 Interview der Verfassenden mit Paul Hugger 2009.
156 Brief von Veuve an Hugger, 7.5.1972, SGV-Archiv, Ae 60 VII d) 1.
157 Bertil Galland, Jacqueline Veuve 25 ans de cinéma, Cinémathèque suisse. Lausanne 1992, S. 39.

Hans-Ulrich Schlumpf war bereits ein etablierter Dokumentarfilm-Autor und Mitglied der seit 1971 existierenden Produktionsgesellschaft Nemo-Film. Durch seine Sozialisierung als Filmschaffender ab Anfang der siebziger Jahre, durch seine Arbeit als Geschäftsführer des Schweizer Filmzentrums und als Herausgeber des Schweizer Filmkatalogs verfügte er über beste Kontakte, als er 1982 für die SGV tätig wurde. Sein Beziehungsnetz konnte er auch immer wieder für seine Projekte einsetzen, obwohl ihm der Einbezug seiner Freunde und Kollegen der Nemo-Film und aus anderen Kontexten nur sporadisch gelang. Nach 1985 gewann er mit René Baumann, Mitglied des 1978 gegründeten Videoladens[158], ebenfalls einen Nachwuchsautor. Ab Ende der achtziger Jahre versiegte die SGV-Filmproduktion, nicht weil die Abteilung Film von der „Filmszene" isoliert gewesen wäre, sondern weil die durchschnittlichen Produktionskosten markant stiegen. Der Anteil der SGV an den Produktionsbudgets schrumpfte konstant. Die Fördermöglichkeiten auf Bundesebene waren ausgebaut und ab den achtziger Jahren förderten Kantone Filme. Zwar zeugen im SGV-Archiv zahlreiche Vorschläge für Filmprojekte und Finanzierungsanfragen vor allem in der Ära Schlumpf von vielfältigen Verbindungen. Die Anfragen und Vorschläge kamen aber fast nie von etablierten Filmschaffenden, welche die Plattform SGV nicht mehr benötigten. Erst mit Studierenden des volkskundlichen Instituts der Universität Zürich fand Hans-Ulrich Schlumpf ab 1999 eine neue Produktionsgrundlage (→ Kapitel „Ausblick: Die Abteilung Film der SGV nach 1990").

Institutionen und Produktionsgruppen

Eine institutionelle Zusammenarbeit pflegte die SGV – neben jener von Paul Hugger mit dem Schweizer Fernsehen – mit der Nemo-Film. Über diese Produktionsgemeinschaft stiessen direkt oder indirekt Friedrich Kappeler, Pio Corradi und Sebastian C. Schroeder und auch Hans-Ulrich Schlumpf zur SGV. Ab 1971 fanden sich vergleichsweise arrivierte Filmautoren in der Nemo-Film GmbH zusammen. Den Anstoss zur Gründung gab Alexander J. Seiler, ein Doyen der neuen Generation von Filmschaffenden. Die drei Gründungsmitglieder Fredi M. Murer, Alexander J. Seiler und Georg Radanowicz erhielten 1977 mit Hans U. Jordi, Friedrich Kappeler, June Kovach, Hans-Ulrich Schlumpf, Sebastian C. Schroeder und Iwan Schumacher Ersatz für Ausgetretene[159], und die GmbH wurde in eine Aktiengesellschaft umgewandelt. Die *Nemo* begann kurz nach ihrer Gründung mit Claude Champions Film *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971) eine überblickbare, aber von ihrer Strahlkraft her wichtige Koproduktion mit der SGV. Danach folgte Yves Yersins *Heimposamenterei* (1972/73) und mit der Nemo als alleinige Produzentin die Langversion *Die letzten Heimposamenter* (1973). 1979 war Hans-Ulrich Schlumpfs *Guber – Arbeit im Stein* die letzte *Nemo*-Koproduktion der SGV.

158 Als Genossenschaft in Zürich gegründete Film- und Videoproduktionsgesellschaft in Zürich. Gründungsmitglieder und Autoren des bemerkenswerten Films *Züri brännt*, eines kraftvollen, polemischen Kommentars zur Jugendbewegung 1980, waren Thomas Krempke, Ronnie Wahli, Markus Sieber, Marcel Müller und René Baumann.

159 Kurt Gloor verliess die Nemo Ende 1973, Claude Champion und Yves Yersin, für die der Weg nach Zürich zu den wöchentlichen Sitzungen zu weit war, Ende 1975. Champion verstand zudem kein Wort Deutsch und Kurt Gloor kein Französisch. Markus Imhoof verliess die Nemo Ende 1976. Sie schien ihm für sein ambitioniertes Spielfilmprojekt *Tauwetter* zu klein. 1978 stiess zu den erwähnten Neumitgliedern noch Philipp Pilliod dazu.

Alle diese Filme stiessen auf ein erhebliches Echo in der Presse und wurden an internationalen Festivals gezeigt (→ Kapitel „Diffusion et réception"). Das ist einerseits auf die Qualität der Filme, andererseits auf die professionelle Vernetzung und Pressearbeit der Nemo-Film zurückzuführen. Diese Filme waren Teil des neuen engagiert-kritischen Dokumentarfilms in der Schweiz und wurden auch so wahrgenommen. Die Nemo produzierte fast zeitgleich mit Yersins langem Posamenter-Film einen anderen Meilenstein des schweizerischen Dokumentarfilms, Fredi M. Murers *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* (1974). Yersin und Murer pflegten als Freunde einen engen Austausch – auch und gerade über das Filmemachen und die Beziehungen zu ihren Protagonisten in ihren dokumentarischen Arbeiten. Nicht nur deswegen sind die beiden Filme in einem engen konzeptionellen Zusammenhang und als ein fast paralleler Entwicklungsschritt im Schweizer Dokumentarfilm zu sehen.

Champion, Yersin sowie wie Schlumpf und nicht die Produzentin SGV gaben den Anstoss, mit der Nemo eine professionelle Produktionsfirma als Partnerin zu gewinnen. Diese Zusammenarbeit wäre unter Hans-Ulrich Schlumpf in den achtziger Jahren sicher weitergegangen, wenn nicht das erste Grossprojekt der Nemo in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Fernsehen – *Die sieben Todsünden*, eine siebenteilige Serie von Fernsehfilmen, die teilweise auch im Kino liefen – mit einem Produktionsbudget von fast 2 Millionen Franken 1981 die Produktionsgemeinschaft gesprengt hätte.[160]

In der Einschätzung von Yves Yersin – der bereits 1966 als Gründungsmitglied der Westschweizer Filmgruppe *Milos-Film* um Freddy Landry Erfahrungen in Kollektiven sammelte – war es nicht hauptsächlich die Nemo, die Leute zusammen- und Ideen hervorbrachte. Die Kohäsion sei durch bereits bestehende Freundschaften zustande gekommen. Er und Fredi M. Murer hatten bereits 1969 beim Episodenfilm *Swissmade* zusammengearbeitet. Auf unsere Frage, welche Motivation hinter der Gründung der Nemo gestanden habe, antwortete Yersin:

> „Travailler ensemble, discuter, se défendre ensemble (…). Mais on s'est aperçu tout de suite que conduire une boîte, une société anonyme, GmbH, ensemble, nous posait plus de problèmes que ça n'en résolvait. On devait avoir une secrétaire, donc on devait avoir des salaires fixes (…). Donc on a arrêté (…). Les collaborations qui ont vraiment eu lieu étaient basées sur l'amitié qu'on avait déjà avant et pas du tout sur la société qu'on créait ensemble."[161]

Auch scheint die Rolle der *Nemo* in der Produktion der beiden Posamenter-Filme vor allem formaler und administrativer Natur gewesen zu sein. Eduard Winiger, Yves Yersins engster Mitarbeiter und Koautor, war beispielsweise nicht bewusst, dass diese Filme von der Nemo produziert wurden.[162] Als Rechercheur und als Kameramann war er aber vermutlich nicht in alle Einzelheiten der Produktion eingeweiht.

---

160 Anlässlich ihrer Auflösung kommunizierte die Nemo 1981: „Zwischen dem Anspruch des Autorenfilms und der Funktion der Gruppe als Produzentin [traten] zunehmende Widersprüche zutage, die für die Mehrzahl der Nemo-Mitglieder eine Weiterentwicklung des Modells nicht mehr möglich erscheinen liess." NZZ, 18.9.1981.

161 Yves Yersin, Yverdon, 18.11.2008, Thomas Schärer (Cinémémoire.ch).

162 „Von ‚Nemo-Film GmbH', welche diesen Film produziert haben soll, war damals nicht die Rede. Andernfalls hätte mir Yersin etwas verheimlicht. Ich nehme an, das war eine retroaktive Übernahme." Mail von Eduard Winiger an Thomas Schärer, 8.7.2013.

Die fruchtbare und verbindliche Zusammenarbeit, die sich Schlumpf ab 1982 als Leiter der Abteilung Film der SGV mit einem grösseren Kreis von Autorenfilmern erhoffte, war schwerpunktmässig auf die Zeit zwischen 1972 und 1979 beschränkt. Zwar realisierten Friedrich Kappeler und Pio Corradi 1985 in Koproduktion mit der SGV *Der Schöne Augenblick* und Hans-Ulrich Schlumpf als Filmschaffender und Leiter der Abteilung Film der SGV in Personalunion 1987 *Umbruch.* Auch die erste Videoproduktion der SGV *D'Hüetli: eine Hutfabrik in Menziken* von René Baumann 1989 konnte Schlumpf mit dem Videoladen Zürich produzieren. Zusammenarbeiten blieben in den achtziger Jahren jedoch so punktuell wie die Filmproduktion der SGV. Dennoch ist eine formale und thematische Nähe vor allem der SGV-Filme der siebziger und achtziger Jahre zum Schweizer Filmschaffen generell festzustellen. Offensichtlich zeigten viele der neuen Dokumentaristen inhaltliche Interessen, die jenen der SGV ähnelten.

Schweizer Filmschaffen mit Affinität zum Ethnografischen 1960–1990

Die Mehrzahl der in einem weiteren Sinne ethnografischen Filme und Fernsehproduktionen in der Schweiz entstand ohne Beteiligung der SGV: aus persönlicher Initiative, als Auftrag von Institutionen wie entwicklungspolitischen Organisationen oder Landeskirchen sowie im Umfeld der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft (SEG).

Die meisten Filme waren Eigeninitiativen der Filmschaffenden. Spätestens im Laufe der sechziger Jahre, als sich eine neue Generation von Filmschaffenden ihrer unmittelbaren Umgebung zuzuwenden begann, war die dokumentarische Recherche nicht mehr klar von ethnografischer Feldarbeit zu trennen. Viele Autoren näherten sich ihren Themen und Protagonisten in einer Art, die jener der Ethnografie sehr nahekam. Deshalb könnte hier ein Abriss fast aller zwischen 1960 bis 1990 entstandenen Dokumentarfilme für Leinwand und Bildschirm folgen – alle befassen sie sich mit menschlichen Beziehungen und kulturellen Phänomenen. Dies würde den Rahmen dieser Arbeit definitiv sprengen. Wir müssen uns auf eine Auswahl von Filmen mit ethnografischer Affinität beschränken, die uns entweder repräsentativ für ihren jeweiligen formalen Zugang oder die Thematik erscheinen oder auf Filme, die jenen der SGV thematisch nahestehen. Im Unterschied zum Zeitraum vor 1960 (→ Kapitel „Film mit ethnografischer Affinität") ist die Produktion ungleich vielfältiger. Der relative Anteil an Filmen, die in wissenschaftlichen Kontexten (Museen, ethnologischen oder volkskundlichen Instituten) entstanden, ist kleiner, deshalb war die wissenschaftliche Verankerung der Filme als Kriterium für die folgende, thematisch gegliederte Auswahl nicht relevant.

Alexander J. Seilers Motivation, mit *Siamo Italiani* (1964) eine umfassende Bestandsaufnahme der Situation der italienischen Gastarbeiter in der Schweiz zu realisieren, war im Kern eine ethnografische: Er wollte mehr erfahren über ihm Fremde[163] Die Hinwendung zum Menschen, das Mit-ihnen- oder Durch-sie-Sprechen anstelle des Über-sie-Sprechens, diese Tendenz, die eine Nähe zur ethnografischen Feldforschung aufweist, ist im Schweizer Dokumentarfilm allgemein zu beobachten. Sie lässt sich bis zu Henry Brandts Filmen *Les Nomades du soleil* (1954) – der noch nicht mit Direktton aufgenom-

163 Interview von Thomas Schärer mit Alexander J. Seiler, Zürich, 4.9.2007.

men wurde –und *Quand nous étions petits enfants* (1960) zurückverfolgen. Die vom zeitgenössischen Publikum und vor allem bei der Kritik empfundene Neuartigkeit von *Siamo Italiani* basiert neben der eindringlichen Fotografie Rob Gnants auf den Aussagen „einfacher" Menschen und den – aus technischen Gründen – noch sehr spärlichen Synchrontönen. Der Film, der auch als Meilenstein des Neuen Schweizer Films an sich gilt, wurde am ethnografischen Festival dei Popoli in Florenz 1965 prämiert.

Das Ziel, Menschen für sich selbst sprechen zu lassen, erreichten Brandts und Seilers Filme noch nicht – wie gesagt vor allem aus technischen Gründen. Aber die Haltung, filmenderweise Menschen näher zu kommen, sie zu verstehen und sie als Subjekt des Wissens und nicht als Objekt der Darstellung zu sehen, war in ihnen bereits angelegt. Dieses Ziel bleibt herausfordernd. Matthias von Gunten erreichte es weitgehend in *Reisen ins Landesinnere* (1988), in dem er den Alltag von sechs sehr unterschiedlichen in der Schweiz lebenden Menschen verfolgte.

Betrachten wir nun Filme mit ethnografischer Affinität zwischen 1960 und 1990 abrissartig mit punktuellen Vertiefungen. Filme über traditionelle Arbeits- und Lebensweisen sind im Schweizer Dokumentarfilmschaffen prominent vertreten, wobei vor allem das bäuerliche Leben eine starke Anziehung entwickelte: Bevor Yves Yersin mit der SGV in Berührung kam, hatte er mit Jacqueline Veuve einen Film zu einer Hofschlachtung realisiert (*Le panier à viande*, 1965 → Kapitel „Les cloches de vaches"). Die Begeisterung Paul Huggers für diesen Film stand am Anfang der Annäherung von jungen Filmschaffenden und der SGV. 1967 drehte Yersin einen Film über eine alte Dreschtechnik in Spanien ohne Mitwirkung der SGV (*Valvieja*, 1967 → Kapitel „La Tannerie de La Sarraz"). Eine anregende, zuweilen hintersinnige und bitterböse Auseinandersetzung mit Idyllen, Traditionen, Klischees und dem Einbruch der Moderne in Landwirtschaft und Architektur ist Bernhard Luginbühls und Leonardo Bezzolas *Kleiner Emmentalfilm* (1971). Kurt Gloors kurzer Dokumentarfilm *Die Landschaftsgärtner* (1969) verstand Schweizer Bergbauern in bewusster Abwendung von bis dahin vorherrschenden Topoi nicht als schweizerische und urtümliche Kraft, sondern als alpines Proletariat. Dabei gelang Gloor aber wegen seiner massiven Abstützung auf Texte von Karl Marx, Che Guevara, Bundesrat Rudolf Minger und des Soziologen Urs Jaeggi keine ethnografische Darstellung des Lebens der Bergbauern, sondern eher eine Bebilderung einer vor dem Augenschein gefassten These.

Fredi M. Murers *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* (1974) war auch eine Reaktion auf Gloors Werk, den Murer als Thesenfilm empfand. Der gebürtige Urner befasst sich mit menschlicher Sensibilität und ethnografischer Genauigkeit mit dem Bergbauernleben in Uri. In der über ein Jahr dauernden Recherche und der sehr bewussten filmischen Darstellung zeigt sich eine Arbeitsweise, die jener eines visuellen Anthropologen sehr nahe ist. Murer liess im ersten, der Göscheneralp gewidmeten Akt seine Protagonistinnen und Protagonisten ihre zuvor auf Tonband aufgenommenen Aussagen vor der Kamera anhören. Mit ihren Reaktionen – manchmal ein Lachen, ein Minenspiel oder auch eine direkte Adressierung an ihn („Wüsset er …") – zeigt er so seine Arbeitsweise und seine Vermittlung von Informationen auf. In dieser fast wissenschaftlich anmutenden Anordnung macht Murer nicht nur die Repräsentati-

Dreharbeiten von *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind*

on seiner Protagonisten durch Film und Tonband bewusst, sondern ermöglicht ihnen, auf bereits Aufgezeichnetes zu reagieren – was nicht verbal, aber via Mimik geschieht. Murers Arbeitsweise war geprägt durch die vielen Gespräche, die er führte, aber auch durch die vorbereitende Lektüre von Paulo Freire und Georges Devereux[164], die ihn für Fragen der Macht, die Schwierigkeit der Artikulation Marginalisierter, die Reaktion von Interviewpartnern auf (unbewusste) Erwartungshaltungen von Ethnologen bzw. Filmschaffenden und auf die Wechselwirkungen zwischen Beobachtern und Beobachteten sensibilisierten.[165] Murer las überdies Eduard Renners Sagensammlung *Goldener Ring über Uri*. Der Zürcher Ordinarius für Volkskunde, Arnold Niederer, schätzte den Film, was sicherlich auch zu einer vermehrten Wertschätzung des Mediums Films innerhalb der SGV beitrug[166] (→ Kapitel „Film und Wissenschaft").

Auch *Die Kinder von Furna* von Christian Schocher (1974), der den Alltag in Dorf und Schule im Bündner Weiler Furna schildert, weist ethnografische Qualitäten auf wie auch *Die Chronik von Prugiasco* (1975/78) von Remo Legnazzi, der in seiner Langzeitstudie den Alltag des Tessiner Bergdorfs im Bleniotal verfolgt. 1978 begann Erich

164 Paulo Freire, Pädagogik der Unterdrückten, Stuttgart 1971, und Georges Devereux, Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften, München 1967 (Original: From Anxiety to Method in the Behavioral Sciences, Paris 1967).

165 Interview mit Fredi M. Murer von Thomas Schärer, Zürich, 31.1.2008.

166 Sowohl die Sektion Zürich wie die Sektion Basel der SGV zeigten den Film, in Zürich mit einem Einführungsreferat von Alfred Niederer (Basel 7.2.1975, Zürich 20.3.1975). Nach: Franziska Schürch, Sabine Eggmann und Marius Risi (Hg.), Vereintes Wissen. Die Volkskunde und ihre gesellschaftliche Verankerung. Münster und Basel 2010. S. 177–191 (Franziska Schürch, Vorträge und Exkursionen der Sektion Basel), S. 191–200 (Konrad Kuhn, Referate und Exkursionen Sektion Zürich).

Langjahr mit *Morgarten findet statt* (1978 zusammen mit Beni Müller), *Ex Voto* (1986) und *Männer im Ring* (1990) – einer behutsamen und kohärenten Studie der Appenzell-Ausserrhodner Landsgemeinde in Hundwil 1989 – eine sich bis in die Gegenwart (*Das Erbe der Bergler*, 2006) fortsetzende Porträtserie von ländlichen Bräuchen und Berufen. Sie ist von Reflexionen über Identität und Heimat ebenso geprägt wie die essayistische Langzeitbeobachtung dörflichen bäuerlichen Lebens *Gossliwil* (1985). Hans Stürm und Beatrice Leuthold-Michel stellen sich darin die Frage, was einen Bauern in der Moderne ausmache.

Grundsätzliche Fragen zu fremden und eigenen Kulturen und Identitäten, zur Idealisierung indigener Lebenswelten, zu Projektionen und Selbstfindung können auch in der Fiktion gestellt werden, wie Hans-Ulrich Schlumpf in *TransAtlantique* (1984) aufzeigte.

Spielfilme wie *Les petites fugues* (1979) von Yves Yersin oder Höhenfeuer (1986) von Fredi M. Murer transportieren vertieftes Wissen über bäuerliches Leben. Beide Autoren bestätigen, dass diese Werke ohne ihre vorangegangene dokumentarische Beschäftigung mit den jeweiligen Lebenswelten nicht entstanden wären.[167] Beide Filme, aber auch viele andere oben erwähnten, erreichten ihr Publikum über die Landesgrenzen hinweg (→ Kapitel „Diffusion et réception").

Das Handwerk als Teil meist bäuerlichen Lebens ist ebenfalls ein immer wiederkehrendes Thema. Nachdem André Paratte[168] mit *Paul Baume, brosselier* und *Le rossignol de Sibérie* (1964) bereits zwei Filme über Handwerker gedreht hatte, versuchte er wie Veuve und Yersin eine ganze Serie zum Thema Handwerk zu realisieren, fand aber kein Geld.[169] Paratte begann als Amateurfilmer und entwickelte sich in den sechziger Jahren zum professionellen Filmschaffenden.[170] Lucienne Lanaz porträtiert in *La Forge* (1978) einen jungen Schlosser und Künstler, der eine alte Schmiede übernimmt und wiederbelebt, und Frédéric Gonseth verfolgt in *La facture d'orgue* (1981, von der SGV angekauft) minutiös den Bau einer Orgel. Die zehnteilige Serie *Les métiers du bois* (1987–1989) von Jacqueline Veuve erreichte im Westschweizer Fernsehen ein grosses Publikum zu einer Zeit, als

167 Fredi M. Murer, Zürich, 31.1.2008, und Yves Yersin, Yverdon, 18.11.2008, beide im Gespräch mit Thomas Schärer.

168 Paratte, geboren 1931, begann bereits vor seinem Ingenieurstudium mit einer 8-mm-Bolex-Kamera zu filmen. Er arbeitete mit Henry Brandt und danach mit der Télévision Suisse Romande, bevor er eine eigene Produktionsfirma gründete und seine Passion professionell ausübte. Weitere Informationen sind im Cinémémoire.ch-Interview von Laurence Gogniat mit André Paratte vom 2.4.2011 zu finden. http://wp.unil.ch/cinememoire/entretiens-realises/entretien-avec-andre-paratte-2-avril-2011/ Zugriff 22.8.2018

169 Interview von Laurence Gogniat mit André Paratte, 2.4.2011, Cinémémoire.ch, volet Romande, http://wp.unil.ch/cinememoire/entretiens-realises/entretien-avec-andre-paratte-2-avril-2011/ Zugriff 22.8.2018

170 Plusieurs cinéastes amateurs ont par ailleurs réalisé divers documents filmiques sur les vieux métiers suisses. La série de films vidéo *Vieux métiers du Pays-d'Enhaut* (*Billonnage à l'ancienne*, 10 min, consacré à un charretier transportant des billes de bois, *Le geste retrouvé du tavillonneur*, 15 min, *La roue de charron*, 24 min, *Histoire de scierie, histoire de famille*, 22 min, vidéo, couleur) réalisée par Jack et André Béday en 2002 se consacre par exemple à quatre artisans âgés et aux traditions liées à l'exploitation du bois dans cette région des Préalpes vaudoises. DVD. VidéoRéalités – CBD Productions, DVD. CBD Productions a également produit *Vigneron de père en fils* (Jack Béday, 2010, 38 min) et *Je porte toujours le costume* (André Béday et Pierrette Béday-Hauser, 2010, 42 min, sur des paysannes portant journellement le costume traditionnel du Val d'Hérens). Jack Béday (1932), originaire de Paris, est dessinateur en génie civil et ingénieur, mais aussi photographe amateur et réalisateur. Avec son frère cadet, André Béday, il tourne plusieurs films consacrés aux vieux métiers suisses.

die SGV – welche die Serie ankaufte – die Thematik des klassischen Handwerks bereits aufgegeben hatte. Veuve beschäftigte sich auch davor (*Le sable rose de montagne*, 1987) und danach (*Chronique paysanne en Gruyère*, 1990 und *Chronique Vigneronne*, 1999) immer wieder mit traditionellen Arbeits- und Lebensarten und deren Transformation. Das Westschweizer Fernsehen thematisierte in Zusammenarbeit mit Ethnologen ab den sechziger Jahren wiederholt alte Lebens- und Arbeitsweisen.

Das Musée d'ethnographie in Genf (MEG) interessierte sich ebenfalls dafür, Handwerke in der Schweiz filmisch zu dokumentieren. André Jeanneret, kurze Zeit verantwortlich für die Sektion Film und ehemaliger Direktor des MEG, realisierte in Zusammenarbeit mit Bernard Crettaz zwei Filme (*On tue à domicile*, 1978, und *Auguste Zoller, maréchal-ferrant à Dardagny*, 1976) (→ Kapitel „L'intermède André Jeanneret"). Vor allem aber beteiligte sich das MEG, zusammen mit dem ethnologischen Institut in Neuenburg (Pierre Centlivres, Jean-Louis Christinat), an mehreren Filmen über Handwerke und Traditionen in der Schweiz, bei denen das Westschweizer Fernsehen als Koproduzent auftrat. Aus dieser intensiven Zusammenarbeit, die von Bernard Crettaz und anderen initiiert wurde, entstand eine Serie von Sendungen mit dem Titel *La Suisse au fil du temps* (1980–1987). Sie wurde von Pierre Barde produziert, dem man zahlreiche herausragende Kultursendungen des Westschweizer Fernsehens verdankt, die er seit den sechziger Jahren realisierte.[171] Das Besondere dieser Serie von 18 Sendungen mit einer durchschnittlichen Dauer von 60 Minuten ist es, dass sich dabei mehrere Produzenten und Journalisten des Fernsehens wie zum Beispiel Jean-Pierre Clavien, Pierre Barde et Philippe Grand mit Spezialisten für das Schweizer Brauchtum zusammentaten. Zu diesen Ethnologen, Archäologen und Vertretern weiterer Wissenschaften zählten unter anderen die Ethnologen Paul Hugger, Rose-Claire Schule, Brigitte Bachmann-Geiser, Arnold Niederer, Jacques Tagini, Paul Puhl, André Jeanneret und Bernard Crettaz.[172] Im Rahmen von *La Suisse au fil du temps* verfolgte eine Kleinserie von drei sehr schönen Filmen mit dem Titel *Le geste et la mémoire* ähnliche Ziele wie die Sektion Film der SGV und widmete sich Handwerken, die zu verschwinden drohten: *Walter Schubnell,*

171 Pierre Barde produzierte zahlreiche Filme in Zusammenarbeit mit Ethnologen, namentlich mit Jean Gabus: *In-Gall: Rythmes, gestes et techniques* (1972), *Oualata ou le temps suspendu* (1977), *Oualata ou la loi du Coran* (1977).

172 Die Serie setzt sich aus den folgenden Filmen zusammen: *Les membranophones* (Philippe Grand, 1980), *Idiophones* (Philippe Grand, 1980), *Aérophones* (Philippe Grand, 1980), *L'été jurassien 1, 2 et 3* (Bernard Romy, 1981, mit Paul Hugger als ethnologischem Berater), *Le carnaval 1 et 2* (Claude Delieutraz, 1982), *Les jeux d'enfants 1 et 2* (Philippe Grand, 1983), *Le brossier* (Philippe Grand, 1984) (*Le geste et la mémoire: Walter Schubnell, brossier*), *Les rites du deuil* (Bernard Romy, 1984, mit Paul Hugger und Yvonne Preiswerk als wissenschaftliche Berater), *Les gestes du souvenir* (Bernard Romy, 1984, wissenschaftlicher Berater: Paul Hugger; Mitarbeit: Yvonne Preiswerk), *L'ultime épreuve* (Bernard Romy, 1984, wissenschaftlicher Berater: Paul Hugger; Mitarbeit: Yvonne Preiswerk), *Le forgeron* (Philippe Grand, 1984) (*Le geste et la mémoire: Adolphe Hodel et Francis Jaccard, charron et maréchal forgeron*) (Journalist: Jean-Pierre Clavien; wissenschaftliche Mitarbeit: Martine Schenker, Bernard Crettaz, Pierre Centlivres, Jean-Louis Christinat), *Les outils du bois* (Philippe Grand, 1984) (*Le geste et la mémoire: Werner et Eric Raggenbass, outilleurs sur bois*) (wissenschaftliche Mitarbeit: Bernard Crettaz, Pierre Centlivres, Jean-Louis Christinat), *Vive les reines 1 et 2* (Philippe Grand, 1986), *Boucherie de Liddes* (Pierre Barde, 1987, wissenschaftlicher Mitarbeiter und Interview: Bernard Crettaz), *Chronique de la bonne carne: les potences de Liddes* (Pierre Barde, 1987), *Chronique de la bonne carne: Vive la Saint-Martin* (Pierre Barde, 1987, wissenschaftlicher Mitarbeiter und Interview: Bernard Crettaz). Archive RTS, https://www.rts.ch/archives/tv/culture/suisse-au-fil-du-temps/ Zugriff 16.08.2018

brossier[173], *Adolphe Hodel et Francis Jaccard, charron et maréchal forgeron*[174] und *Werner et Éric Raggenbass, outilleurs sur bois*[175]. Diese Serie wurde ab 1988 in einer von Karin Leoni adaptierten Fassung auch in der Deutschschweiz ausgestrahlt. Das Westschweizer Fernsehen realisierte überdies zahlreiche Reportagen über Handwerke und Schweizer Traditionen im Ausland, beispielsweise in den sechziger Jahren die Kulturserie *L'Homme à la recherche de son passé*[176] (1965–1969), *Découverte de la Suisse*[177] (1963–1965) oder auch *Avis aux amateurs*, alle von Pierre Barde produziert.

Das Deutschschweizer Fernsehen zog nach der zwischen 1975 und 1979 in 19 Teilen ausgestrahlten Serie *Wir und …* für die Erörterung der Alltagskultur ebenfalls wissenschaftliche Beratung von Ethnologen oder Volkskundlern bei. Die Darstellung von alten Handwerken wurde auch nach Ende dieser Serie in Sendungen wie *Chumm und lueg*, *Fiirabig* – hier oft mit folkloristischem Einschlag – und *Kalender* sowie im Schulfernsehen gepflegt (→ Kapitel „Die SGV und das Fernsehen").

Die industrielle Arbeitswelt – eine Realität eines runden Drittels der Arbeitnehmenden zwischen 1962 und 1990 – spiegelt sich in geringerem Masse in der Dokumentarfilmproduktion. Luc Yersin, der Bruder von Yves, porträtierte in *Una vita normale* (1967) einen italienischen Fabrikarbeiter in Oerlikon, der seine Schweizer Kollegen als zu sehr auf ihren Beruf konzentriert empfindet. Alexander J. Seiler stellt in *Früchte der Arbeit* (1976) nicht nur eine Arbeiterfamilie im Aargau vor, sondern zeichnet die Geschichte der schweizerischen Arbeiterbewegung nach und stellt sie der Geschichte der eigenen,

173 « Cet homme de 73 ans suscite un irrésistible sentiment de nostalgie. Son univers de plumes et de poils qu'il emploie vient des quatre points cardinaux : Chine, Bessarabie, Siam, Indes ou Madagascar. Des brosses, il en fabrique quelque six cents modèles. Pour le simple balai de crin, il en propose onze grandeurs différentes. » Émission : La Suisse au fil du temps. Durée: 37 min. Date : 10.04.1984. Réalisateur : Philippe Grand. Archives RTS. URL : www.rts.ch/archives/tv/culture/suisse-au-fil-du-temps/3441395-le-brossier.html Consulté en février 2014.

174 « Adolphe Hodel, charron et Francis Jaccard, maréchal-forgeron. Cette deuxième émission consacrée aux métiers qui disparaissent dresse le portrait de deux artisans de la campagne. Dans ce village vaudois de Fiez, près de Grandson, Adolphe Hodel, charron, et Francis Jaccard, maréchal-forgeron, unissent leurs efforts pour construire l'un de ces petits chars si utiles dans le travail des champs et de la vigne. » Émission : La Suisse au fil du temps. Durée : 46 min. Date: 17.04.1984. Réalisateur : Philippe Grand. Archives RTS. URL : https://www.rts.ch/archives/tv/culture/suisse-au-fil-du-temps/3462873-le-forgeron.html Consulté en février 2014.

175 « Pendant plus de quatre-vingts ans, un petit atelier du quartier des Eaux-Vives a produit des milliers de rabots et outils en bois… La troisième et dernière émission de la série « Le geste et la mémoire », consacrée aux métiers qui s'en vont, fait le portrait de Werner et Eric Raggenbass, outilleurs sur bois depuis trois générations et derniers représentants de cette profession en Suisse romande. » Émission : La Suisse au fil du temps. Durée : 45 min. Date : 24.04.1984. Réalisateur : Philippe Grand. Archives RTS. https://www.rts.ch/archives/tv/culture/suisse-au-fil-du-temps/3464421-les-outils-de-bois.html Consulté en février 2014.

176 « La série L'Homme à la recherche de son passé, réalisée par Pierre Barde et commentée par Henri Stierlin, a réuni devant les caméras de la TSR les archéologues les plus réputés de langue française. Ces documentaires portent sur les sites des grandes civilisations de la planète. » Archives RTS. URL : https://www.rts.ch/archives/tv/culture/homme-a-la-recherche-de-son-passe/ Consulté en février 2014.

177 « L'émission Découverte de la Suisse, produite et réalisée par Pierre Barde, offrait d'aller à la rencontre des régions de notre pays à l'aide de reportages culturels et géographiques. D'une durée moyenne de 30 minutes, Découverte de la Suisse fut diffusé entre le 7 octobre 1963 et le 18 juin 1965. La collection complète se compose de 10 émissions, dont: *La Gruyère* (1964), *Du fond des âges. Le folklore suisse* (1964), *Rituels de carnaval* (1964), *Chappaz et le Valais* (1965), *Silvesterklause* (Jean-Jacques Lagrange, 1978). » Archives RTS. URL : https://www.rts.ch/archives/tv/culture/decouverte-de-la-suisse/ Consulté en février 2014.

grossbürgerlichen Familie Seiler gegenüber. *Die Erschiessung des Landesverräters Ernst S.* von Richard Dindo (1977) behandelt eigentlich eine individuelle Biographie eines Hilfsarbeiters, bettet sie aber vorbildlich in das sozioökonomische Gefüge seiner Heimat in und rund um St. Gallen ein. Eng verflochten mit der industriellen Arbeit ist in der Schweiz der Hochkonjunktur das Thema der Migration, das Henry Brandt in seiner an der Expo 1964 gezeigten Filmserie *La Suisse s'interroge* erstmals aufnimmt und das Alexander J. Seiler in *Siamo Italiani* vertieft. *Buseto* von Remo Legnazzi (1972) ist eine Chronik eines kleinen Dorfs in Sizilien, das fast alle männlichen Bewohner als Gastarbeiter an die Schweiz verlor. In *Rosmarie, Susanne, Ruth* (1978) porträtiert Franz Reichle drei Appenzeller Mädchen in ihrer unterschiedlichen Prägung durch ihre Herkunft aus einer Bauern- Unternehmer- bzw. Gastarbeiterfamilie. Eduard Winiger verfolgt in *Unsere Eltern haben den Ausweis C* (1982) das schwierige Einleben von Emigrantenkindern in der Schweiz.

Ebenfalls eine Folge von Industrialisierung und Arbeitsteilung, also von reglementierter Lohnarbeit, ist die Freizeit. Die Fernsehproduktion *Die Bühne im Dorf – das Dorf auf der Bühne* von Hans-Ulrich Schlumpf zeigt das Laienschauspiel zweier benachbarter Dörfer und *Kleine Freiheit* (1978), ebenfalls von Schlumpf, thematisiert die Freizeitbeschäftigungen von sogenannt „normalen" Leuten. Ronny Tanner beobachtete in *Nummero* die Hornussergesellschaft in Kriegstetten im Sommer 1983 (1985, angekauft durch die SGV) während sechs Wochen den ehemals bäuerlichen Sport. *Cinema*, ein Kurzfilm über einen mobilen Filmvorführer in Afghanistan von Sebastian C. Schroeder (1972), lässt die Verwunderung wiederaufleben, die bei den ersten Filmvorführungen der Frères Lumière in Paris geherrscht haben mag.

Mit Fragen der Erziehung, der Norm und der Abweichung setzen sich viele Schweizer Dokumentarfilme auseinander. Stellvertretend seien hier erwähnt: *Musikwettbewerb* von Alexander J. Seiler, Rob Gnant und June Kovach (1967), eine filmische Erörterung der gnadenlosen Konkurrenz junger Pianistinnen und Pianisten. Seiler porträtierte zusammen mit Peter Bichsel kritisch einen engagierten Pädagogen in *Unser Lehrer* (1971). Claude Champion befasste sich in seinen gemeinsam mit Agnès Contact realisierten *Yvon-Yvonne* (1971) und *Le pays de mon corps* (1973) mit der psychomotorischen Entwicklung von Kindern. *Behinderte Liebe* von Marlies Graf (1979) thematisiert Bedürfnisse und Schwierigkeiten von behinderten Menschen und kann, mit seinem auf Gruppendiskussionen unter Behinderten und Nichtbehinderten basierenden diskursiven Aufbau, als ethnografisches Dokument auch einer Praxis des gesellschaftlichen Engagements im Nachgang von 1968 gelesen werden.

Nicht nur filmische und ethnologische Laien portraitierten indigene Kulturen, sondern auch professionelle Filmschaffende und ausgebildete Ethnologen. René Gardi (→ Kapitel „Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen bis 1960") schuf in der Untersuchungsperiode *Die Glasmacher von Bida* (mit Ulrich Schweizer, 1963), *Nous, les autres* (mit Ulrich Schweizer, 1964) und *Die letzten Karawanen* (mit Ulrich Schweizer, 1966). *Mandara* (1959), der am dritten Festival dei Popoli in Florenz 1962 mit dem ersten Preis

ausgezeichnet wurde[178], und die *Letzten Karawanen* zeigte Gardi mit Erfolg im Kino, begleitet von seinen Artikel-, Radio- und TV-Serien. Sein Engagement als Kulturvermittler und Laienethnologe brachte ihm 1967 die Ehrendoktorwürde der Ethnologie der Universität Bern ein. Mit *Voyage chez les vivants* entwickelte Henry Brandt 1970 (→ Kapitel „Schweizer Filme mit Affinität zum Ethnografischen bis 1960") seine filmethnografischen Enquêtes weiter. Sein Essay ist das Resultat einer mehrjährigen Reise, die Brandt auf der Suche nach der *Condition humaine* auf alle vier Kontinente führte.

Ein weiterer Filmemacher, der sich indigenen Kulturen verschrieb, war der Genfer Schriftsteller und Filmtechniker Paul Renaud Lambert (1918–2004)[179]. 1964 realisierte er im brasilianischen Urwald seinen ersten eigenen langen Film, *Fraternelle Amazonie*.[180] Sein Ziel, den Menschen in Ehrfurcht nahe zu sein, bezeichnete Freddy Buache als „passion de comprendre"[181] und als Kampf für den Respekt gegenüber allen Weltbewohnern, die Lambert vor jeden Kunstanspruch stelle. Lambert schlägt in *Fraternelle Amazonie* einen persönlichen, selbstreflexiven, vor allem gegen Ende beschwörenden Ton an, in dem er sich – auch nicht frei von Paternalismus – als Anwalt der Indianer versteht, deren archaische (und idealisierte) Lebensweise von der Moderne bedroht ist. Der Aufbau des Films gleicht dem von Felix Speisers 40 Jahre zuvor im selben Gebiet realisierten *Yopi chez les indiens*. Die Ankunft in Brasilia, der aus dem Urwaldboden gestampften neuen Hauptstadt, erlebte Lambert als Orientierungsloser. Zu Beginn steht die Reise zu den letzten „unberührten" Indianern, begleitet von Vertretern der brasilianischen Indianerschutzbehörde. Lambert begegnet den Einheimischen respektvoll, nennt immer ihre Namen. Eine zweite Reise bringt ihn in ein Dorf, wo er sich länger einrichtet, die Ernte und Verarbeitung von Maniok wie den Besuch eines Nachbarstammes beobachtet. Mit Hilfe der Gäste wird ein grosses, zentrales Gebäude errichtet. Auch Lambert macht seine Anwesenheit transparent, erwähnt ein Sackmesser oder einen Spiegel, die er den Einheimischen geschenkt hatte und die sie geschickt anzuwenden verstanden. Am Schluss des Films stellt Lambert die rhetorische Frage: „Die Revolver und der Napalm der 'Zivilisierten', werden sie alles unterwerfen?" Dies dürfe nicht sein, wiederholt er eindringlich.

Wie zuvor Henry Brandt besuchte Lambert die Tuareg und die Peul (*Les hommes du dernier soleil*, 1974). Aus seinem Aufenthalt bei einer Gruppe des zentralafrikanischen Urwalds (vulgo Pygmäen) resultierte 1976 *Petite vie / Zogo, chef pygmeé*. Lambert zeigte seine Filme jeweils an den Solothurner Filmtagen, so *Fraternelle Amazonie* an der ersten Ausgabe des Festivals 1966, noch unter dem Namen *Schweizer Film heute*. Er blieb aber sowohl in der Filmszene wie unter Kulturanthropologen eher ein Aussenseiter. Sein engagierter und reflektierter Umgang mit seinen Protagonisten und seiner eigenen Autorschaft, seine „Ethnologie d'urgence", ist eine romantische Suche nach naturnahen

178 http://www.festivaldeipopoli.org/en/festival/palmares/2014/49, Zugriff 22.8.2018.

179 Ende der dreissiger Jahre war Lambert unter anderem Assistent von Jean Rouch, Jacques Feyder und Julien Duvivier; er begleitete gegen Ende des Zweiten Weltkrieges französische Truppen als Kriegsreporter. Nach dem Krieg arbeitete er als reisender Schriftsteller und danach erneut als Assistent, so beispielsweise 1959 bei Jacques Dupont und Joseph Kessel in deren in Afghanistan gedrehten Film *La passe du diable*.

180 Angaben aus: Bibliothèque de Génève http://w3public.ville ge.ch/bge/odyssee.nsf/Attachments/lambert_paulframeset.htm, Zugriff 11.1.2013, und Christoph Egger, Paul Lambert gestorben, Filmemacher, Autor, Forschungsreisender, NZZ, 28.5.2004.

181 Freddy Buache, Cinéma Suisse. Lausanne 1974, S. 108.

ursprünglichen Lebensformen im Bewusstsein, dass diese dem Untergang geweiht sind. Dabei klingt mit, dass er, Lambert, mit seinem Erscheinen vor Ort, mit seiner idealistischen Zivilisationskritik gegen seinen Willen ein Stück zu diesem Untergang beiträgt.

Eine Reihe von Filmen mit engagiertem und solidarischem Blick auf Entwicklungsländer und einer Sensibilität für ökonomische und menschliche Ungerechtigkeiten in der Beziehung zwischen „erster" und „dritter" Welt entstanden ab den späten sechziger Jahren. Sie verdrängten die bis dahin vorherrschenden Filme, die traditionelle Lebensformen idealisierten oder exotisierten und oft einen zivilisationskritischen oder unterschwellig neokolonialen Gestus aufwiesen. Diese Produktionen fokussierten nicht länger auf das Fremde, Andere oder die Urtümlichkeit indigener Lebensweisen, sondern auf politische, ethische und ökonomische Fragen. Diese entwicklungspolitischen Filme – auf die wir hier nicht eingehen können – wurden oft von Nichtregierungsorganisationen und ab 1970 auch von den Landeskirchen unterstützt.[182]

Auf erhebliche Resonanz im ganzen deutschsprachigen Raum stiess *Bananera-Libertad* (1971), in dem Peter von Gunten die von westlichen Grosskonzernen diktierten Produktions- und Handelsbedingungen lateinamerikanischer Landwirtschaft darstellt. Von Gunten vertiefte die Thematik an den Indianern im peruanischen Hochland mit *El grito del pueblo* (1977), der von den religiösen Institutionen Brot für Brüder und Action de Carême sowie dem Deutschschweizer Fernsehen finanziert wurde.[183]

In *Die Bauern von Mahembe* (1975) porträtiert Marlies Graf empathisch und eine Spur zu idealistisch eine Kooperative organisierter Bauern in Tansania, während Ulrich Schweizer im Auftrag der Kooperation der evangelischen Kirchen und Missionen (KEM) in *African Riviera – Entwicklung wohin?* (1975) grundsätzliche Fragen hinsichtlich der Zerstörung traditioneller Lebensformen in Westafrika aufwirft. Persönlicher ist Lisa Fässlers Zugang zu den indianischen Bewohnern im peruanisch-ecuadorianischen Urwald in *Shuar* (1987). Reni Mertens und Walter Marti beschränken sich bei ihrer Beobachtung des Lebens in einem Dorf von Burkina Faso in *Pour écrire un mot* (1988) auf das Erleben ihres Protagonisten.

Auch im vornehmlich akademischen Umfeld der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft (SEG) wurden und werden Filme gedreht. Die SEG produziert sie im Unterschied zur SGV nicht selbst, gründete aber 1977 eine Filmkommission und einen Filmverleih[184]. Die Filme wurden zeitweise durch dieselbe Institution verliehen wie jene

182 Siehe Felix Rauh, Hilfsbedürftiges Afrika? Zum Gebrauch von Dokumentarfilmen in der Entwicklungszusammenarbeit. In: Manuel Menrath (Hg.), Afrika im Blick. Afrikabilder im deutschsprachigen Europa 1870–1970, Zürich 2012, und Felix Rauh, Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt. Die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungsdebatte, 1959–1986, Zürich 2018

183 Hervé Dumont und Marja Tortajada, Histoire du cinéma suisse 1966–2000, 2 Bände. Lausanne und Hauterive 2007, S. 264.

184 René Fuerst, Activités cinématographiques du Musée d'ethnographie de Genève. In: Daniel Dall'Agnolo, Barbara Etterich, Marc-Olivier Gonseth (Hg.); Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews. Ethnologica Helvetica 15. Bern 1991, S. 137–153, hier S. 141.

der SGV.[185] Im Filmverzeichnis[186] der SEG sind in der Schweiz produzierte Filme neben internationalen Klassikern des ethnografischen Films ein Randphänomen. Dieses wiederum dominiert quantitativ die Produktionen des Völkerkundemuseums Basel: Regelmässig Filme drehte beispielsweise der Musikethnologe Urs Ramseyer, der Tänze in Bali filmte, sowie die ebenfalls dem Museum verbundenen Christian Kaufmann und Gerhard Baer, Meinrad Schuster von der Universität Basel und Hugo Zemp.[187] Mit Ausnahme der

185 Ab 1983 bis 1997 verlieh die Schweizerische Gesellschaft für Lehr- und Forschungsfilm (SGLF) die Filme der SEG wie der SGV. Quellen: Brief von Hans-Ulrich Schlumpf an die SGLF,22.8.1997, und Pressemitteilung von Hans-Ulrich Schlumpf, Umzug des volkskundlichen Filmarchivs, 15.9.1983, publiziert in Zürichsee-Zeitung, 20.9.1983, und NZZ, 4.11.1983, SGV-Archiv, Ap 24 a.

186 Der gedruckte Filmkatalog der SEG, der 1993 im Rahmen der Publikation „Ethnofilm" erschien, wurde elektronisch weitergeführt: Audiovisuelle Sammlung der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft. Detaillierte Liste sortiert nach Titel und Autor, Version 3.9.2010, erhalten von Doris Kähli, Museum der Kulturen, Basel.

187 In der audiovisuellen Sammlung der SEG finden sich neben den erwähnten Filmen *Yopi …* und *Kambrambo* von Felix Speiser folgende Schweizer Filme bis zum Produktionsjahr 1990: Von Gerhard Baer: *Matsigenka (Ostperu, Montaña) – Herstellen eines Deckelkorbs, Herstellen von Federbällen und Federballspiel, Schnurdrehen und Netzknüpfen* (alle Museum für Völkerkunde und IWF, 1972), *Matsigenka (Ostperu, Montaña) – Herstellen eines Feuerquirls und Feuerbohren* (Museum für Völkerkunde und IWF, 1973), *Piro (Ostperu, Montaña) – Formen einer Trinkschale aus Ton)* (Museum für Völkerkunde, 1976), *Piro (Ostperu, Montaña) – Herstellen einer Matte, Schnitzen eines Paddels* (beide Museum für Völkerkunde und IWF 1976). Von Meinrad und Gisela Schuster: *Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Backen von Sago-Fladen und Sago-Brocken* (Museum für Völkerkunde, 1966), *Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik – Bemalen eines Sago-Vorratstopfes* (1966–1975), *Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Topfmarkt* (Museum für Völkerkunde und IWF, 1972), *Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Kochen von Klössen (Sago mit Kokos)* (Museum für Völkerkunde und IWF, 1974), *Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Sago-Gewinnung, Zubereiten von Brei (Sago mit Kokos), Zubereiten von Kuchen (Sago mit Kokos)* (alle Museum für Völkerkunde und IWF, 1974), *Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Herstellen eines Einbaumes, Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Töpferei (Backschale, Feuerschale, Sago-Vorratstopf)* (beide Museum für Völkerkunde und IWF, 1975), *Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Flechten einer Frauen-Haube* (Museum für Völkerkunde, 1966–1981), *Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Gewinnen und Färben von Palmbaststreifen für einen Frauen-Schurz (Reservierungstechnik)* (Museum für Völkerkunde und IWF, 1979), *Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Herstellen eines Frauen-Schurzes* (Museum für Völkerkunde und IWF, 1979), *Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Kalkbrennen und Betelkauen* (Museum für Völkerkunde und IWF, 1980), *Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Gewinnen und Färben von Rindenbast-Streifen* (Museum für Völkerkunde und IWF, 1981). Von Urs Ramseyer: *Bali, District Gianyar – Unterricht im „baris"-Tanz durch I Gusti Gedé Raka in Saba* und *Bali, Distrikt Gianyar – Unterricht im „legong"-Tanz durch I Gusti Gedé Raka in Saba* (Museum für Völkerkunde, beide 1974), *Bali, Distrikt Karangasem – rhythmisches Reisstampfen in Iseh* (Universität Basel und IWF, 1978), *Nini Pantun: Reisbau und Reisrituale auf Bali/Indonesien* (Museum für Völkerkunde und IWF, 1988). Von Christian Kaufmann*: Pflanzer und Künstler: führende Männer bei den Kwoma in Papua-Neuguinea* (mit Anne-Marie Kaufmann-Heinimann, 1973), *Kwaiwut (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Töpfern und Verzieren einer Sago-Essschale, Kwaiwut (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Zubereiten eines Gerichtes (Sago, Gemüse, Käferlarven)* (alle 1974, Museum für Völkerkunde und IWF), *Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Brandrodung für den Yamsanbau* 1972 – (Museum für Völkerkunde, 1980), *Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Herrichten und Bemalen einer Männerhaus-Ziertafel* (Museum für Völkerkunde und IWF, 1978), *Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Herstellen einer Tragtasche in Maschenstofftechnik* (Museum für Völkerkunde und IWF, 1979), *Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Töpfern und Verzieren eines Zeremonialgefässes* (Museum für Völkerkunde, 1979), *Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Yamsanbau* (Museum für Völkerkunde und IWF, 1980), *Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Zubereiten einer Pandanus-Suppe* (Museum für Völkerkunde und IWF, 1983), *Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Übergabe eines Brautpreises* (Museum für Völkerkunde und IWF, 1984). Von Hugo Zemp: *Glattalp* (1986), *Juuzen und jodeln* (1986), *Die Hochzeit von Susanne und Josef* (1986). *Kopfstimme, Bruststimme* (1987), sowie *Deva and Cinta: two Rai rituals from the Sankhuwa valley in East Nepal* von Alin Bieri und Majan Garlinksi 1990. Alle 16-mm-Filme des Basler Museums der Kulturen wurden laut Doris Kähli der Cinémathèque suisse zur Langzeitlagerung übergeben (Gespräch am 17.1.2013). Der grösste Teil der obigen Filme war bis 2011, dem Abgang des Filmkonservators Majan Garlinski, im Musée ethnographique de Genève deponiert und befindet sich gegenwärtig im Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Konsultationskopien) und im Dépar-

Filme Zemps sind sie weitgehend stumm und entsprachen vielfach den Kriterien der kleinsten thematischen Einheit des bei den Basler Produktionen oft mitproduzierenden IWF. Urs Ramseyer führt die starke Beeinflussung der Schweizer, insbesondere Basler Ethnologie auch auf die Lehrtätigkeit deutscher Dozenten an Schweizer Universitäten zurück.[188] Die völkerkundlichen Filme im SEG-Filmkatalog differieren jedoch in ihren Produktionsbedingungen und ihren Ausrichtungen stark. Neben aufgeführten Autorenfilmen wie die von Henry Brandt, Jacqueline Veuve oder Thomas Imbach enthält der Katalog fast auschliesslich Filme von Schweizer Autorinnen und Autoren, die an ethnologischen Instituten und Museen wie dem Völkerkundemuseum Basel und dem Musée d'ethnographie de Neuchâtel entstanden und vor allem als wissenschaftliche Dokumente verstanden wurden. Das Fehlen sämtlicher Filme von René Gardi, Paul Lambert und anderer im nicht universitären Umfeld entstandener Filme mit ethnografischer Affinität im SEG-Filmkatalog ist ein Hinweis auf die kritische bis ablehnende Haltung der Ethnologen gegenüber filmenden Laien und insbesondere gegenüber populären Formen. Obwohl – wie im Kapitel „Schweizer Filme mit ethnografischer Affinität" gesehen – ein Film Gardis zur Eisengewinnung in Nordkamerun vom IWF-Vertreter und EC-Mitbegründer Gotthard Wolf als vorbildlich bezeichnet wurde.

Zusammenfassend gesagt existierten nach einer Phase der relativen Ähnlichkeit bis in die sechziger Jahre deutliche Unterschiede sowohl in der formalen Machart wie in der Ausrichtung und Verbreitung von völkerkundlichen (SEG) und volkskundlichen Filmen (SGV). Erstere orientierten sich im deutschsprachigen Raum bis in die achtziger Jahre an den Normen und Praxen des IWF und richteten sich lange fast ausschliesslich an ein Fachpublikum oder wurden von Anbeginn als interne Arbeitsdokumente oder Belege verstanden. Dies änderte sich allmählich, vermutlich unter dem Eindruck von Filmen visueller Anthropologen aus den USA, aus Australien und Frankreich, die über den Fachdiskurs hinaus wahrgenommen wurden, aber auch wegen der immer stärkeren internationalen fachlichen Kritik an der IWF-Filmkonzeption. Anders als etwa in Grossbritannien, wo Ethnologen die Zusammenarbeit mit dem Fernsehen suchten und sich an populären Programmen wie der Serie *Disappearing World*[189] beteiligten, scheinen Ethnologen in der Schweiz diese Popularisierung nicht gesucht zu haben. Anders ihre Kolleginnen und Kollegen in der Volkskunde in der Schweiz wie auch in Deutschland: Ingeborg Weber-Kellermann erreichte in ihrer Zusammenarbeit mit dem Hessischen Rundfunk in den achtziger Jahren ein breiteres Publikum, während in der Schweiz Filme der SGV den Weg in die Kinos und auf Fernsehbildschirme fanden und die Fernsehsender aller Landesteile mit Ethnologen und Volkskundlern Filme realisierten. Bis in die achtziger Jahre blieben Filme von Laien, auch und gerade entwicklungspolitische Dokumentarfilme, weitgehend ausserhalb des ethnologischen Fachdiskurses. Gegenüber angelsächsischen Filmen von Nicht-Anthropologen scheint eine grössere Offenheit geherrscht zu haben, zumindest sind sie im SEG-Katalog zahlreich vertreten.

---

tement audiovisuel de La Chaux-de-Fonds (Archivkopien). Mail von Grégoire Mayor an Pierrine Saini, 9.10.2013.

188 Gespräch von Béatrice Götz mit Urs Ramseyer, 19.6.1978, paraphrasiert in Götz' Lizentiatsarbeit bei Lorenz G. Löffler, Ethnologisches Seminar Zürich, 1979, ohne Seitenangabe.

189 https://www.therai.org.uk/film/the-series-of-disappearing-world/introduction. Zugriff 6.8.2014.

Spätestens seit den neunziger Jahren jedoch unterscheiden sich die meisten Filme sowohl hinsichtlich ihrer geografischen Ausrichtung (volkskundliche Innen- oder völkerkundliche Aussenperspektive) wie aufgrund ihrer wissenschaftlichen oder populären Herkunft (akademisch/nichtakademisch) nicht mehr grundsätzlich.[190] Dies lag sicher auch am vermehrten Aufkommen von spezialisierten Filmfestivals. Seit 1982 findet im Musée de l'Homme in Paris, organisiert durch das Comité du Film Ethnographique, die *Bilan du film ethnographique* – heute mit dem Zusatz *Festival international Jean Rouch* – statt. Hier wurden und werden regelmässig Schweizer Filme gezeigt und auch prämiert[191] (→ Kapitel „Cinéma documentaire et ethnographique international"). 1993 wurde das Göttingen International Ethnographic Film Festival gegründet, das regelmässig Schweizer Produktionen – mit oder ohne universitäre Anbindung – zeigt und Konferenzen im Bereich der visuellen Anthropologie veranstaltet.

Die Distanz zwischen den Disziplinen Ethnologie und Volkskunde widerspiegelt sich auch im Filmschaffen im akademischen Umfeld, das bis heute entweder der einen oder anderen Disziplin zugeordnet wird. Grenzgänger, Schnittmengen und Querverweise sind selten. Bezeichnenderweise verfügen ethnografisch, volkskundlich oder aber filmgeschichtlich orientierte Institutionen noch heute kaum über ein Bewusstsein oder ein Wissen über Bestände der jeweils anderen Disziplin. So mussten wir bei unseren Recherchen Gräben zwischen diesen Wissenskulturen überwinden.

Filmschaffen innerhalb und ausserhalb der SGV: Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Mit Blick auf dokumentarische Filme in der Schweiz, die innerhalb wie ausserhalb der SGV entstanden sind, bestimmen vor allem in den siebziger und achtziger Jahren mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede das Bild. Die meisten dokumentarisch-ethnografischen Filme dieser Zeit sind geprägt von einem behutsamen, zuweilen fast anwaltschaftlichen Blick auf „einfache" Menschen, ihre Tätigkeit sowie ihre soziale und ökonomische Situation. Ihr Blick zeichnet sich durch Geduld und Einfühlung aus, was sich meist auch in einem langsamen Erzähl- und Schnittrhythmus niederschlägt. Zugrunde liegen meist ausführliche Recherchen, „Feldaufenthalte", Gespräche und ein grosses persönliches, emotionales und intellektuelles Engagement. Der hohe Grad an Selbstreflexion und Transparenz zeichnet viele Dokumentarfilme aus. Auch wenn ethische Ansprüche in vielen Fällen zu ähnlichen Formen führten (zurückhaltende Beobachtung, wenig oder kein Kommentar, Vielstimmigkeit, langsamer Schnittrhythmus, Metaebene), so entwickelte sich dennoch eine formale Vielfalt.

190 Das führt zu interessanten Konstellationen, die ich 2012 als Mitglied der Auswahlgruppe für die Ausgabe 2012 des Göttingen International Ethnographic Film Festival erlebte: Wir wurden angehalten, Filme von Anthropologen besonders wohlwollend zu prüfen. Viele der substanziellen Filme – auch im anthropologischen Sinne – stammten von Filmschaffenden.

191 René Fuerst, Activités cinématographiques du Musée d'ethnographie de Genève. In: Daniel Dall'Agnolo, Barbara Etterich, Marc-Olivier Gonseth (Hg.), Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews. Ethnologica Helvetica 15. Bern 1991, S. 137–153, hier S. 140.

Die lebendigen Auseinandersetzungen mit den „eigenen Angelegenheiten" – die sich aufgrund ökonomischer Verstrickungen weltweit fanden – wiesen oft universelle Dimensionen auf und mündeten oft in die Forderung nach einer gerechteren und sozialeren Gesellschaft. Dieses Engagement liess viele Filme als Teil eines kohärenten Programms erscheinen, das aber nie entworfen worden war. Der in den siebziger Jahren weitgehend weltanschauliche Konsens und das gesellschaftliche Engagement der Filmschaffenden war eine Stärke, die sich in der kulturellen Relevanz des Films und in einem wirkungsvollen filmpolitischen Lobbying manifestierte. Filme wie *Die Erschiessung des Landesverräters Ernst S.* (1976), *Lieber Herr Doktor* (1977) oder *Das Boot ist voll* (1981) entfachten breite Debatten, in die sich nicht selten auch die Landesregierung einschaltete. Bei den Filmschaffenden selbst, aber auch bei der Filmkritik entstand ein Bewusstsein, Teil eines grösseren Ganzen, das grob mit „Neuer Schweizer Film" umschrieben werden kann, zu sein. Eduard Winiger erinnert sich in Bezug auf die in idealistischer Eigeninitiative hergestellte Langversion – in seinen Worten, in Anlehnung an Robert Musil, die Parallelversion – des Posamenterfilms:

> „Mit jedem Drehtag festigte sich das Bewusstsein, dass wir dabei waren, einen wesentlichen Beitrag zur Weiterentwicklung dieses im Aufbau befindlichen Filmschaffens zu liefern. Es beflügelte, bei aller Finanzknappheit, ja eigentlicher Armut, zu Leistungen jenseits jeglichen Beamtentums!"[192]

Diese Gemeinsamkeiten lassen sich mit einer vitalen und engagierten Generation von Filmschaffenden erklären, die ihre Ansprüche mit dem Wechsel von Auftraggebern oder Produktionsverhältnissen nicht änderten und sich als Teil einer grösseren Bewegung verstanden. Die Vielfalt der SGV-Filme und ihre starke Veränderung zwischen 1960 und 1990 hatte zur Folge, dass die Filme über ihre thematische Ausrichtung auf Handwerke und Arbeitsabläufe und die Zugehörigkeit zu einer Editionsreihe hinaus wenige Gemeinsamkeiten aufwiesen, was kaum eine „SGV-Identität" aufkommen liess. So lassen sich grundsätzliche Unterschiede zwischen innerhalb und ausserhalb der SGV gedrehten Filmen nur schwer festmachen. Folgende Indizien könnten Kriterien für Unterscheidungen liefern, die aber im Einzelfall zu überprüfen wären:

SGV-Filme, tendenziell:

- Konzentration auf einen Arbeitsbereich
- Vorgänge und Gesten sind meist wichtiger als Porträts
- Ausführlichkeit, Genauigkeit, lange Einstellungen
- Aufzeigen von räumlichen, zeitlichen und kausalen Zusammenhängen wichtig
- keine Fiktionalisierungen, Objektivitätsstrategien
- oft nüchterner Grundton ohne Verbannung von Emotionalität und Subjektivität

Freie Produktionen, tendenziell:

- Konzentration auf Personen oder Themen
- Zugänge meist über Personen
- unterschiedliche formale Lösungen
- unterschiedliche Grade des Aufzeigens von Kausalität und Kontexten
- Vorliebe für Mischformen (Dokufiktionen)
- oft anwaltschaftliche Haltung

192 Eduard Winiger in einem Mail an Thomas Schärer, 8.7.2013.

Am deutlichsten unterschied sich die SGV in ihren Filmen vom sonstigen Filmschaffen in ihren meist stummen *Notfilmungen*, die bis Ende der siebziger Jahre vornehmlich von Filmamateuren oder Fotografen, dem Fotografen des Basler Völkerkundemuseums, Peter Horner, und später auch von Filmschaffenden wie Yves Yersin oder Friedrich Kappeler realisiert wurden. Mit ihrer Ausrichtung hauptsächlich auf Vorgänge, Werkzeuge und Materialien und ihrer vornehmlich vom Bewahren her und weniger auf ein Publikum hin gedachten Funktion – ähnlich wie viele Filme des IWF – sind sie „sperrig", „trocken" oder unzeitgemäss (→ Kapitel „Diffusion et réception"). Letztlich sind es aber wesentlich diese Filme, die aufgrund ihrer Anzahl und des Anspruchs auf Systematik und Vollständigkeit innerhalb der Film- und Buchreihe *Sterbendes/Altes Handwerk* den Wert und die Einzigartigkeit dieses Bestandes als Archiv und als visueller Wissensspeicher begründen. Sie hatten einen programmatischen Hintergrund. Mit ihrer Sensibilität für Alltägliches, für die Arbeitswelt und ein Stück weit auch für Aussenseiter sowie mit ihrer formalen Strenge und Reduktion stimmten sie mitunter mit den Dokumentarfilmen der neuen Generation überein. Jedoch erschienen sie mit ihrer Nicht-Diskursivität auf sprachlicher Ebene ziemlich erratisch.

Dass es für Yves Yersin, Claude Champion und vor allem für Hans-Ulrich Schlumpf letztlich keinen eminenten Unterschied bedeutete, ob sie nun für die SGV, für andere Institutionen oder in eigener Regie Filme drehten, zeigt die konstant grosse Eigeninitiative, die im Falle der SGV den Schritt zum Tonfilm oder auch eigenständige thematische Ausweitungen ermöglichte. Wie im Kapitel „La Section film comme moment de formation au cinéma" gezeigt, waren die Filme, welche Yersin und Champion für die SGV realisierten, vor allem für ihre Biografie und ihre weitere berufliche Karriere von entscheidender Bedeutung.

Die Dynamik und die Eigeninitiative der Filmschaffenden wirkte letztlich aber stärker als jene der SGV. Sie bewirkte eine Professionalisierung der Produktionen, und die damit einhergehenden grösseren Ansprüche trugen dazu bei, dass SGV-Produktionen in dieser Zeit auf eine vergleichsweise grosse Resonanz stiessen.

Die Beziehung zwischen der SGV und jungen Filmschaffenden kann in den siebziger Jahren als symbiotisch bezeichnet werden. Die SGV beförderte als Produzentin mit ihrer langen Geschichte und ihrer institutionellen Seriosität die Suche nach Geld bei kantonalen und staatlichen Stellen oder sie stärkte als Partnerin die Position von Redaktionen (Wysel Gyr) oder von Fernsehschaffenden innerhalb ihrer Institution.

Ausserdem trug die SGV wesentlich dazu bei, dass sich das Fernsehen nach den gemeinsamen Koproduktionen volkskundliche Themen in den siebziger Jahren stärker zu eigen machte – am deutlichsten zwischen 1975 und 1979 mit der Sendereihe *Wir und …*.

Autorenfilme

Mit Filmen wie *Le Moulin Develey sis à la Quielle* und *Heimposamenterei / Die letzten Heimposamenter* trug die SGV zur Ausgestaltung eines neuen Schweizer Dokumentarfilms bei. Sie beförderte mit den Wandel von politisch offensiven, zuweilen polemischen Werken wie Jürg Hasslers *Krawall* (1970), Kurt Gloors *Die Landschaftsgärtner* (1969)

und *Die grünen Kinder* (1971) oder Hans Stürms *Zur Wohnungsfrage* (1972) zu dialektisch vielschichtigen, erörternden Filmen wie Yersins *Die letzten Heimposamenter* (1973) oder Fredi M. Murers *Wir Bergler in den Bergen sind nicht eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* (1974) letztlich auch die Anerkennung des Films als gesellschaftspolitisch relevantes Reflexions- und Diskussionsmedium. Wie ernsthaft sich das Publikum mit dokumentarischen Filmen auseinandersetzte, zeigt das Beispiel Gloors, der 1975 festhielt, dass er an etwa 500 Diskussionen anlässlich der Vorführungen seiner Filme teilgenommen habe.[193] Die 1974 und 1975 an den Solothurnern Filmtagen mit grossem Zuspruch gezeigten *Die letzten Heimposamenter* und Murers Bergler-Film markierten eine neue Dimension in Bezug auf die thematische Durchdringung und die formale Kreativität im Schweizer Dokumentarfilm, der dank dieser Werke nun auch international verstärkt wahrgenommen wurde. Dass dies nicht nur aus heutiger Perspektive so scheint, unterstreicht eine zeitgenössische Kritik zu Murers Film, der eine „Entwicklung vom polemischen zum ethnologischen Dokumentarismus"[194] aufzeige. Ausgeprägter als je zuvor liessen Filmschaffende ihre Protagonisten zu Wort kommen und verwoben Aussagen in einer komplexen, oft dialektischen Montage, in der die Positionen der Autorinnen und Autoren zum Ausdruck kamen.

Der Status des *Autorenfilms* war in den siebziger Jahren hoch. Genährt wurde dieses Ansehen durch sorgfältig gemachte und gesellschaftlich relevante Filme, durch Autorinnen und Autoren, die sich in gesellschaftspolitische Diskussionen einbrachten. Strukturell abgesichert war der Autorenfilm durch die ab 1967 auf die jungen Filmer ausgerichtete Filmförderung. Die wachsende staatliche Unterstützung vor allem in Form von Qualitäts- und Studienprämien war ein Faktor, der die vergleichsweise grosse Risikobereitschaft der jungen Cineasten begünstigte. Nicht nur ihr Enthusiasmus liess sie Filme mit sehr wenig Geld drehen. Yves Yersin und Jacqueline Veuve erhielten beispielsweise für ihren Film *Panier à viande* (1965) eine Studienprämie von 10'000 Franken[195], was ihre Fronarbeit im Nachhinein in eine – wenigstens zum Teil – bezahlte Arbeit verwandelte. Meist waren es aber Schulden, die mit solch einer Prämie abbezahlt wurden. Claude Champion, der für seinen zweiten Film für die SGV, *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (1971), eine Qualitätsprämie von 20'000 Franken erhielt[196], spricht diese ermunternde Wirkung direkt an: „On pouvait avoir une prime à la fin si le film était reconnu. On rêvait tous, on se disait: on va faire le film, ça sera suffisamment bien, on va le montrer et après, on obtiendra les 10'000 francs qu'il faut." (Claude Champion, 2009)

Auch Yves Yersin und Eduard Winiger hatten eine Qualitäts- oder Studienprämie im Hinterkopf, als sie sich entschlossen, vorerst ohne Entlohnung eine längere parallele Version des bestellten Kurzfilms über die Heimposamenterei zu drehen. Auch andere SGV-Produktionen wie *Der schöne Augenblick* und *Umbruch* kamen in Genuss der Bun-

193 Jeanneret und Portmann 1991, S. 75.
194 Ostschweizer Tagblatt, Andreas Prokesch, 22.2.1975.
195 Moeschler 2013, S. 69.
196 Zahlreiche weitere von der SGV produzierte oder mitproduzierte Filme erhielten Qualitätsprämien: *Henry Avanthay* der Groupe de Tannen, 1972, *Die letzten Heimposamenter* von Yves Yersin, 1974, *Guber – Arbeit am Stein* von Hans-Ulrich Schlumpf, 1979, *Der schöne Augenblick* von Friedrich Kappeler und Pio Corradi, 1985, *Umbruch* von Hans-Ulrich Schlumpf, 1987.

des- und weiterer Prämien[197]. Dieser finanzielle Anreiz, der ab 1968 vermehrt Autorenfilmern zugutekam, begünstigte Risikobereitschaft und Qualitätsbewusstsein innerhalb und ausserhalb der SGV. Martin Schlappner, der einflussreiche Filmkritiker der *Neuen Zürcher Zeitung*, leitete die zuständige Kommission seit ihrer Gründung 1963 25 Jahre lang. Er entwickelte sich vom kritischen Beobachter der jungen Filmschaffenden zu einem Fürsprecher von Qualität, Originalität und Relevanz, die er in ihren Filmen oft fand.

Die Autorenfilmer hatten in den siebziger Jahren einen nicht zu unterschätzenden Einfluss. Sie waren – wie Schlappners gewichtiger Gegenspieler, der Filmkritiker Martin Schaub, formulierte – das „Gewissen der Nation".[198] Der französische Historiker Marc Ferro sah in Filmen das Potential einer „Gegenanalyse der Gesellschaft".[199] Filme inner- und ausserhalb der SGV wurden vom Publikum oft als kritisch oder politisiert aufgefasst, als Kritik des Modernisierungsschubs und des damit einhergehenden Verlusts der überschaubaren Strukturen in den sechziger und siebziger Jahren. Oft – aber nicht immer – entsprach dies den Intentionen der Filmschaffenden.

Die Veränderungen der SGV-Filmproduktion nach dem Einbezug von jungen Filmschaffenden, die thematischen Ausweitungen, der Einbezug der sozialen und historischen Dimension in SGV-Filme verlief weitgehend parallel zu den beschriebenen Entwicklungen im Schweizer Film. Mit ihrer zunehmenden Ausweitung der Perspektive auf die soziale und historische Dimension der dargestellten Tätigkeiten begleiteten die Filme überdies eine thematisch-methodische Fachentwicklung, die mit dem Namenswechsel eines der diesbezüglich führenden Universitätsinstitute – das Tübinger *Institut für Volkskunde* wurde 1970 in *Institut für empirische Kulturwissenschaft* umbenannt – angedeutet ist.

Die vom Journalisten Louis Marcorelles konstatierte „ontologische Revolution" befreite die Filmschaffenden tatsächlich in einem gewissen Masse von bis in die sechziger Jahre bestehenden technischen Einschränkungen und Zwängen und erlaubte vor allem die erschwinglichere und leichter zu bedienende synchrone Tonaufzeichnung. Doch diese auch in der SGV-Produktion beobachtbare Entwicklung schuf neue Zwänge: Die Ansprüche an thematisch umfassende und formal überzeugende Dokumentarfilme stiegen im Laufe der siebziger Jahre massiv – nicht zuletzt bei den Filmschaffenden selbst. Damit stiegen auch Arbeitsteilung und Budgets, und sowohl das *Cinéma Copain* als Praxis wie Huggers Konzept der *Notfilmung* gerieten an Grenzen. Das Filmemachen demokratisierte sich aber nicht in dem Masse wie erhofft, und es sollte bis Ende der neunziger Jahre dauern, bis mit der Mini-DV-Technik eine technisch überzeugende und bezahlbare Technik und die Produktion von bewegten Bildern für breiteste Schichten möglich wurden.

197 *Der schöne Augenblick* EDI 15'000, plus Zürcher Filmpreis, *Umbruch* EDI 25'000 plus Zürcher Filmpreis, Preis des Schweizer Fernsehens am 19. Internationalen Filmfestival von Nyon, Filmdukat am Internationalen Filmfestival Mannheim.

198 Martin Schaub, Die eigenen Angelegenheiten. Themen Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963–1983. In: Cinema (Die eigenen Angelegenheiten), Jahrgang 29, Zürich 1983, S. 7–119, hier S. 92.

199 Marc Ferro, Der Film als Gegenanalyse der Gesellschaft. In: Marc Bloch und Claudia Honegger (Hg.), Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, Frankfurt/M. 1977, S. 247–269.

Kulturgrenzen

Neben disziplinären Grenzen sind bei der Kontextualisierung der SGV-Filmproduktion insbesondere kulturelle und sprachliche Grenzen relevant. Wenige Institutionen überbrückten nationale Kulturgrenzen so spielend wie die SGV in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren jene zwischen der Deutschschweiz und der Romandie. Ein Höhepunkt diesbezüglich waren *Heimposamenterei* und der lange, unabhängig produzierte *Die letzten Heimposamenter*, die der Romand Yves Yersin mit einer gemischten Equipe in der Deutschschweiz drehte. Yersin hatte zuvor in der Deutschschweiz und in Liechtenstein gewirkt wie sein Koregisseur Eduard Winiger in der Romandie und im Tessin. Renato Berta, Kameramann bei *La Tannerie de la Sarraz* (Yves Yersin, 1967) war als Tessiner in allen drei grossen Sprachregionen der Schweiz sowie sehr häufig in Frankreich tätig. Der Genfer Jean-Daniel Brutsch arbeitete bei Schwarz-Film in Bern mit anderen Westschweizern und gründete mit ihnen – nach ihrem damaligen gemeinsamen Wohnort benannt – die Groupe de Tannen: „Je crois que la passion du cinéma vous pousse à traverser une barrière, enfin soi-disant une barrière de langue. (…) Je n'avais pas l'alternative entre Cinegram Genève ou Schwarz Berne, c'était Schwarz." (Jean-Luc Brutsch, 2011)

Paul Hugger engagierte gleichzeitig Deutsch- und Westschweizer wie auch einen Liechtensteiner Filmschaffenden. Die Zusammenarbeit geschah jedoch mit Ausnahme von *Die letzten Heimposamenter* vor allem bilateral über Hugger, der in der Deutschschweiz wie in der Romandie gleichermassen zu Hause war. Seine Habilitation über die Sennenkultur im Waadtländer Jura[200] kommentierte Bertil Galand so: „Un Bâlois nous aide à nous découvrir nous-mêmes."[201] 1982 erhielt Hugger für seine Vermittlerdienste zwischen den Landesteilen die Auszeichnung „Lauréat du prix de Berne"[202]. Hugger gab sich pragmatisch: „Ein ideologisches Postulat bis zur Vertiefung der zwischensprachlichen Beziehungen zu stellen, kam mir nicht in den Sinn." (Paul Hugger, 2011)

Mit dem Ende der Kooperationen mit Claude Champion, Yves Yersin und der Groupe de Tannen ab Mitte der siebziger Jahre kamen die meisten Filmschaffenden der SGV aus der Deutschschweiz. Viele Westschweizer Regisseure hatten sich in stärkerem Masse etabliert als ihre Deutschschweizer Kollegen, die Zusammenarbeit mit der SGV war für sie weniger interessant. Zudem löste ab 1980 Hans-Ulrich Schlumpf – der zwar gute Kontakte in die Romandie pflegte – Paul Hugger als Leiter der Abteilung Film ab.

Eric Jeanneret spricht von einem Universalismus der Filmschaffenden zu Beginn des neuen Schweizer Films: „Leur intérêt pour ce qui se passait à l'étranger n'avait d'équivalent que celui qu'ils éprouvaient pour les deux autres régions linguistiques de leur propre pays. Autre langue, autre culture, autre façon de vivre – même condition: la condition

200 Paul Hugger, Hirtenleben und Hirtenkultur im Waadtländer Jura, Basel 1972 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde = Publications de la Société suisse des traditions populaires = Pubblicazioni della Società svizzera per le tradizioni popolari 54). Paul Hugger, Le Jura vaudois; la vie à l'alpage. Lausanne 1975.

201 Paul Hugger fait redécouvrir aux Vaudois leur pays, 24 heures, 3.6.1975, S. 33.

202 Der Preis wurde von der Universität Lausanne vergeben. Ueli Gyr, Paul Hugger zum 65. Geburtstag. Mit einem Verzeichnis seiner Schriften 1958–1995. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires 91, 1995, S. 33–52, hier S. 35.

humaine."[203] Die Westschweizer Filmschaffenden hätten sich damals nicht ausgeprägt auf Paris ausgerichtet, im Gegenteil, „ils affirmaient hautement leur différence, leur identité de Romands".[204] Umgekehrt war für viele Deutschschweizer, gerade Filmschaffende, das kulturell-intellektuelle Leben im frankophonen Raum relevanter als jenes des durch den Zweiten Weltkrieg diskreditierten Deutschland.

> „Als ich in Zürich in der Kunstgewerbeschule war, war alles Französische Vorbild (…). Das hat damals zur Kultur des sagen wir einmal einigermassen gebildeten Deutschschweizers gehört, dass er sich fliessend Französisch ausdrücken kann. Das erste Mal, als ich Yves Yersin gesehen habe, als er einmal nach Zürich kam, um vielleicht *Angèle* [1968] vorzustellen (…), wurden die Westschweizer umschwärmt." (Eduard Winiger, 2010)

> „Vous savez, la Suisse romande avait, dans mon enfance, dans ma jeunesse, une grande réputation. On disait que c'était des gens plus cultivés. C'est pour ça que nos sœurs, nos filles sont parties pour la Suisse Romande pour apprendre les bonnes coutumes de la politesse, etc. Et moi, l'élégance de la langue m'a toujours fasciné." (Paul Hugger, 2011, Kapitel 16, 01:09:00, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214)

Ein Ausdruck dieses starken Interesses der Deutschschweizer für die frankophone Kultur ist auch die Erfahrung Claude Champions, der kein Wort Deutsch spricht und dennoch – zusammen mit seinem Freund Yves Yersin – Teil der Zürcher Nemo-Film war. Die Solothurner Filmtage beförderten vermutlich die meisten Kontakte zwischen den Landesteilen:

> „Je crois qu'on se connaissait tous, on n'était pas très nombreux. On voyait les films des uns, des autres. J'ai connu très vite, comme ça, dès 1968 … Évidemment, Xandi (Alexander) Seiler, lui ça venait depuis plus loin. Murer, parce que c'était un peu le trublion, celui qui frappait le plus, mais il y avait Imhoof, les premiers documentaires d'Imhoof, Gloor, Radanowicz. On s'est rencontré très vite et, en tout cas là, il n'y avait pas de barrière de rösti, même si je ne parle pas allemand. Comme ces chers Suisses alémaniques parlent tous français …" (Claude Champion, 2009, Kapitel 31, 02:10:05, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

Für die Romands war die grössere und vielgestaltigere Filmszene in der Deutschschweiz, insbesondere in Zürich, interessant.[205] Das gemeinsame Projekt des „nouveau cinéma suisse" und das Lobbying für mehr Bundesgelder für den Film stiftete eine gemeinsame Identität. Längere Zusammenarbeiten über die Sprachgrenzen hinweg blieben dennoch Ausnahmen. Eine Erhebung, für die Hans-Ulrich Schlumpf 1972 als Geschäftsführer des Schweizer Filmzentrums 24 Filmschaffende befragte, zeigte, dass nur wenige Kontakte

203 Eric Jeanneret in: Eric Jeanneret und Stephan Portmann, Nouveau cinéma suisse et communication entre les régions linguistiques. Basel; Bern 1991 (Programme national de recherche 21. Pluralisme culturel et identité nationale, Série Résumés des projets), S. 27.

204 Jeanneret, S. 28.

205 „Pendant ces temps-là, je peux dire qu'on se voyait souvent. Et donc, la création de Nemo Film, c'était une sorte d'évidence. C'était de se dire: il faut qu'on crée une structure, un peu sortir du jeu paternaliste et un peu limité, entre guillemets, de Freddy Landry [Milos Film] qui est quand même perdu dans son Jura, il fallait aller manger la fondue, boire des verres, c'était compliqué, c'était hors des centres, tandis qu'on se disait, Zurich (…) Les Zurichois étaient plus forts, plus nombreux, d'une certaine manière, et pour Yves Yersin et moi, c'était assez évident de se dire: on fait un groupe [Nemo] ensemble." (Claude Champion, 2009, Kapitel 31, 02:12:27, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211)

in den anderen Landesteil oder ins Ausland pflegten.[206] Er selbst war in dieser Hinsicht nicht typisch:

> „Alain Tanner hat einmal gesagt: ‚Was uns zusammenhält, ist die Bundeskasse.' Und diese Einsicht ist wohl nicht ganz falsch. Als wir um das Geld kämpfen mussten, waren wir alle zusammen, haben gestritten und uns immer wieder getroffen. Gerade Yersin und Champion (…). Man kann sagen, dass ich lange Zeit mit Tanner befreundet war. (…) Mit Soutter war ich etwas distanzierter (…). Zu Henry Brandt hatte ich eine Zeit lang ziemlich viel Kontakt. Das hatte auch damit zu tun, dass ich, als ich den ersten Schweizer Filmkatalog machte, natürlich alle besucht habe." (Hans-Ulrich-Schlumpf, 2009, Kapitel 37, 03:47:06, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575210)

Innerhalb der SGV widerspiegelten sich nationale Entwicklungen: Nach einem Höhepunkt des Zusammenhalts zwischen den Filmschaffenden über Sprachgrenzen hinweg in den siebziger Jahren, der auch filmpolitisch motiviert war – nationale Strukturen[207] mussten geschaffen, für Gelder musste lobbyiert werden – zogen sich viele in den achtziger Jahren wieder in ihre Sprachregionen zurück oder orientierten sich stärker international.

206 Manuskript von Hans-Ulrich Schlumpf. „Der vorliegende Bericht geht aus vom Problemkatalog Film, den der Verfasser für die „Expertenkommission für Fragen Schweizerischer Kulturpolitik" zusammengestellt hat." Zürich, 12.7.1972, S. 124f., publiziert als „Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz. Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik". Bern, August 1975. Vulgo Clottu-Bericht nach dem Präsidenten der Kommission, Gaston Clottu. In der publizierten Fassung fehlt allerdings die Passage über die raren Kontakte zwischen Deutschschweizer und Westschschweizer Filmschaffenden. Schlumpfs Teil wurde nach einer Intervention der Kinobetreibenden durch Martin Schlappner umgeschrieben.

207 Alle wichtigen Filmverbände und Institutionen waren in den siebziger Jahren als nationale Projekte mit Akteuren aus allen Landesteilen angelegt. Dazu kamen Filmproduktionsgruppen wie Nemo Film und das Filmkollektiv, die ebenfalls über die Sprachgrenzen hinweg funktionierten.

13. Filme, Paradigmen und Erkenntnis(theorie): „Notfilmung“ und Autorenfilm

Die SGV-Filme waren Teil eines langjährigen Editionsunternehmens mit wissenschaftlichem Anspruch. Sie waren, wie im Kapitel „Film und Wissenschaft“ dargelegt, beeinflusst vom Wissenschafts- und Filmverständnis sowie der Weltanschauung der Produzenten und Filmschaffenden. Auch wenn viele SGV-Filme nur in einer relativ oberflächlichen Zusammenarbeit mit „wissenschaftlichen Beratern“ entstanden oder nur indirekt – vor allem über die ersten drei Leiter der Abteilung, Alfred Bühler, Paul Hugger und André Jeanneret – mit den Disziplinen Ethnologie und Volkskunde verbunden waren, so trugen sie und vor allem ihre Autoren Wesentliches zum disziplinären Wissen bei. Ihre Praxis warf wiederholt grundsätzliche Fragen in Bezug auf Grundlagen der Erkenntnis, Methodik, Repräsentation und Rezeption auf. Bei aller Heterogenität der Filme entstanden sie mit dem Anspruch, Tätigkeiten – meist Handwerke – systematisch, mit einem minutiösen Blick und möglichst vollständig aufzuzeichnen und sie so für die Nachwelt zu erhalten.

Unmittelbarer als die abstrakt-kognitive Verschriftlichung von Wissen, ausgeprägter auch als die statische, die Dimensionen der Bewegung, der Veränderung und der Dauer kaum erfassende Fotografie wirft das zeitbasierte Medium Film epistemologische Fragen auf: Was wird eingefangen und was bleibt ausserhalb des Bildrahmens (Kadrage)? Warum? Manifestiert sich das filmische Off, also das, was die Kadrage nicht zeigt, durch Reaktionen der gezeigten Menschen oder durch den Ton? Was sagt die Perspektive über die Haltung des Aufnehmenden (hinter der Kamera), über das, was aufgenommen wird? Wer spricht aus welcher Motivation, über was, wie, zu oder mit wem? Wie ist die offensichtlich gezeigte oder im Nachhinein zu erschliessende Beziehung zwischen Filmenden und Gefilmten, respektive zwischen Wissenschaftlern und Informanten? In welche kausalen, räumlichen und zeitlichen Kontexte werden einzelne Aufnahmen/Aussagen gestellt? Wie beeinflussen die filmischen Mittel (Kamera, Ton, Beleuchtung, Schnitt, Kommentar, Musik) das Gezeigte, welche persönliche Haltung der/des Filmschaffenden wird daraus sichtbar? Welche Lesarten drängen sich auf und welche Rückschlüsse kann der Zuschauende aus dem Gesehenen ziehen? Diese Fragen haben uns bei der Analyse der ausgewählten Schlüsselfilme (Teil 2) und ihrer formalen und dramaturgischen Strategien (Teil 3) geleitet, im Folgenden soll nun die Epistemologie der Filme im diachronen Vergleich im Zentrum stehen.

Die Veränderung im epistemologischen und wissenschaftlichen Verständnis oder genereller gesprochen die Haltung zu Wissen und dessen Vermittlung, die den SGV-Filmen (bewusst oder unbewusst) zugrunde liegt, zeigt sich in mehreren Stufen, die nicht notwendigerweise evolutionär-chronologisch verlaufen. Thomas S. Kuhn beschrieb die wissenschaftliche Entwicklung „als eine Folge traditionsgebundener Perioden (…), zwischen denen nicht-kumulative Umbrüche liegen“.[208] Diese Wechsel von akzeptierten Mustern,

208 Thomas S. Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Frankfurt a. M., zweite, revidierte Auflage 1976 (Original 1962), S. 220.

von Kuhn Paradigmenwechsel genannt, stellen gesichert geltende Fakten und Wissen in ein neues Licht und verlangen nach neuen Lesarten, Interpretationen und Praxen. Wenn man dieses Modell auf die Entwicklung des dokumentarisch-ethnografischen Films anwendet, kann man sich dessen Entwicklung und die ihr zugrundeliegenden epistemologischen Annahmen analog vorstellen. Anders als in der Naturwissenschaft, die Kuhn beschreibt, existieren aber in den Geisteswissenschaften unterschiedliche Paradigmen oft über längere Zeit nebeneinander. Wenn man den Film, wie er bei der SGV verwendet wurde, als ein Medium der Kulturwissenschaft versteht, wird deutlich, dass Paradigmenwechsel meist nicht revolutionsartig wie bei den Naturwissenschaften ablaufen, sondern sich über längere Zeit hinziehen und überlagern.

Diese empirische Beobachtung und Sammlung von traditionellen Verhaltensweisen und Fertigungsmethoden implizierte für viele Exponenten der Volkskunde lange Zeit auch ein Denkmodell, eine Kontinuitätsannahme: Sie stellten das „Generell-Stagnierende"[209], das Überdauernde ins Zentrum ihrer Recherchen und Überlegungen. Sie suchten nach weitgehend unberührten Gemeinschaften (Persistenz), Werten (Residualwerte), Techniken oder Bräuchen (Relikte). Wichtigster Referenzpunkt ist für uns jedoch die Vorstellung von parallel existierender Zeitlichkeit. Hermann Bausinger versteht die Volkskunde als „Agentur der Ungleichzeitigkeiten"[210], die in einer Zeit zunehmender Uniformierung die Sensibilität für Differenzen pflegt.

Anders als Peter Loizos[211] versuchen wir, die Veränderung der SGV-Filme nicht als ständige Weiterentwicklung zu begreifen, sondern als Mit-, Neben- und Nacheinander unterschiedlicher filmischer Ansätze, die tendenziell komplexer und reflexiver werden. Epistemologische Bruchlinien oder Turns, die viele beim Nachdenken über die Entwicklung der Kulturanthropologie anführen, werden wir vergleichend einbringen. Doch unsere wichtigste Referenz bleiben die einzelnen filmischen und wissenschaftlichen Praxen, die sich von tatsächlichen oder behaupteten Umbrüchen oft unbeeindruckt zeigen.

Ein drittes Denkmodell, das wir zur Beurteilung der den Filmen zugrunde liegenden Epistemologie heranziehen, stammt aus der linguistischen Anthropologie: die Begriffe *etisch* für einen wissenschaftlich als adäquat ausgehandelten Standpunkt oder Wissensbestand der (Wissenschafts-)Gemeinde ausserhalb der untersuchten Lebenszusammenhänge (Aussenperspektive) und *emisch* für Wissensbestände oder Blickwinkel aus diesen Lebenszusammenhängen (Innenperspektive).[212] Wir begreifen die Begriffe als

209 Eduard Hoffmann-Krayer, zitiert nach Jens Witschorke, Bourdieu und der Raum der Geschichte. Zur Historizität in der kulturanthropologischen Forschung. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 109 (2013), S. 149–166, hier S. 153.

210 Hermann Bausinger, Ungleichzeitigkeiten. Von der Volkskunde zur empirischen Kulturwissenschaft In: Helmuth Berking und Richard Faber (Hg.), Kultursoziologie – Symptom des Zeitgeistes? Würzburg 1989, S. 267–285, hier S. 270–275. https://bibliographie.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/47737/pdf/Bausinger_Hermann_Kultursoziologie_Symptom_des_.pdf?sequence=1&isAllowed=y Zugriff 2 7.7.2014.

211 Peter Loizos, Innovation in ethnografic film. From innocence to self-conciousness 1955–1985. Manchester 1993.

212 Siehe die unterschiedlichen Definitionen des Linguisten Kenneth Pike und des Anthropologen Marvin Harris in: Jack Rollwagen, Anthropological Filmmaking. Chur 1990, S. 296–298. Wir stützen uns auf folgende Definition aus dem Random House Dictionary: „[Emic:] adj. Ling. pertaining to or being a significant unit that functions in contrast with other units in a language or other system of behaviour

Skalenendpunkte zur Beurteilung von filmischen Haltungen, die einerseits von Distanz zu den gefilmten Personen und deren Sinnzusammenhängen geprägt sind (*etisch*) oder andererseits sich Perspektiven der dargestellten Lebens- und Sinnzusammenhänge tendenziell zu eigen machen (*emisch*). Dabei gilt kein Entweder-Oder. Das Medium Film ist aufgrund seiner abbildenden ikonischen Eigenschaften besonders geeignet, beide Perspektiven zu integrieren. Genau genommen wäre aber eine rein emische Sicht nur durch eine eigenbestimmte Selbstdarstellung zu erreichen, also eigentlich ohne (filmische) Vermittlung durch eine aussenstehende Person, möge sie noch so lange recherchiert, sich der teilnehmenden Beobachtung hingegeben und/oder sich die Weltsicht der Beobachteten zu eigen gemacht haben. Trotz dieser Aporie des dualen Konzeptes emisch/etisch in Bezug auf die Repräsentation werden wir es als Denkmodell beiziehen.

Als letzte Referenz beziehen wir uns bei der Betrachtung der SGV-Filme auf vier Arten des anthropologischen Wissens, die David MacDougall unterschied: „descriptive knowledge“[213], den Bereich des Faktischen; „structural knowledge“, der Bereich der Beziehungen und Zusammenhänge; „explanatory knowledge“, der Bereich der Theorie und „affective knowledge“, den Bereich der Erfahrung. Diese Wissenskategorien sind nicht als sich gegenseitig ausschliessend, sondern eher als aufeinander aufbauend zu verstehen. Eine Affinität des Films sieht MacDougall neben der Darstellung des faktischen Wissens vor allem in der Vermittlung von affektivem Wissen, das durch verstehendes Miterleben und Miterfahren zustande komme. Ein besonderes Potenzial des Films sieht er in der Vermittlung von strukturellem Wissen, also dem Wissen von Beziehungen (räumlich, zeitlich, menschlich): „Filmic ethnography (…) tends to draw attention to relations.“[214] Dieses Wissen konstituiere sich wie die anderen filmischen Wissensarten vor allem über die Montage.[215] Dem ist allerdings entgegenzuhalten, dass gerade räumliche Beziehungen vielfach über Einstellungsgrössen (Totale) und Kamerabewegungen etabliert werden. Dem synthetisierenden, erklärenden Wissen sieht MacDougall in der Vermittlung durch Film Grenzen gesetzt. Wir verstehen diese erklärende Kategorie im Folgenden nicht als theoriebildend und synthetisierend, sondern ordnen ihr auch Filme mit explizitem didaktischem Anspruch zu.

Deskriptives Wissen in positivistischen Filmdokumentationen, unhinterfragte Repräsentation: Sammeln, Bewahren, vordidaktischer Gestus des Zeigens, Konzentration auf Arbeitsprozesse und Werkzeuge, Vermittlung von Handlungswissen

Die kurzen, stummen Filme bis in die Mitte der sechziger Jahre können als positivistisch bezeichnet werden: Handwerkliches, gestisches und dingliches Wissen wird auf-

(…) coined by U.S. linguist Kenneth L. Etic knowledge refers to generalizations about human behaviour that are considered universally true, and commonly links cultural practices to factors of interest to the researcher, such as economic or ecological conditions, that cultural insiders may not consider very relevant.“

213 David MacDougall, Visual Anthropology and the Ways of knowing. In: David MacDougall, Transcultural cinema. Princeton 1998, S. 61–91, hier S. 81.

214 Ebenda, S. 75.

215 Ebenda, S. 81.

gezeichnet und als Quellenmaterial für die Nachwelt konserviert. Dabei werden weder die Kamera noch das Verhältnis zwischen Kamera und Darsteller explizit thematisiert. Diesem Paradigma zugrunde liegt die Annahme, dass mit der Kamera ein Vorgang, ein Arbeitsprozess realitätsnah festgehalten werden kann. Über den Charakter der entstandenen Repräsentation und über die Innensicht der Gefilmten machte sich kaum jemand Gedanken, und falls doch, schlug sich dies im Film nicht nieder. Es waren Dokumente in dem Sinne, dass mit ihnen die Annahme (oder Hoffnung) verbunden war, späteren Generationen oder Forschern als archivierte Quelle nützlich sein zu können. Sie bewahrten mit ihrer Konzentration auf Arbeitsvorgänge ein körperliches (ergologisches) Wissen, insbesondere ein Wissen der Hände und Gesten, welches über das Wissen vom Tun (Know-how) hinausgeht. Auch den einfachsten SGV-Filmen – eher Dokumente als Dokumentarfilme – gelingt es in der Regel, den Rhythmus und die Organisation der Arbeit, den Handwerker als Person, seine Werkstatt, seine körperliche Anstrengung, seine Gestik, die Widerständigkeit und Beschaffenheit des zu bearbeitenden Materials und die Funktionalität der Werkzeuge zu vermitteln. Dies gelingt besser, wenn die Filme mindestens eine Plansequenz beinhalten, die einen Arbeitsschritt als Ganzes ohne zeitliche Auslassungen und räumliche Sprünge zeigt.

Freilich entsteht in Filmen, in denen Handwerker Werkzeuge der Kamera präsentieren, oder aufgrund ungewollt offensichtlicher Regieanweisungen und durch Blicke der Protagonisten in die Kamera eine Metaebene, die stark auf die Medialität, die Repräsentation, also auf den artifiziellen und kodierten Charakter des Aufgezeichneten verweist. Der von einflussreichen Filmschaffenden der sechziger Jahre wie Jean-Marie Straub und Danièle Huillet verwendete und von Bertolt Brecht inspirierte *Verfremdungseffekt*[216], der die kritische Rezeption und das Denken des Zuschauers anregen soll, ist hier jedoch kaum bewusst eingesetzt, sondern gleichsam zufälliges Resultat mangelnder Professionalität. „Naive“ Filme, „wissenschaftliches Hilfsmaterial“[217] sowohl in filmischer wie in didaktischer Hinsicht oder Idyllen[218], von Hugger und Schlumpf auch als *Notfilmungen* bezeichnet, entstanden bis Mitte der achtziger Jahre, wenn sie auch als zunehmend unzeitgemäss empfunden wurden. Bei der Premiere des stummen, in Schwarz-Weiss gedrehten Films *Maroquinerie* (Friedrich Kappeler, 1984), begleitete der Handwerker seine dokumentierten Arbeitsschritte mit seinem direkten Kommentar, was zu einem einmaligen Erlebnis beitrug.[219] Ohne diese originelle performative Bereicherung erscheint der Film jedoch wie aus längst vergangener Zeit. Reaktionen auf Filme ähnlicher Machart des IWF bezeugten eine grosse Distanz zum Publikum. Konrad Grunsky-Pepper sprach

216 „Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heisst zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugier zu erzeugen (…) Verfremden heisst also Historisieren, heisst Vorgänge und Personen als vergänglich darzustellen.“ Bertolt Brecht, Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt a. M. 1967, Band 15, S. 301.

217 „Früher waren Filme im Museum „nur“ wissenschaftliches Hilfsmaterial, das in Ergänzung zu den Objektsammlungen angelegt wurde, heute ist das glücklicherweise anders, und wir versuchen sie als gleichwertige Objekte zu behandeln.“ Mail von Samuel Bachmann (Museum der Kulturen, Basel) an Thomas Schärer, 17.3.2011.

218 Diese zutreffende Bezeichnung verdanken wir Eduard Winiger: „Von der Form her kann man bei dieser Filmreihe von kleinen Idyllen sprechen, wenn man die Idylle formuliert als in sich geschlossene, überschaubare kleine Welt.“ Mail an Thomas Schärer, 8.7.2013.

219 Interview mit Friedrich Kappeler, 21.10.2010.

1985 von einer Situation, in der die „Verwendung der Göttinger Filme im Fach Volkskunde bei den Studenten, die heute sämtlich der Fernsehgeneration zuzuzählen sind, auf Befremden oder sogar auf Ignoranz“[220] stosse.

Der Gebrauch der kurzen SGV-Stummfilme beschränkte sich auf sporadische Vorführungen für spezialisierte Gruppen oder Einzelpersonen. Sie sind, anders als didaktisch ausgereiftere Lehrfilme, nicht autonom und können ihre Funktion als Wissensträger erst in Zusammenhang mit Insiderwissen einer dargestellten Gruppe – beispielsweise einem Turnverein oder einer Gewerkschaftssektion –, mit erklärenden Worten einer einführenden (Lehr-)Person oder im Falle der SGV mithilfe der Begleitbroschüren erfüllen.

Deskriptives, strukturelles und erklärendes Wissen, reflektierte Repräsentationen: Unterscheidung von Darstellung und Dargestelltem, etische Sicht, Gestus des Erklärens

Ein weiteres Paradigma bilden Stummfilme, die den Unterschied der Darstellung und des Dargestellten transparent machen. Yves Yersin unterscheidet in *Chaînes et clous* (1967) in Texttafeln zwischen „Rythme habituel du travail“, dem schnellen Schmieden eines Kettenglieds in normaler Geschwindigkeit, und einer didaktisch für die Kamera adaptierten langsameren Arbeitsweise (→ Kapitel „Espace, temps et montage“). Durch das Aufzeigen der verschiedenen Arbeitsmodi wird hinreichend klar, dass die Präsenz einer Kamera und eines didaktischen Ziels – nämlich zu zeigen, wie handgeschmiedete Ketten entstehen – die Arbeit des Schmieds und wohl auch die Qualität des Produkts verändert. Er musste bewusst langsamer arbeiten, gewisse Gesten vielleicht besonders demonstrativ ausführen, was für ihn die Arbeit erschwerte, weil Gestus und Rhythmus sich wechselseitig bedingen. Die Zwischentitel, die in 13 (von insgesamt 49) zwischen 1969 und 1990 entstandenen stummen Filmen der SGV und in allen Stummfilmen von Yves Yersin eingesetzt werden, übernehmen hier also nicht nur eine einordnende und benennende, sondern auch eine erklärende und kommentierende Funktion. Dies entspricht der eigentlichen Funktion von Texttafeln/Zwischentiteln (→ Kapitel „Relation texte-image-son“).

Kommentieren oder kontrapunktisches Ergänzen bleiben also nicht nur dem Originalton oder dem Kommentar in Tonfilmen vorbehalten. Wenn Zwischentitel nicht verdoppelnd, sondern dialektisch eingesetzt werden, tragen sie dazu bei, das erkenntnistheoretische Potenzial des Mediums auszuschöpfen. Auch ohne Zwischentitel können durch den Einsatz von Zeitlupe oder Zeitraffer (*Ein Gilsteinofen ensteht, Yves Yersin, 1970) zeitlich-räumliche Zusammenhänge besser herausgestrichen oder – in gewissen Fällen – überhaupt erst sichtbar gemacht werden. Bei reflektiertem Einsatz der beschriebenen formalen Mittel* können auch Stummfilme die Bedingungen ihrer Entstehung transparent machen oder das Dargestellte hinterfragen und kommentieren. In der Praxis stiess aber auch diese Art von Stummfilm an die Grenzen der Differenzierungs- und Kommentierungsmöglichkeiten, weil Gedanken bildlich schwierig zu kommunizieren sind. Zwi-

220 Konrad Grunsky-Peper, Der volkskundliche Film – ein wissenschaftliches Stiefkind? In: Zeitschrift für Volkskunde 81 (1985), S. 245–254, hier S. 251.

schentitel zerstören ausserdem ein Stück weit die raumzeitliche Welt des Films, die sind ein dazwischengeschaltetes Abstraktum (→ Kapitel „Relation texte-image-son"). Indiz für eine bewusste Repräsentation auch in Stummfilmen kann – wie in Yersins *Les cloches de vaches* (1966) – der didaktische Anspruch sein, über animierte Grafiken oder Verlangsamungen auch das erklärend zu zeigen, was im unveränderten Abbild unsichtbar bliebe. Solche Filme können in der Tradition des Lehrfilms gesehen werden, auch wenn sie sich nicht so spezifisch wie diese an ein ganz bestimmtes, schulisches Publikum wenden. Auch Stummfilme ohne Zwischentitel können – wie das die Analyse von *Hufeisen und Hufbeschlag* gezeigt hat – eine menschliche Tätigkeit differenziert, informationsreich und atmosphärisch dicht repräsentieren, bleiben dabei allerdings (zumindest im Falle der SGV-Filme) auf die Vermittlung von Handlungswissen aus einer etischen Sicht beschränkt. Zeigten die meisten Stummfilme ab 1960 auch mindestens einmal die Handwerker in Grossaufnahme und ihre Werkstatt in einer Halbtotale, so blieben Menschen doch meist wenig interessierende Statisten neben den eigentlichen „Protagonisten": ihren Händen und Werkzeugen.

Deskriptives, strukturelles und affektives Wissen, reflektierte Repräsentation: Transparente Begegnungen zwischen Filmenden und Gefilmten, emische und etische Sicht, Dialog, Polyphonie, Ambivalenzen

Erst die zusätzliche Ebene des Tons ermöglichte eine wesentlich differenzierte Vermittlung des Aufgezeichneten. In der Praxis bedeutete vor allem der synchrone Ton mitunter ein Niederreissen des imaginären Glases oder Vorhanges, der zuvor den Menschen hinter der Kamera und seine Protagonisten vor der Kamera auf der Suche nach „Objektivität" oft trennte. Der synchron zum Bild aufgenommene Ton erleichtert wesentlich die Differenzierung zwischen einer emischen Sicht, also der Innensicht der Dargestellten, und der Aussensicht der Filmschaffenden. Sie erleichtert das, was viele schriftliche oder filmische Ethnografien lange negierten oder zumindest nicht thematisierten – auch deshalb, weil sie sich zugunsten des Beobachteten zurücknahmen: dass die Ethnografie ihre Substanz, ihre Erkenntnis aus Begegnungen schöpft. Filmen heisst *begegnen*, Beziehungen schaffen und – falls möglich – diese Beziehungen offenlegen. Filmende können mit ihren Protagonisten in einen hör- oder sichtbaren Dialog treten, was einer niederschwelligeren (und transparenteren) Aufzeichnungsform der Interaktion gleichkommt als jene über das bloss stumme Bild. Eine nur im Bild gezeigte Begegnung verlangt in der Regel (in der klassischen Continuity-Montage) nach dem Einsatz von Halbtotalen, Schwenks oder Schuss-Gegenschuss-Schnitten, das heisst, sie bietet weniger gestalterische Freiräume. Portraitierte können in ihrer Sprache ihre Tätigkeit erklären oder kommentieren, könnten auch thematisieren, wenn aus ihrer Sicht die filmische Repräsentation Aspekte auslässt oder nicht adäquat darstellt. Dieser Schritt geschieht allerdings in der Praxis selten, da er ein hohes Selbstvertrauen der Dargestellten sowie bei den Filmschaffenden hohe filmische Kompetenz, Einfühlungsvermögen und die Bereitschaft, Kritik anzu-

nehmen, voraussetzt.[221] David MacDougall sieht in der Reproduktion der menschlichen Stimme den entscheidenden Schritt von der Repräsentation zur Evokation:

> „Voices are more completely embodied in film than faces, for the voice belongs to the body. Visual images of people, by contrast, result only from a reflection of light from their bodies. In a corporal sense, then, these images are passive and secondary, whereas a voice emanates actively from within to body itself: it is a product of the body."[222]

Auch die Form des Dialogs wird mit synchronem Ton tendenziell nachvollziehbarer, sogar dann, wenn die Begegnung dysfunktional ist. Hans-Ulrich Schlumpf offenbarte 1979 in der Szene auf der Standbahn in *Guber – Arbeit im Stein* (→ Kapitel *Guber – Arbeit im Stein*), wie schwierig die Kommunikation des filmenden Bildungsbürgers mit seinen Protagonisten (den Arbeitern) sein kann, indem er das verbale Missverständnis, das Nichtgelingen der Kommunikation im fertigen Film kenntlich macht. Auch in *Mineurs de la Presta* (Groupe de Tannen, 1973) werden die Verständigungsschwierigkeiten zwischen Filmenden und Gefilmten, aber auch unter den Gefilmten deutlich: Ein Mineur wendet sich angesichts des schlechten Französisch eines Mitarbeiters direkt in die Kamera und sagt: „On va parler portugais!" Mit ihrem mehr oder weniger offengelegten Einsatz von Interviews waren beide Filme vergleichbaren Werken in Deutschland wie *Saline Luisenhall* (Edmund Ballhaus, 1986) um Jahre voraus.[223]

Filmschaffende können über den Kommentar oder den Tonschnitt eine gegenüber dem Aufgezeichneten offensichtlich subjektive Haltung einnehmen: Yves Yersin unterstreicht in *Die letzten Heimposamenter* durch eine dem Bild unterlegte Aussage eines zu diesem Zeitpunkt nicht im Bild erscheinenden Protagonisten seine Kritik an unbezahlten Arbeitsvorgängen. Unvorhergesehene Ereignisse, wie zum Beispiel das Herunterfallen eines Gewichtsteins in *Heimposamenterei,* können auch dank dem Direktton eine erhellende Wirkung haben; sie sagen einiges über den Charakter der Posamenterin aus, die das Ereignis gelassen kommentiert und den Stein wieder aufhängt; sie sagen aber auch einiges über die Filmequipe aus, welche die Überraschung annimmt, sowie über den Regisseur, der diese Szene im fertigen Film belässt. Ebenfalls in *Heimposamenterei* (und in *Die letzten Heimposamenter*) findet sich eine Szene, die zwei in ein Gespräch

221 Diese Erfahrung machte der Ethnologe Majan Garlinski: „In Bakthapur (Nepal), wo wir zur materiellen Kultur der Töpferei in den später 1980er Jahren mit Video gearbeitet hatten und den Töpferfamilien regelmässig die rohen Aufzeichnungen vorführten, kam das lange erhoffte, kritische Feedback über das Aufgenommene nur minimal zustande. Erst die Vorführung eines in Stans aufgenommenen, geschnittenen Videos über eine Schweizer Töpferin führte zu aussagekräftigen Bemerkungen über ihre eigene Arbeit. Die Töpfer von Bakthapur verglichen ihre Arbeit mit derjenigen, die sie auf Video gesehen hatten. Kurzum: im Vergleich des bekannten, aber in einer anderen Kultur ausgeübten Handwerks gaben sie uns ihr Selbstverständnis ihres eigenen Handwerks preis." Mail an Thomas Schärer, 15.7.2014.

222 David MacDougall (Hg.), Transcultural cinema. Princeton, New Jersey 1998, S. 263.

223 „Obwohl die technischen Möglichkeiten für Interviews spätestens seit den 60er-Jahren zur Verfügung standen, fing man im kulturwissenschaftlichen Film erst in den 80er-Jahren mit Gesprächsexperimenten an. Das scheint reichlich spät im Vergleich zur volkskundlichen Fachdiskussion, die zunehmend verlangte, sich weg von den Objekten und hin zu den Menschen zu bewegen. Filmische Interviews wurden erst im Zuge der ethnographischen Krise der Darstellung salonfähig, weil sie eine valable Lösung anzubieten schienen für die Frage, wie man am geeignetsten umfangreiche und möglichst ‚authentische' Informationen erhalten und diese dann in den wissenschaftlichen Diskurs überführen könnte." Lisa Röösli und Marius Risi, Lebensbilder, Bilderwandel. Zwei ethnographische Filmprojekte im Alpenraum. Münster 2010, Röösli, S. 93.

vertiefte, arbeitende Heimposamenterinnen zeigt. Die Bezugsinstanz ist nicht mehr die Kamera, sondern das Gegenüber. Die Polyphonie wird nicht durch den Regisseur qua Montage organisiert, sondern beginnt sich – dank der synchronen Tonaufzeichnung – weitgehend autonom vor der Kamera zu entfalten. Abgesehen von der atmosphärischen Dichte dieser Momente entfalten sie aus emischer Sicht wesentliches Wissen über den Arbeitsalltag. Zudem wird eine nicht explizit artikulierte Solidarität der Posamenterinnen untereinander sicht- und spürbar.

Deskriptives, strukturelles, erklärendes und affektives Wissen: Soziale und ökonomische Kontextualisierung, Ton und Begegnungswissen

Die bildsynchrone Tonaufzeichnung ist eine grundlegende technische Entwicklung, die selbstverständlich nicht nur bei den Filmen der SGV einen inhaltlichen Paradigmenwechsel nach sich zog: Sie gab den gefilmten Menschen ihre Stimme zurück, die der Stummfilm ihnen geraubt hatte. Bei Filmen der SGV führte sie ausserdem zu einer Verlagerung des Interesses von der materiellen Kultur hin zu handelnden Menschen. In der SGV-Produktion lässt sich dies ab Mitte der sechziger Jahre vor allem in den Filmen von Walter Wachter und den Koproduktionen mit dem Schweizer Fernsehen beobachten. Die neu zur Verfügung stehenden technischen Voraussetzungen für eine stärkere „Hinwendung zum Menschen", die viele Autoren, darunter Hans-Ulrich Schlumpf und Wilhelm Roth[224], als auslösenden Faktor in dieser Entwicklung des Dokumentarfilmes bezeichnen, bestanden im Falle der SGV-Koproduktionen mit dem Schweizer Fernsehen seit 1965. Tatsächlich voll eingesetzt wurde der Direktton erst 1971 bei *Le Moulin Develey sis à la Quielle* von Claude Champion. Dass die für die SGV tätigen Filmautoren ihren Protagonisten zu deren eigener Sprache verhalfen und sie reden liessen (ab 1971), anstatt wie bei herkömmlichen Film- und Fernsehproduktionen über den Kommentar und den Schnitt womöglich mit einem aufklärerischen Anspruch zu „dozieren", ist mindestens so sehr auf die allgemeine Werteumwälzung um 1968 wie auf die veränderten technischen Voraussetzungen zurückzuführen. Claude Champion musste Paul Hugger bei *Le Moulin Develey sis à la Quielle* regelrecht überzeugen, dass nicht nur Gesten und Objekte, sondern auch Töne – wie das Mühlengeklapper – ausstürben und es deshalb wert seien, aufgezeichnet zu werden. Champion hat wie viele der Filmschaffenden, die für die SGV arbeiteten, seine eigene Vision nicht nur der filmischen, sondern auch der ethnografischen Arbeit eingebracht. Er begleitete den Müller Develey über weite Strecken mit einer beobachtenden Kamera. Sich mitunter direkt an die Kamera und somit an das Publikum wendend, bricht Develey die Konventionen des *Observational Cinema*,

224 Folgende Autoren sahen die Hinwendung zum Menschen vor allem als Folge der technischen Entwicklung: Wilhelm Roth, Die Kehrseite der Medaille. Schweizer Dokumentaristen sehen ihr Land. In: Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hg.), Film in der Schweiz. München/Wien 1978 S. 43–74, hier S. 47, und Wilhelm Roth, Der Dokumentarfilm seit 1960. München 1982, S. 110, sowie Hans-Ulrich Schlumpf, „Von sprechenden Menschen und Talking Heads". In: Edmund Ballhaus und Beate Engelbrecht, Der ethnographische Film 1995, S. 105–120, hier S. 112, und Peter Loizos, Innovation in ethnografic film. From innocence to self-consciousness 1955–1985. Manchester 1993, S. 11. Diese Sichtweise ist zwar nicht falsch, erklärt aber nicht die erhebliche Verzögerung von fast zehn Jahren zwischen dem erstmaligen kommerziellen Verkauf von Synchronequipement 1964 und dessen Gebrauch bei der SGV.

drängt den streng beobachtenden Ansatz zurück und schafft neue, hörbare Beziehungen und einen indirekten Dialog.

Diese nicht vornehmlich auf die Technik konzentrierte Sicht wird auch durch die Erinnerung der ehemaligen Fernsehrealisatorin Valery Blickenstorfer gestützt, die ab 1965 Filme in Koproduktion mit der SGV drehte: „Die Zeit war einfach reif, dass wir nicht mehr die Überheblichen waren, die einfach etwas darstellten. Sondern da war ein Mensch, der uns sagte, was er darstellen konnte. Also wir haben gelernt, uns selbst zurückzunehmen." (Valery Blickenstorfer, 2010)

Sich zurückzunehmen, sich in den Dienst einer Sache zu stellen, Menschen möglichst selbstbestimmt sprechen zu lassen und dennoch eine eigene Sicht zu vertreten, das lag Ende der sechziger Jahre in der Luft. Die Ausweitung der Beobachtungszone, die Konzentration auf den Menschen, die Befreiung von ethnografischen Normen (des IWF), wie es Hugger 2009 ausdrückte, war zunächst ein Anliegen aus der filmischen Praxis und weniger eines der volkskundlichen Disziplin. Diese Hinwendung zum Menschen und seiner Sprache, von tendenziell ausschliesslich etischen zu tendenziell auch emischen Perspektiven sowohl aufseiten der Gefilmten wie der Filmenden, vollzog sich in Dokumentarfilmen im Allgemeinen und in der ethnografisch-volkskundlichen Filmproduktion im Besondern oft mit erheblicher Zeitverschiebung. Die Diskussionen im Rahmen der Encyclopaedia Cinematographica (EC) zeigen, dass diese Entwicklungen beim IWF sogar erst Ende der achtziger Jahre in Ansätzen Eingang fanden.

Die 1989 entstandene erste Videoproduktion der SGV, *D'Hüetli* von René Baumann, ist in unserem Untersuchungszeitraum eine der konsequentesten Fokussierungen auf Menschen und ihre Aussagen: Baumann überlässt das Wort weitgehend dem Sohn des Hutfabrikanten, Richard Merz, der zugleich dessen letzter Lehrling war. Der Filmautor teilt seine Autorität mit dem Protagonisten und lässt ihn seine Arbeit nicht nur zeigen, sondern überlässt ihm einen wesentlichen Teil der Interpretation und Kontextualisierung. Freilich geschieht auch dies durch einen *etischen* Filter: Letztlich entschied Baumann, was aufgenommen und wie die Bilder organisiert wurden. Der Lehrling kommentierte seine Tätigkeit nicht direkt während der Dreharbeiten, sondern später, bei der Visionierung der montierten Aufnahmen. So wird *D'Hüetli* als das erkennbar, was die meisten Filme zuvor auch schon waren, aber nicht in dieser Klarheit zeigten: als eine Zusammenarbeit zwischen Porträtiertem und Filmschaffendem in einer Dialektik von *emischer* und *etischer* Sicht, die eine besondere Art des Wissens entstehen lässt: das Begegnungswissen.[225] Dass Baumann dem Juniorchef viel Raum für seine Rede gewährt, spiegelt die ethische Haltung des Filmautors, war aber zugleich auch eine Folge der eingesetzten Videotechnik, bei der die Materialkosten der Videobänder nie in dem Masse zu Buche schlugen, wie es bei Filmrollen der Fall war.[226] Der Videofilm entstand unter

225 Michi Knecht, Contemporary Uses of Ethnography. Zur Politik, Spezifik und gegenwartskulturellen Relevanz ethnographischer Texte. In: Michael Simon u. a. (Hg.): Bilder. Bücher. Bytes. Zur Medialität des Alltags. Münster u. a. 2009 (Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde, Bd. 3), S. 148–155, hier S. 148.

226 Gespräch von Thomas Schärer mit René Baumann, 28.9.2013. Der Film kommt einer Forderung von Jay Ruby nach und dem in seinen Augen idealen ethnografischen Film ziemlich nahe: „Human beeings both perform their culture and observe other performing it. They can and do talk about both. These are the

erheblichem Zeitdruck. Dies zeigt der im Begleitheft publizierte Text des Sekundarlehrers und Volkskundlers Albert Spycher:

> „Die Video-Aufzeichnung musste 1989 in der Hektik des in Auflösung begriffenen Fabrikbetriebes realisiert werden. Dabei entstand ein Notfilm, der die Tätigkeit der Firma und die Vielseitigkeit des Hutmacherberufs nur fragmentarisch vorstellen kann, jedoch interessante Produktionsabläufe festhält und aus berufenem Mund kommentiert.“[227]

Die hier von Spycher und auch von Franz Simon aufgezeigte Dichotomie von genauer Darstellung von Arbeitsprozessen und Abläufen einerseits und dem sensiblen Erfassen von Menschen andererseits (→ Kapitel „Repräsentation und Inszenierung“) ist nur scheinbar ein Gegensatz. Beides ist nach unserer Einschätzung bei genügend Drehzeit sowie Begabung und Einfühlungsvermögen der Filmschaffenden möglich. Dies vor allem dann, wenn Porträtierte ein im Film sicht- oder hörbares menschliches Gegenüber, also die Filmschaffenden, erhalten und der Konstruktionscharakter der filmischen Repräsentation thematisiert wird.

Es sind zwei unterschiedliche Paradigmen, die positivistisch auf Materielles und Verhalten konzentrierte Deskription und die persönlichkeitskonzentrierte Narration, die zunächst unvereinbar scheinen. Champions Film über den Müller Develey, Yersins *Die letzten Heimposamenter,* Schlumpfs *Guber – Arbeit im Stein* und *Umbruch* zeigen, dass sich Genauigkeit der Darstellung materieller Kultur und einfühlsame Porträts nicht ausschliessen. Im Gegenteil: sie bedingen einander, weil die Protagonisten so in ihrer Arbeit aufgehen, dass weder eine Fokussierung nur auf Personen noch nur auf Tätigkeiten Menschen und Arbeit gerecht würde. In *Umbruch* führen die langen, beobachtenden Sequenzen der Betriebsversammlungen oder Umschulungskurse vor, wie die Protagonisten in einer ausgeprägten Hierarchie untereinander agieren und unter welch erheblichem Druck sie stehen (→ Kapitel „Relation filmeurs-filmés“). Das Miterleben ihrer Emotionen ermöglicht ein nicht nur kognitives Begreifen, sondern auch ein affektives Verstehen.

Deskriptives, strukturelles und affektives Wissen. Von Zuständen zu Prozessen: Historisches und ahistorisches Verständnis von Kulturzusammenhängen

Einen weiteren Paradigmenwechsel stellt die Verlagerung der Konzentration weg von Zuständen und hin zu Prozessen dar. Diese Sensibilisierung für das Prozessuale lässt sich sowohl beim Schweizer Dokumentarfilm als auch bei Filmen der SGV feststellen. *Umbruch* von Hans-Ulrich Schlumpf, der zweite Film in der Reihe *Technisiertes Handwerk im Zeitalter der Automatisation*, trägt einen programmatischen Titel. Die thema-

basic building blocks that the ethnographic filmmaker has to work with – filmed behavior and participant's metacomments about that behavior. Add the analytic devices of organizing filmed elements and the communication of the analyst's experience in the field, methods employed, and his or her point of view and you have an ethnografic film.“ Jay Ruby, Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology. Chicago 2000, S. 242.

227 Albert Spycher, Hutmacherei in alter und neuer Zeit. In: Altes Handwerk Sammelband VI, Heft 59, 1992, S. 39.

tische Verlagerung in der Filmarbeit findet in der Entwicklung in der universitären Anthropologie/Ethnologie/Volkskunde, die sich von der Finderin und Bewahrerin von archaischen Zuständen zur Beobachterin und Analytikerin des kulturellen Wandels entwickelte, ihre Entsprechung. Wir fanden jedoch weder in Quellen noch in Gesprächen Evidenzen, dass die Interessensverlagerung der Filmschaffenden von Zuständen zu Prozessen von fachlicher Seite, also von der Volkskunde her, angestossen wurde. Zwar stiess das alte Paradigma, das noch 1984 *Maroquinerie* auszeichnete, auch bei Paul Hugger auf Kritik.[228] Aber es waren die Filmpraxen von Schlumpf, Champion, Yersin und weiteren, die den Menschen in den Mittelpunkt stellten und die aus der Zeit und aus Lebenszusammenhängen und Entwicklungen fallende Darstellungsformen obsolet erscheinen liessen (→ Kapitel „Kontinuität und Wandel" und „Ethnologie régionale").

Sieben Jahre zuvor hatte Sebastian C. Schroeder 1977 in *Bronzeguss* in geradezu postmoderner Weise die kulturelle Wertigkeit antiker Bronzefiguren und die Rekonstruktion der zugrunde liegenden Giesstechnik dargestellt. Mit einer Kamerafahrt zeigt er die Räume des Basler Antikenmuseums und dessen Publikum. Seine Fahrt endet bei einem sauberen Vitrinenglas und gegossenen Kleinfiguren. Anschliessend umkreist er mit seiner Kamera eine antike Grossfigur. Dieser offensiv subjektive und selbstbewusste Umgang mit den formalen Mitteln verweist auf ein völlig neues, weit entwickeltes epistemologisches Selbstverständnis, das sogar im Abspann nachtönt: Unterlegt mit Klaviermusik hören wir einen Arbeitsdialog zwischen dem Filmenden und dem gefilmten Kunstgiesser Rudolf Schulthess: „Isch igschaltet? Noh nächer. Jetzt hämer en Schattä vornedruff." Schröder verstand sich wie andere seiner Generation als ein Suchender, der auch mitttels Filmen seine eigenen Werte, seine eigene Perspektive auslotet und persönlich kommuniziert. Voraussetzung dafür ist ein Bewusstsein der eigenen subjektiven und historischen Bedingtheit. Ein Blick auf aktuelle oder geschichtliche Situationen sagt meist mehr über die eigene Position aus als über das Vermittelte (technisches, kulturelles, soziales und ökonomisches menschliches Handeln). Diese Erkenntnis befreit nicht vom Anspruch, dem Vermittelten so differenziert und umfassend wie möglich gerecht zu werden.

Diese Ansprüche können sich auf menschliche, inhaltliche und formale Belange beziehen und sind meistens verschränkt: Menschlicher Anspruch bedeutet sensible, offene und ethisch reflektierte Begegnungen mit Porträtierten und deren Erfahrungen; das entspräche MacDougalls strukturellem, relationalem und affektivem Wissen. Inhaltlicher Anspruch zeigt sich in einer ganzheitlicher, differenzierten Behandlung eines Themas, eines oder mehreren Menschen aus unterschiedlichen Perspektiven, das wäre Dougalls; deskriptives und erklärendes Wissen. Der formale Anspruch zeigt sich in einer eigenen Handschrift, in audiovisueller Kompetenz und gestalterischer Sensibilität. Die genannten Ansprüche definieren auch eine filmische Haltung. Nämlich jene, die im Laufe der sechziger und vor allem siebziger Jahre in der Schweiz als Autorenfilm zum vorherrschenden Paradigma im einheimischen Filmschaffen wurde. Diese Haltung beinhaltet alle oben

228 „Den Film *Maroquinerie* von Friedrich Kappeler habe ich [Hans-Ulrich Schlumpf] geschnitten. Wir haben ihn ihm [Paul Hugger] einmal gezeigt und ihn nach seiner Meinung gefragt. Und dann hat er ganz komisch reagiert (…). Vielleicht weil es eine Idee von ihm war. Vielleicht hatte er das Gefühl, der Kaufmann, der Maroquineur oder wie man ihm sagt, käme zu wenig zum Zuge (…). Aber der Film selber ist – das gebe ich absolut zu – kein Meisterstück!" Hans-Ulrich Schlumpf, 16.9.2009.

beschriebenen Paradigmen – ausser dem ersten – und ist wegen der Vielfalt ihrer Ausprägung schwierig zu definieren. Die 1962 gegründete *Association suisse des réalisateurs de films*, der erste Zusammenschluss von Vertretern des neuen Schweizer Films – die sich als Autorenfilmer verstanden – definierte als wesentliche Aufnahmekriterien: Interessenten müssten mindestens einen Film – egal ob dokumentarischer oder fiktionaler Natur – mit einer „persönlichen Handschrift" und einem „filmischen Gestaltungswillen" vorlegen.[229]

Auf der Suche nach den Ursachen der Paradigmenwechsel

Die Gründe für den Paradigmenwechsel der SGV-Produktion, der – grob umrissen – von der dokumentierenden *Notfilmung* über den verstehend-interpretierenden Autorendokumentarfilm bis hin zu universitären filmischen Abschlussarbeiten führte, sind vielfältig. Ihnen ist nur auf die Spur zu kommen, wenn es einerseits gelingt, Motivationen, Handlungsspielräume und Konstellationen von Einzelpersonen, Eigendynamiken und Hierarchien von Institutionen zu berücksichtigen und andererseits praktisches wie symbolisches Handeln, Reflexion und Strategie sowie Handlungs- und Begegnungswissen zu ergründen.

Es waren die jungen Filmschaffenden, welche die Form der kurzen stummen SGV-Dokumentationen aus eigener Initiative und auf eigenes finanzielles Risiko ausweiteten.[230] Die Diskussionen über filmische Haltungen wurden zumeist in kleinen Zirkeln geführt. Valery Blickenstorfer war beispielsweise als Fernsehfrau und ehemalige Reporterin des *Blicks* weit von den Positionen Champions, Schlumpfs oder Yersins entfernt, die sich als Autorenfilmer und Einzelkämpfer verstanden. Die meisten kannten ausser den eigenen – für die SGV gedrehten Filmen – keine anderen Produktionen der Gesellschaft. Die wenigen SGV-Filmschaffenden, die andere SGV-Filme kannten, sahen darin kein Muster, das es zu befolgen gäbe. Die meisten entwickelten aufgrund der Aufgabestellung eigene Strategien oder stützten sich in Form und Rhetorik bewusst oder unbewusst auf historische Vorbilder. Für Yersin war beispielsweise der in den fünfziger und sechziger Jahren verbreitete didaktische Lehrfilm eine wichtige Referenz für seine eigene Arbeit. Er wollte handwerkliches Wissen mit grösstmöglicher Klarheit und Anschaulichkeit, aber ohne autoritären Zeigefinger vermitteln. So zeigen viele seiner SGV-Filme einen „didaktischen Eros".

Individuelle Praxis, geteilte Dispositionen

Dem Streben nach persönlicher Ausdrucksweise zum Trotz durchliefen viele Filmschaffende innerhalb wie ausserhalb der SGV eine vergleichbare Entwicklung: Der Wille, die

229 Thomas Schärer, *Zwischen Gotthelf und Godard. Erinnerte Schweizer Filmgeschichte 1958–1979,* Buch und DVD, Zürich 2014, S. 69.

230 Claude Champion wollte 1971 in seinem sensiblen Portrait des Müllers Develey (*Le Moulin Develey sis à la Quielle*) nicht auf die Sprache sowie die vielfältigen Geräusche der Mühle verzichten und bezahlte die beträchtlichen, zusätzlichen Kosten der bildsynchronen Tonaufnahmen selbst. Ebenfalls auf eigenes Risiko realisierte Yves Yersin zusätzlich zum beauftragten SGV-Kurzfilm über die Bandstickerei in der Basler Landschaft *Heimposamenterei* (1972) die Langversion *Die letzten Heimposamenter* (1974).

Protagonisten zu Wort kommen zu lassen und sie nicht für eine auktoriale Narration zu „missbrauchen", lag als Folgeerscheinung nicht zuletzt von 1968 in der Luft. Mit dem eigenen Namen für eine persönliche Darstellung einzustehen und mit den Filmen Verantwortung zu übernehmen, ebenfalls. Diese Konvergenz ohne Abstimmung könnte man mit Pierre Bourdieu auf gemeinsame Werte und geteilte Dispositionen zurückführen.[231] Dieses Geteilte sei hier nur kurz skizziert: Praktisch alle Filmschaffenden verfügten über ein hohes politisch-gesellschaftliches Bewusstsein, eine Ethik der Begegnung auf Augenhöhe mit ihren Protagonisten – oft tendenziell Marginalisierte und Unterprivilegierte – und den Willen, zu ihrer Selbstermächtigung beizutragen, auch wenn dieser Gestus etwas Bevormundendes und Autoritäres in sich birgt. Das Streben nach Kohärenz steht in einem Spannungsverhältnis zu einer angestrebten emischen Sicht, wie James Clifford bemerkte:

> „In jeder Ethnographie sind auf Erfahrung gegründete, interpretatorische, dialogische und polyphone Prozesse – durchaus im Widerspruch zueinander – wirksam. Aber eine einheitliche Präsentation (Kohärenz) setzt einen kontrollierenden Autoritätsmodus voraus."[232]

Dieser kaum vermeidbare „Autoritätsmodus" ergab sich aus dem Willen, in autodidaktischer Suche und Aneignung eigene filmische Formen zu entwickeln. Dabei dienten etablierte Muster wie Jean Rouchs *Cinéma Vérité* oft als Negativfolien. Ab Mitte der sechziger Jahre, als der erhoffte „Neue Schweizer Film" erst im Embryonalstadium existierte, wurden die kanadischen Dokumentaristen des *Cinéma direct* als Vorbilder gesehen (→ Kapitel „Die Filme der SGV als Teil des Schweizer Films" und „Le cinéma documentaire et ethnographique international").

Das Selbstverständnis als Autor könnte man unter Bezugnahme auf anthropologische Kategorien als Emanzipation der eigenen, emischen Sicht auf eine Thematik (kulturelles System) oder auf die Welt generell bezeichnen. Indem Filmschaffende die emische Sicht der Personen, die sie porträtierten, ernst nahmen und zugleich ihre eigene emische Sicht transparent machten – als ökonomisch, kulturell und sozial in bestimmter Weise geprägte Wesen –, kamen sie Forderungen nach Reflexion der eigenen Feldforschung und Ethnografie aus der Anthropologie nach.

In schriftlicher Form reflektierten nur wenige Filmschaffende ihre Rolle bei den Dreharbeiten (Hans-Ulrich Schlumpf, Edmund Ballhaus oder David MacDougall). Die meisten liessen ihre Erfahrungen und ihr Handlungswissen unvermittelt in die eigene Praxis einfliessen. Die meisten bemühten sich, eine der Aufgabenstellung und Thematik angemessene Ausdrucksform zu finden. Diese Suche nach einer adäquaten filmischen Form führte aber auch – zumindest bei den reflektierenden Filmschaffenden der SGV – zu

231 Bourdieus Habitus-Konzept war laut Barlösius wesentlich vom Kunsthistoriker Erwin Panofsky beeinflusst: „Der Habitus sollte eine gemeinsame geteilte Disposition bezeichnen, um erklären zu können, wie es möglich ist, dass Künstler verschiedener Disziplinen, beispielsweise Architekten, Bildhauer und Dichter, ohne sich miteinander abzustimmen, ab einem bestimmten Zeitpunkt die gleichen Gestaltungsprinzipien in ihre jeweilige Kunst einführen und so Hand in Hand – ohne als gemeinsamer Akteur aufzutreten – eine neue Kunstepoche beginnen." Eva Barlösius, Pierre Bourdieu. Frankfurt a. Main 2006, S. 54.

232 James Clifford, Über ethnographische Autorität. In: Flahertys Erben. Die Stunde der Ethnofilmer, Trickster 16, München 1988, S. 4–35, hier S. 31.

dem, was der Ethnologe und Filmemacher Peter Loizos für die Periode von 1955 bis 1985 für den ethnografischen Film generell als „the loss of epistemological and theoretical innocence“[233] bezeichnete.

Hinter Loizos' teleologisch dargestellter Fortschrittsgeschichte des ethnografischen Films standen Bewusstseinsprozesse der Filmschaffenden, aber auch der Prozess der akademischen Etablierung der visuellen Anthropologie. Ihre Verfechter argumentierten mit dem epistemologischen „Erwachsenwerden“ des Mediums gleichzeitig für die akademische Legitimation ihres Gegenstandes.[234] Die Unbedarftheit in Bezug auf Voraussetzungen und Bedingungen des eigenen Schaffens, welche die Autorenfilmschaffenden kritisierten, aber auch die allwissende Perspektive des auktorialen Films, die „Voice of God“[235], fände ihre Entsprechung in der epistemologisch unschuldigen bzw. unbedarften Ethnografie der Pioniere.

Disziplin und Praxis: epistemologische Parallelen

Klar wurde bislang, dass im Falle der SGV bis 1997 die Paradigmenwechsel fast ausschliesslich von der Filmpraxis und nicht von Entwicklungen und Diskussionen innerhalb der Disziplin der Volkskunde angestossen wurden. Das heisst aber nicht, dass filmische Formen in ihrer Epistemologie nicht doch zeitlich gewisse Parallelen zu kulturwissenschaftlichen Diskussionen und Forderungen aufwiesen. So waren die frühen positivistischen Dokumentationen mit ihrem „thematischen Fokus auf dinglichen Kulturbesitz und mit seiner Veröffentlichung filmischer Begleithefte“ stark auf die „Bedürfnisse einer objektivationsorientierten und textfixierten Volks- und Völkerkunde zugeschnitten“.[236] Was hier Thorsten Näser für die Filme des Fachreferats Ethnologie des IWF konstatiert, trifft uneingeschränkt auf die frühen Filme der SGV zu. Es kam aber nie zu einem ausgeprägten „Time-Lag“, einer Verzögerung, wie ihn Joachim Ballhaus feststellte, zwischen den Standards des ethnografischen Films (insbesondere die Produktion des Fachreferats Ethnologie des IWF) und der Entwicklung der Disziplin Volkskunde. Diese befragte ihre Methoden und Inhalte im Zuge der Falkensteiner Diskussionen 1969 kritisch und fokussierte sich neu auf Alltagsgeschichte und „Geschichte von unten“.[237] Viele der dort und im Nachgang aufgestellten und diskutierten Forderungen

233 Peter Loizos, Innovation in ethnografic film. From innocence to self-conciousness 1955–1985. Manchester 1993, S. 6.

234 Das Granada Centre for Visual Anthoropology in Manchester wurde 1987 unter massgeblicher Beteiligung von Loizos gegründet. Es ist nach eigenen Angaben das „world's leading centre for Visual Anthropology“ und verfügt über „the largest visual anthropology faculty in Europe“ http://granadacentre.co.uk/about/ Zugriff 8.7.2014.

235 Bill Nichols und Eduard Branigan benutzen diesen Ausdruck für die allwissende Perspektive im Dokumentar- und Spielfilm. Bill Nichols, Introduction to Documentary, Bloomington und Indianapolis 2001, passim, Edward Branigan, Narrative comprehension and film, London und New York 1992, S. 205.

236 Torsten Näser, Divergierende Diskurspraxen: Film und Text als Medien ethnographischer Repräsentation. In: Michael Simon u. a. (Hg.): Bilder. Bücher. Bytes. Zur Medialität des Alltags, Münster u. a. 2009 (Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde, Bd. 3), S. 156–163, hier S. 160.

237 Wolfgang Kaschuba benennt mit der „Falkensteiner Formel“ die Neudefinition der Ziele der Volkskunde wie folgt: „Volkskunde analysiert die Vermittlung (…) von kulturalen Werten in Objektivationen (Güter und Normen) und Subjektivationen (Attitüden und Meinungen).“ Wolfgang Kaschuba, Einführung in die Europäische Ethnologie, München 1999, S. 93. Siehe auch: Joachim Ballhaus, Rede und Antwort.

an die kulturwissenschaftliche Arbeit erfüllten SGV-Filmschaffende, ohne sie zu kennen: zum Beispiel die Hinwendung zu Werten und Vorstellungswelten der Ethnografierten das Abrücken vom positivistischen bewahrenden Sammeln von aussterbenden Kulturgütern hin zum interpretierenden Verstehen von Gegenwärtigem sowie schliesslich die Verlagerung des Interesses von Zuständen auf Prozesse und das damit einhergehende Interesse für Alltagskultur, sozialen und kulturellen Wandel und die damit verbundene Sensibilisierung für historische und soziale Kontextualisierung (→ Kapitel „Ethnologie régionale").

Zwar existierten zwischen der Filmpraxis der Abteilung Film der SGV und der Disziplin Volkskunde auch Ungleichzeitigkeiten und Diskontinuitäten, aber sie verliefen nie in einer klaren „Frontstellung", sondern waren vielfach gebrochen und manifestierten sich sogar zwischen den Filmen der Abteilung Film. Nicht selten antizipierten filmische Strukturen und Wissensformen – etwa in *Le Moulin Develey sis à la Quielle* und *Heimposamenterei / Die letzten Heimposamenter*, *Guber – Arbeit im Stein* – Entwicklungen, die innerhalb der SGV und des Fachs mit erheblicher zeitlicher Verschiebung feststellbar waren. Stichwortartig für in diesen Filmen bereits in den siebziger Jahren integrierte und gegenüber der Disziplin antizipierte Aspekte seien genannt: Polyphonie, Körperlichkeit, Atmosphäre und Emotionalität. Sie werden aktuell unter dem Begriff „sensory ethnography"[238] eingefordert und diskutiert.

Die SGV-Filme wurden ab Mitte der sechziger Jahre tendenziell freier, komplexer, ambivalenter, dialektischer und polyphoner: Weniger, weil Methoden und Inhalte theoretisch kritisch befragt wurden, sondern wegen des Weiterdenkens vor allem eigener und allenfalls fremder filmischer Praxen und des Selbstverständnisses der Filmschaffenden als Lernende und Suchende.

Die spezifische Art der Wissensvermittlung und Wissensproduktion durch Filme wurde jedoch innerhalb der SGV selten diskutiert, zumindest ziehen wir diesen Schluss aus den gesichteten Akten und geführten Gesprächen. Dies geschah in der Disziplin erst nach 1990 in Ansätzen. Fundiert reflektierten Marius Risi und Lisa Röösli ihre je eigenen filmischen Arbeiten.[239]

Filmschaffende und Volkskundler hatten, abgesehen von diesen epistemologischen Parallelen, wenige gemeinsame Berührungspunkte: Selbst bei den SGV-Produktionen waren sie nur sehr punktuell. Die Abteilung Film der SGV entwickelte – im Gegensatz zum IWF – weder eine Deutungsmacht noch eine normative Kraft über die von ihr produzierten Filme und strebte dies auch nie an. Die Abteilung war wegen ihrer prekären Lage innerhalb der SGV und vor allem aufgrund der Persönlichkeit des zweiten Leiters, Paul Hugger, nicht die Instanz, die Gesagtes systematisierte oder „quantifizierbare Häufigkeiten"[240]

Antwort oder Rede? In: Joachim Wossidlo, Ulrich Roters (Hg.), Interview und Film. Volkskundliche und ethnologische Ansätze zur Methodik und Analyse, Münster 2003. S. 11–50, hier S. 13.

238 Sarah Pink, Doing Sensory Ethnography, Melbourne 2009.

239 Lisa Röösli und Marius Risi, Lebensbilder, Bilderwandel. Zwei ethnographische Filmprojekte im Alpenraum, Münster 2010.

240 Michel Foucault, Archäologie des Wissens, Frankfurt a. Main 2013, S. 87.

bildete. Über diese „formalisierende Macht“[241] verfügte die Abteilung Film nie. Umgekehrt waren die Filmschaffenden kaum interessiert, ihre spezifische Art der Wissensproduktion- und Vermittlung als für das Fach relevante gemeinsame Wissensbestände zu propagieren. Sie dachten in ihrer Praxis, vom Filmemachen her, und entwickelten in diesem Beziehungsnetz ihre praktische Epistemologie, die sie jedoch nicht als solche sahen, sondern als eine Entwicklung ihres Anspruchs und Profils als Autoren. Das Verdienst des Abteilungsleiters Paul Hugger ist seine Offenheit diesen Haltungen und Entwicklungen gegenüber. Er machte sich diese gelegentlich zu eigen. So forderte er etwa bei der Vorbereitung des Films, der später Hans-Ulrich Schlumpfs *Guber – Arbeit im Stein* werden sollte, den Einbezug von Lebensumständen und Herkunft der meist italienischen und portugiesischen Steinarbeiter und ihrer Beziehung zur einheimischen Bevölkerung. Er verliess also sein früheres Konzept der *Notfilmung*, inspiriert durch die Eigenständigkeit der Filmschaffenden, die er beauftragte. Obwohl für ihn Film zunächst ein fremdes Medium war, zeigte er früh eine Sensibilität für die filmische Form:

> „Es entspricht durchaus unseren Überzeugungen, dass es auch dem Forschungsfilm wohl ansteht, wenn sich in ihm die Persönlichkeit des Filmemachers ausprägt und ein Suchen nach künstlerischer Qualität sichtbar wird, wobei selbstverständlich der thematische Rahmen feststeht und das oberste Ziel, die klare Dokumentation, erreicht werden muss.“[242]

Hans-Ulrich Schlumpf, der auf Paul Hugger nachfolgende Leiter der Abteilung Film, entwarf zwar ein programmatisches Konzept für Filme über technisches Handwerk. Dieses floss in zwei realisierte Filme ein (*Der schöne Augenblick* von Friedrich Kappeler und Pio Corradi, 1986, und seinen eigenen, *Umbruch,* 1987). Eine eigentliche Editionsreihe vermochte er jedoch nicht zu begründen. Ab Mitte der achtziger Jahre gelang es Schlumpf nicht mehr, sich als Autoren verstehende Filmschaffende für Projekte mit der SGV zu gewinnen (→ Kapitel „Ausblick“). Doch beeinflussten Schlumpfs Überlegungen zum Autorenfilm und seine Gedanken über die kulturwissenschaftliche Filmarbeit, die er nach der Ablehnung der Aufnahme seines Guber-Films in die Reihe EC des IWF formulierte, beispielsweise das Institut für Volkskunde der Universität Göttingen sehr wohl.[243]

Diversität und Subsidiarität – das Modell der Abteilung Film

Die Gleichzeitigkeit von verschiedenen Konzeptionen weist auf eine ausgeprägte Offenheit oder einen Pragmatismus oder aber kritisch gewendet zuweilen auch auf eine Laisser-Faire-Haltung hin. Die Entscheidungen von Paul Hugger und Hans-Ulrich Schlumpf, gewisse Filmschaffende ein- oder mehrmals zu beauftragen, erlaubten es ihnen dennoch, die Entwicklung der Filmproduktion der SGV zu prägen und zu steuern. Der Wissenschaftshistoriker Serge Reubi kommentierte die Entwicklung der Ethnologie

241 Torsten Näser, Divergierende Diskurspraxen: Film und Text als Medien ethnographischer Repräsentation. In: Michael Simon u. a. (Hg.), Bilder. Bücher. Bytes. Zur Medialität des Alltags, Münster u. a. 2009 (= Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde, Bd. 3), S. 156–163, hier S. 160.

242 Paul Hugger, Altes Schweizer Handwerk. Zu einem grossen Film- und Publikationsunternehmen, Sonderdruck aus der September-Nummer 1971 der „Gewerblichen Rundschau“, S. 122.

243 Ballhaus 1987, S. 108–130, hier S. 119; Rolf Wilhelm Brednich. In: DGV Informationen. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Nr. 1, 1997 München, März 1988, S 5f.

in der Schweiz in einer Weise, die viele Parallelen zur Entwicklung der Filmproduktion der SGV aufweist. Er konstatierte jene Synchronität diverser Praktiken auf nationaler, institutioneller und sogar auf individueller Ebene, auf die wir bei der SGV ebenfalls gestossen sind:

> „En démontrant l'hétérogénéité des pratiques parfois chez un seul homme au cours d'une même mission, l'étude de l'ethnographie suisse souligne assez l'absurdité des récits des grandes ruptures épistémologiques qui emportent tout avec elles. Elle rappelle, au contraire, la formidable permanence des pratiques, dont l'étude mériterait une véritable reconnaissance en histoire des sciences humaines."[244]

Zwar untersuchte er eine andere Periode, den Zeitraum von 1880 bis 1950, in der sich die Ethnologie in der Schweiz als akademische Disziplin etablierte, aber seine Schlussfolgerungen sind den unseren vergleichbar. Während über 40 Jahren, von 1942 bis 1984, herrschte das Muster des thematisch auf einen Produktionsprozess fokussierten stummen Kurzfilms vor. Fast ebenso lange dauerte die Ablösung von interessierten Laien und dem Métier fremden Filmamateuren durch kulturwissenschaftlich gebildete Filmschaffende in der Filmproduktion der SGV. Und es waren keineswegs jene der Disziplin nahe Stehenden, welche die substanziellsten, transparentesten und am ausgeprägtesten selbstreflexiven Filme schufen, sondern – wie dargestellt – disziplinfremde, ambitionierte Filmschaffende wie Claude Champion, Yves Yersin oder Hans-Ulrich Schlumpf. Sie verstanden Film als Erkenntnis- und Darstellungsmedium, betrieben ihre Vorbereitung und ihre Recherchen mit wissenschaftlicher Disziplin und suchten auf dieser Basis während den Dreharbeiten Offenheit und Empathie zu erreichen. Ihre Erkenntnisse, die sie bei dieser Arbeit gewannen – vor allem ihr spezifisch filmbedingtes Handlungs- und Begegnungswissen – flossen in ihre nächsten Filme, zuweilen aber auch – viel zu selten – in die ethnologisch-volkskundliche Diskussion.

Jeder epistemologische Schritt, jede Bewusstwerdung der Voraussetzungen und Grenzen des eigenen Handelns und Erkennens oder jede Ausweitung der Möglichkeiten im filmischen Handeln brachte auch Verluste[245] mit sich. So können jene kurzen Streifen, die wir als „naive" oder „positivistische" Dokumentationen bezeichneten, ähnlich wie Stummfilme aus der Pionierzeit des Kinos einen Zauber vergangener Zeit aufleben lassen, über den „reifere" Werke in unserer heutigen Wahrnehmung vielleicht weniger verfügen. Sie sind nicht mehr gegenwärtig und doch noch zu nahe, um nostalgische Gefühle zu evozieren.

Weil die SGV-Filme in vergleichsweise grosser Freiheit und in unterschiedlichsten Zusammenarbeiten und diversen filmischen Selbstverständnissen[246] entstanden, blieben sie im Untersuchungszeitraum in ständiger und weitgehend autonomer Entwicklung. Es gab kein dominierendes Paradigma wie jenes beim IWF, das sich irgendwann als so überholt

244 Serge Reubi, Gentlemen, prolétaires et primitifs. Institutionnalisation, pratiques de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse, 1880–1950, Volume I : Texte. Neuchâtel ; Paris 2008, S. 553 (Thèse soutenue à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel).

245 Mit Max Weber von „Entzauberung" zu sprechen, soweit wollen wir nicht gehen.

246 Von mehr oder weniger ambitionierten Amateuren (Bricolage, Imitation) über professionelle Berufsleute, Technikerinnen (Berufsethik, Know-how) und Gelehrte (Wissenschaftlichkeit, disziplinäre Prägung) bis zu Autorinnen und Autoren (Emanzipation des Subjektiven).

und schliesslich reformunfähig erwies. Während das hierarchisch organisierte IWF über Jahrzehnte „top-down“ funktionierte, herrschte bei der Abteilung Film der SGV eine mehr oder weniger ungesteuerte „bottom-up“-Diversität. Diese entwickelte sich nicht aufbauend zu immer höheren Stufen, sondern glich vor allem bis Ende der achtziger Jahre eher einem Nebeneinander von gepflanzten und wildwachsenden Wurzelstöcken, die neben unspektakulären oder nicht überlebensfähigen Trieben im Schatten eine ganze Reihe von originellen, autonomen und vorzeigbaren Früchten hervorbrachten, die es wert sind, gut eingekellert zu werden, um auch künftige Generationen von Forschenden und Filmliebhabenden zu erfreuen.

Conclusion / Fazit

Notre objectif a été d'analyser les lignes de développement formelles, thématiques, personnelles, méthodologiques et épistémologiques ainsi que les changements de paradigmes dans la production filmique de la SSTP. Nous avons posé une série de questions dans notre introduction auxquelles nous avons tenté de répondre tout au long de nos analyses. Nous résumons ici nos résultats et réponses de manière synthétique, puis nous mettrons en perspective notre recherche.

Motivations et thématiques des films

Alfred Bühler, le premier responsable de la Section film de la SSTP, a le dessein de collecter systématiquement des techniques et opérations de travail en voie de disparition en vue de l'établissement d'une archive visuelle. L'encyclopédie filmique des vieux métiers à laquelle il aspire se veut systématique et doit permettre de reconstruire par le film un travail artisanal dans ses détails. Le projet se situe autant dans l'idéologie de la défense spirituelle du pays que dans la tradition d'une ethnologie régionale suisse attachée à la collecte et à la sauvegarde de la culture matérielle (→ chapitre Sammeln und Bewahren). Entre 1942 et 1959, la SSTP réalise 26 films courts et muets. Lorsque Paul Hugger reprend la tête de la Section film en 1961, il prolonge le programme lancé par Alfred Bühler et se fonde sur la même rhétorique de collecte et de sauvegarde. Avec la mise en place de la série de films et de publications associées, *Vieux métiers* (*Sterbendes/Altes Handwerk*), la production devient plus systématique : entre 1962 et 1979, 49 films sont réalisés, au rythme d'un à huit par année (→ annexe Ligne du temps). Dans la continuité du projet archivistique et de l'ethnographie d'urgence menés par son prédécesseur, Paul Hugger développe le concept de *Notfilmung*. Les activités artisanales filmées doivent être traditionnelles et authentiques. Cette sélection ainsi que l'absence de contextualisation des métiers reflètent une conception idéalisée de l'artisanat empreinte d'une idéologie conservatrice. Comme au temps d'Alfred Bühler, le manque de moyens financiers empêche l'exhaustivité recherchée et la constitution d'une véritable encyclopédie des vieux métiers. Paul Hugger transforme progressivement le projet. Son ouverture et les collaborations engagées avec de jeunes cinéastes ambitieux vont faire évoluer la forme comme la thématique des films. Le programme filmique de la SSTP s'émancipe d'une rigueur normative telle que celle constatée à la même époque au sein de la production filmique de l'Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) allemand. La confrontation directe de Paul Hugger aux cinéastes provoque un changement et un élargissement du regard de l'ethnologue et producteur. La focalisation sur le geste technique et les chaînes opératoires fait peu à peu place à un intérêt pour l'homme artisan, sa parole et le contexte social, culturel et économique de son activité. Lorsque David MacDougall décrit l'évolution de l'approche filmique de Jean Rouch, son propos pourrait finalement aussi s'appliquer à certains des cinéastes mandatés par Paul Hugger, tels qu'Yves Yersin ou Claude Champion :

> « Commençant par filmer la technologie et les rituels [l'] attention [de Jean Rouch] se porta très rapidement vers les contextes sociaux et psychologiques de la chasse, de l'initiation et de la possession. Les approches de Marshall et de Rouch de l'anthropologie visuelle ont différé radicalement de la plupart des autres approches. Leur objectif était d'enregistrer les relations humaines qui, dans beaucoup de cas, ne pouvaient que se déduire du visible. Pour atteindre ce but, filmer les apparences ne suffisait plus ; il était nécessaire de construire un discours filmique. Le résultat ne consistait pas en un ensemble de données brutes à analyser ultérieurement. »[247]

Lorsque Hans-Ulrich Schlumpf succède à Paul Hugger en 1980, il reformule le programme de production en l'intitulant *Technisiertes Handwerk im Zeitalter der Automatisation*. Les activités documentées par les films s'insèrent plus clairement dans le présent et les bouleversements que vit le monde du travail. Des métiers plus industriels et surtout leurs artisans sont pris en compte, mais filmer des métiers qui disparaissent reste dans une large mesure une motivation autant pour Hans-Ulrich Schlumpf que pour Paul Hugger et, auparavant, Alfred Bühler. Dans les années 1980, le rythme de production se ralentit. Quatre films seulement sont réalisés entre 1984 et 1989. Dès la fin des années 1990, l'orientation et les objectifs de la Section film changent. Hans-Ulrich Schlumpf exprime son incertitude sur le futur de la production : la concentration thématique sur des artisanats traditionnels ou des artisanats techniques en voie de disparition devient problématique et ne semble plus adaptée au temps présent, d'autant plus que la télévision suisse ne paraît plus intéressée par le sujet et que les financements manquent. En 2004 et après plus de 40 ans d'existence, la série de publications *Vieux métiers* lancée par Paul Hugger prend fin. Hans-Ulrich Schlumpf formule le désir de s'ouvrir à de nouveaux thèmes relatifs à l'ethnologie régionale contemporaine et de prendre en compte des phénomènes sociaux actuels s'observant en Suisse.[248] Le travail inauguré par la Section film dès 1999 avec les étudiants de Zurich, puis aussi ceux de Bâle, va dans ce sens et conduit à une diversification importante des sujets des films.

Les changements thématiques constatés démontrent l'étroitesse des relations et influences entre sujets des films, formes filmiques, initiatives des cinéastes et techniques de réalisation. La révolution technique importante que représente l'enregistrement synchrone du son permet d'entendre la parole des protagonistes et d'élargir la thématique des films. Plus tard, la vidéo favorisera une nouvelle appréhension du réel. Un tournage plus long, continu, répété et plus mobile qu'avec les caméras 16 mm devient possible.

247 David MacDougall, L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir. In : Journal des anthropologues [en ligne] 98–99, 2004, mis en ligne le 22 décembre 2010. URL : http://jda.revues.org/1751 Consulté le 12 avril 2014.

248 Ellen N. Henkel, Sammeln und Bewahren ? Entwicklungen und Tendenzen bei der Darstellung von Handwerk im volkskundlichen Film. In : Edmund Ballhaus (éd.), Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster 2001, pp. 103–117, ici p. 111.

Pragmatisme et engagement

> « Ich war ja da nicht doktrinär. […] Ich fühlte mich nie abhängig von ihnen [Göttingen]. Ich fand, dass wir einen eigenen Stil haben, was dann auch in Göttingen diese Kontroversen ausgelöst hat und zum Teil auch die Begeisterung, dass die Schweizer ihren eigenen Weg gingen. » (Paul Hugger, 2009, Kapitel 35, 02:18:54, archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209)

L'une des caractéristiques majeures de la production filmique de la SSTP est son indépendance vis-à-vis du milieu académique et scientifique. Paul Hugger et Hans-Ulrich Schlumpf ne sont pas du tout doctrinaires comme l'a pu être l'IWF de Göttingen, souvent pris en comparaison dans notre travail. L'ouverture des responsables de la Section film, leur sensibilité à l'esthétique et leur intérêt pour une accessibilité plus large aux films ont permis aux cinéastes mandatés de développer leur propre style, malgré les contraintes de la commande et du contexte de production.

La qualité de nombreuses œuvres du corpus s'explique par l'engagement important des acteurs. Les responsables de la Section film, convaincus du bien-fondé et de l'urgence de leur entreprise, ne comptent ni leur temps, ni leur argent. Ils effectuent un travail presque bénévole. Ils continuent leur chemin malgré parfois les réticences et critiques exprimées dans le monde scientifique. De la même manière, les cinéastes participent avec passion au programme, certains avec un esprit d'initiative affirmé et « contre toutes les règles de survie élémentaire » (Yves Yersin, 2008).

La plupart des films naissent de rencontres personnelles avec des artisans. Ils sont souvent réalisés suite à des coups de cœur, mais aussi en fonction des moyens disponibles. Beaucoup de films n'auraient ainsi pas vu le jour sans les relations privilégiées et liens particuliers d'individus à un sujet ou à un lieu. Par exemple, les nombreux films réalisés dans le Rheintal par Walter Wachter sont à relier au travail de terrain mené par Paul Hugger dans cette région saint-galloise. Et si toute une série de films de qualité s'est faite dans le canton de Vaud avec des cinéastes romands, c'est surtout à cause de l'attachement profond de Paul Hugger à cette région de Suisse romande. Pareillement, *Les Mineurs de la Presta* n'aurait pu se réaliser sans l'engagement de son coproducteur, l'historien neuchâtelois Jean-Pierre Jelmini, originaire du Val-de-Travers. La production filmique de la SSTP reste très artisanale. La démarche est très pragmatique, passionnée et instinctive autant de la part des producteurs que des cinéastes. Réels ethnographes, ils sont confrontés au concret et au terrain, ils expérimentent, bricolent des solutions et fabriquent des sources. Malgré le conservatisme et l'idéologie originellement contenus dans le programme de la Section film, l'approche est libre et créative.

Entre statuts scientifique et populaire. Ethnographes, amateurs et professionnels

Que cela soit Paul Hugger, les membres de la SSTP ou les cinéastes mandatés, peu sont des scientifiques au sens strict du terme. La SSTP en général et sa Section film en particulier, en tant que cadre de production, démontrent une nécessaire relativisation du terme « scientifique ». La « scientificité » du projet a surtout été mise en avant et le concept a été instrumentalisé afin de pouvoir mener à bien l'entreprise. À l'instar des

publications de Paul Hugger qui ont un caractère souvent plus populaire que scientifique, la SSTP oscille entre un statut scientifique et une nature plus populaire. Tous ces acteurs pratiquent l'ethnographie plutôt que l'ethnologie : ils sont davantage dans un travail concret de terrain, de collecte et de description que dans la théorie, en deux mots, ils créent des sources et réalisent plus un travail de description que des recherches analytiques.

Les acteurs impliqués dans les films sont nombreux et proviennent de multiples domaines. Certains sont des ethnologues qui tentent d'utiliser le médium film à un moment de leur carrière, d'autres des cinéastes professionnels, certains des cinéastes débutants, d'autres des techniciens de la télévision et d'autres encore des amateurs intéressés par le cinéma ou l'ethnologie. Les nombreux amateurs[249] impliqués dans le programme démontrent que souvent, l'ethnographie se manifeste chez les amateurs. Ceux-ci sont souvent très conscients du passage et de la disparition des choses. Ils désirent conserver par leurs images et ils s'intéressent à filmer les gestes traditionnels pour les préserver de l'oubli. Conservateurs dans l'âme, ils répondent à l'entreprise suivie par la SSTP. Il n'est dès lors pas étonnant que les premiers collaborateurs de la Section film aient été des amateurs. Cependant, celle-ci cessera progressivement sa collaboration avec les cinéastes amateurs pour se tourner vers des réalisateurs professionnels.

Nous avons parfois privilégié l'analyse des œuvres plus marquantes, plus abouties et techniquement maitrisées, mais il ne faut pas oublier les autres documents filmiques moins « parfaits » et plus bruts de la collection qui sont aussi de grande valeur. Pour appréhender sans préjugés l'ensemble du corpus de films, il a été parfois nécessaire de se détacher de la notion du cinéaste « auteur », « artiste » et « créateur ». Dans cette perspective, même si Claude Champion aspire à faire *Le Moulin Develey sis à la Quielle* et qu'il le valorise dans sa carrière par rapport à « l'exercice » *Migola*, et que de la même manière, *Die letzten Heimposamenter* est considéré comme la consécration de la collaboration d'Yves Yersin avec la SSTP, les films muets et plus modestes de ces auteurs ont autant de valeur que ces « grandes œuvres ». Malgré les limites inhérentes aux films produits par la SSTP, ceux-ci font aussi partie du cinéma suisse des années 1960 à 1990, ils doivent être reconnus par les spécialistes du cinéma qui n'en parlent jamais dans leurs ouvrages. Notre travail est modestement allé dans ce sens.

Sensibilité ethnographique des cinéastes – ouverture cinématographique de la Section film

Presque aucun des cinéastes mandatés par la SSTP n'est ethnographe ou ethnologue. Paul Hugger fait confiance à Yves Yersin, Claude Champion, au Groupe de Tannen ou Hans-Ulrich Schlumpf, il les considère comme des cinéastes compétents. Il leur permet de réaliser des films librement tout en postulant qu'ils seront ethnographes. Grâce à cette attitude d'ouverture, les films ont pris une force au-delà de leur cadre spécialisé de pro-

249 Nous avons vu que le terme *amateur* est à relativiser. Les frontières entre pratique amateur et pratique professionnelle du cinéma sont souvent floues et poreuses.

duction et ont transmis des informations plus riches qu'une simple information indexée telle que celle des films de l'encyclopædia Cinematographica de l'IWF.

La plupart des réalisateurs « sélectionnés » ont en effet manifesté une sensibilité importante à l'ethnographie. Ils ont su « filmer le plus précisément possible » le travail des artisans (Jean-Luc Brutsch, 2011). Leur regard observateur, minutieux et patient sur les artisans de leurs films a donné naissance à des œuvres à la qualité autant ethnographique qu'esthétique.

Le cinéma suisse et particulièrement le « nouveau cinéma suisse » émergent dans les années 1960 témoignent souvent d'une affinité avec la démarche ethnographique. L'attrait pour le régionalisme et l'intérêt pour les gens et les réalités suisses que défendent les cinéastes se posent en miroir du projet mené par la Section film. Les réalisateurs attachés au « nouveau cinéma suisse » marquent une *disposition à* l'ethnographie importante et anticipent en quelque sorte le *tournant ethnographique* de la société constaté et théorisé dès la fin des années 1990.[250] De nombreuses personnes et disciplines (*Cultural Studies*, sociologie, linguistique, histoire de l'art, arts plastiques) se sont en effet approprié la méthode ethnographique en tant que méthode contextualisante et réflexive associée à l'activité concrète et pragmatique du travail de terrain.[251] Comme Éric Jeanneret le constate encore, « les composantes du nouveau cinéma correspondent aux branches des sciences humaines : l'ethnographie, qui s'intéresse dans le plus grand respect aux autres cultures, aux métiers anciens, aux arts et traditions populaires ; la sociologie ; la psychologie ; la psychanalyse […] ».[252] La vision humaniste de Paul Hugger et de Hans-Ulrich Schlumpf, leur respect pour les petites gens et leur parole, répondent aux aspirations de plusieurs cinéastes suisses de la nouvelle génération émergeant dans les années 1960. Dans cette perspective, les films de la SSTP représentent des modèles d'éthique et d'exigence. Ils font entièrement partie du champ du « nouveau cinéma suisse ».

250 Selon James Clifford, une personne présentant une *disposition ethnographique* est « un critique culturel, un défamiliarisateur et un juxtaposeur ». Il expérimente la fragmentation du temps et de l'espace avec la mobilité et la confrontation à une pluralité de valeurs. Cité dans : Kathrin Oester, « Le tournant ethnographique ». La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique. In : Ethnologie française 32 (2), 2002, pp. 345–355, ici p. 347.

251 La méthode ethnographique s'est surtout répandue en dehors de l'anthropologie avec le développement des nouvelles technologies : les gens voyagent, possèdent appareils photos et caméras vidéo, ils documentent en détail leurs expériences, relativisent leur valeur et se montrent réflexifs. La personne non-ethnologue vit une expérience ethnographique, elle fait l'expérience concrète du « devenir comme les autres », puis de la distanciation, du « rapprochement et de l'éloignement de normes et de valeurs ». Katrin Oester souligne que « le *tournant ethnographique* est basé sur un changement de mentalités fondé sur l'expérience de la fragmentation spatiale qui est due à la mobilité croissante et que l'on cherche à abolir en créant ses propres productions culturelles, sa ‹ culture ›, au sens […] de ce qui émane de la confrontation avec l'autre. » « L'*ethnographic turn* marque donc le passage d'une anthropologie de l'étranger, empreinte du discours identitaire occidental, à une ethnographie du différent – une entreprise qui ne démarque plus, dans une conception évolutionniste linéaire, la civilisation occidentale des sociétés archaïques, mais met l'accent sur la contemporanéité des différentes cultures. » Oester 2002, *op. cit.*, p. 346, p. 349, p. 353.

252 Éric Jeanneret in : Éric Jeanneret ; Portmann, Stephan, Nouveau cinéma suisse et communication entre les régions linguistiques, Programme national de recherche 21. Pluralisme culturel et identité nationale, Série Résumés des projets. Basel ; Bern 1991, p. 29.

Glissements : de l'ethnographie au cinéma

L'oscillation et le glissement entre le monde scientifique et le monde du cinéma se sont avérés être un des traits caractéristiques de ce corpus. Les films de la SSTP sont produits dans un cadre spécialisé et « scientifique ». Originellement, ils s'adressent surtout à un public de spécialistes et ne sont pas destinés à une diffusion grand public et à une projection commerciale dans les salles de cinéma. Ils n'ont pas, à la base, de prétentions artistiques. Ils appartiennent avant tout au domaine de l'ethnographie intéressée à la culture matérielle parce qu'ils cherchent à collecter, conserver, exposer et décrire des processus techniques.

L'absence de son d'une grande partie des films, principalement due au manque de moyens financiers de la Section film, impose une circulation limitée des films. Le film muet est difficilement projetable dans un cinéma et encore plus difficilement à la télévision. Généralement non autonome, il ne fait sens que doublé d'une information complémentaire, d'une explication, d'un commentaire ou de compléments textuels. Pourtant, différents facteurs ont progressivement fait glisser certains films vers d'autres horizons de diffusion et vers le monde du cinéma. Parfois, ce passage s'est effectué grâce à des initiatives personnelles et l'engagement de certains acteurs, producteurs ou cinéphiles intéressés. Mais souvent, ce sont les cinéastes qui ont voulu se détacher des limites et contraintes de la commande originelle. Par exemple, ils ont argumenté auprès du responsable de la Section film du bien-fondé d'ajouter du son direct ou d'élargir le propos du film. Certains des cinéastes engagés ont manifesté, par leurs initiatives, leur envie d'échapper à l'horizon des spécialistes et de réaliser des œuvres plus indépendantes – autonomes –, personnelles et plus accessibles. Cette circulation des films entre divers mondes reflète les multiples fonctions et statuts attribués aux films. Un document non autonome possède un statut épistémologique fort différent de celui d'une œuvre d'art (film d'auteur).

Conditions (économiques, techniques et personnelles) de la production : contraintes et possibilités

Le cinéma documentaire suisse trouve une grande partie de ses origines dans le film de commande. Dans les années 1950, le documentaire est presque toujours un film produit par un commanditaire dans un but précis. Notre corpus de films ne déroge pas à cette situation. Un cahier des charges propres à un film de commande est à respecter, même si les directives sont souvent données oralement et informellement. Ces objectifs scientifiques, additionnés aux faibles rétributions financières, sont contraignants pour les cinéastes et ne semblent pas leur laisser beaucoup de marge d'action pour développer une œuvre personnelle.

La chronologie des films met en évidence que la période la plus productive de la Section film se concentre entre 1964 et 1973 : 37 des 49 films produits entre 1960 et 1990 y sont réalisés. Deux années en particulier se distinguent : 1967 (7 films tournés) et 1970 (8 films) (→ annexe Ligne du temps). Dès le milieu des années 1970, le modèle qui consistait à embaucher de jeunes cinéastes et à leur laisser la liberté en contrepartie de rétri-

butions très modiques ne fonctionne plus. Après une phase pionnière d'enthousiasme, Yves Yersin – le cinéaste mandaté le plus productif (12 films réalisés entre 1966 et 1973) –, Claude Champion et d'autres décident de cesser leur collaboration avec la SSTP. Un travail presque bénévole n'est pas viable à long terme. Les cinéastes veulent passer à autre chose. Dès la fin des années 1970 et surtout dans les années 1990, les responsables de la Section film ne trouvent plus de jeunes cinéastes désireux de faire des films pour la SSTP. En effet, les nouvelles techniques peu coûteuses de la vidéo se généralisent et rendent la réalisation de films plus accessible. Les aspirants-cinéastes n'ont plus besoin de structures telles que la Section film pour se former au cinéma. Devenir cinéaste est plus aisé. Et dès les années 1990, des formations en cinéma voient le jour. La Section film perd progressivement sa fonction informelle de formatrice. La fin des années 1960 et le début des années 1970 ont représenté un moment historique dans lequel le « nouveau cinéma suisse » a pu émerger. Et la SSTP y a participé.

Représentations et réflexivités

Les questions épistémologiques centrales propres au tournant réflexif et critique de l'anthropologie se sont avérées fondamentales pour l'analyse des formes de réflexivité présentes dans les films : crise de la représentation, questionnement de l'autorité et de la position de l'auteur, de la construction, souci de la transparence des conditions de production d'un savoir, affirmation de la subjectivité, d'une connaissance et d'un regard situé, exigence d'une éthique de la recherche et d'une nouvelle position plus collaborative donnée à l'informateur, valorisation du point de vue émique.

Nos analyses ont démontré que tout film est une représentation et une construction formelle. L'exposition et la description claire et détaillée d'une action technique conduisent déjà à des mises en scène et des reconstitutions inévitables. Ces exigences ne situent pas les films dans un cinéma de captation, bien au contraire. La clarté de l'exposé demandé au cinéaste nécessite de faire répéter et reconstruire l'activité des artisans pour la caméra. Le choix du sujet du film, les décisions prises lors du tournage (temps de tournage, choix du matériel technique, cadrages, arrêts et enclenchements de l'enregistrement, gestion de l'espace et du temps, mises en scène, relation filmeurs-filmés) et pendant le montage (narration, construction de l'espace et du temps, ajout de commentaires ou d'intertitres) conduisent inévitablement à des sélections et à une représentation filmique de la réalité. Ce travail inévitable de représentation est plus ou moins conscient, réfléchi et abouti chez les cinéastes mandatés qui marquent une connaissance et une exploitation du langage filmique variables. Il en découle des œuvres d'une réflexivité inégale.

Plusieurs des premiers films produits par la SSTP ont révélé une représentation non questionnée. Propres à l'approche *réaliste* de Stuart Minnis, ils postulent que le film offre un miroir sans fard de la réalité, qui reproduit exactement et objectivement les gestes techniques d'une activité tels qu'ils existent dans la réalité.[253] Parallèlement à ce

253 Suivant l'analyse du sémiologue Stuart Minnis, on peut observer trois approches différentes de la représentation. En transposant son analyse de la photographie au film, nous distinguons une approche *réaliste* dans laquelle le film est un document reproductif, il témoigne et est trace : la réalité est conçue comme directement perceptible et le film acquiert un caractère de reproduction ; une approche *conventionnaliste*

paradigme de l'objectivité, succèdent ou coexistent divers paradigmes réflexifs. Des films rendent clairement transparent pour le récepteur la différence entre la représentation et le représenté. Nous avons mis en évidence la réflexivité que témoignent plusieurs films en affirmant la présence de l'auteur dans l'œuvre – questions audibles, présences de plans d'interviews, etc. Mais, en suivant David MacDougall, la réflexivité la plus intégrale ne se limite pas à la nécessité pour l'auteur de démontrer et d'affirmer sa présence dans le film. Il s'agit d'une réflexivité qui suppose de « déchiffrer la position de l'auteur dans la construction même de l'œuvre », une position mouvante qui s'exprime à travers une relation avec le sujet qui est toujours exploratoire et évolutive.[254] Les jeunes cinéastes mandatés par la SSTP adoptent souvent une telle posture.[255]

Dans le meilleur des cas, le cinéaste ne parle pas sur ou pour les autres – les protagonistes des films –, mais avec eux et à leurs côtés. Il n'explique pas tout, mais laisse ce travail au récepteur-lecteur. David MacDougall postule encore que les cinéastes sont « impliqués dans une analyse incorporée du monde qui se révèle dans les objets, les cadrages, les mouvements et les nuances de détail ».[256] C'est aussi ce que nous avons voulu démontrer dans nos analyses : le regard, le point de vue et la *posture* (*Haltung*) des cinéastes[257], dans les meilleurs des films du corpus, révèlent une implication dans une appréhension sensible du monde. La réflexivité la plus profonde se trouve ainsi lorsque le film dévoile dans le film même la vision personnelle du cinéaste.

Réception : acteurs, usages et discours

Les histoires et biographies reconstruites de quelques films analysés en détail révèlent que de nombreux acteurs et éléments interviennent dans l'élaboration et l'évaluation des œuvres. En transposant l'analyse du sociologue de l'art Antoine Hennion à l'objet film,

---

qui, en soulignant le caractère arbitraire des signes, fait perdre au film sa valeur de preuve : la réalité est médiatisée par un jeu de codes. L'image transmise ne se veut pas objective, elle exprime les conventions de la représentation ; et enfin une approche *instrumentaliste* qui intègre et juxtapose les deux premières approches : les images témoignent du monde, mais sont structurées et codifiées. Dans cette troisième approche, l'évaluation de l'authenticité du document nécessite de savoir qui représente qui, et comment, soit de pouvoir contextualiser la production. Stuart Minnis, Digitalization and the Instrumentalist Approach to the Photographic Image. Film Theory and the Digital Image. In : Iris. Revue de théorie de l'image et du son = A Journal of Theory on Image and Sound 25, 1998, pp. 49–59. Cité dans : Oester 2002, *op. cit.*, pp. 351–352.

254 MacDougall 2004, *op. cit.*, p. 22.

255 « Le film articule les qualités particulières de l'engagement – un engagement intellectuel et social –, mais aussi un ensemble d'émotions. Inversement, c'est cet engagement avec le monde qui derrière la caméra stimule l'œil et l'esprit à voir de différentes façons. La présence du réalisateur peut s'appréhender à travers de très petits détails et choix – parfois simplement dans la proximité statique de la caméra. C'est l'intention que le travail soit ‹ déchiffré › à ce niveau de signification et subtilement qui constitue sa réflexivité la plus profonde. Ainsi, il n'a pas besoin de se proclamer dans des interventions explicites, pas plus que cette absence d'interventions n'implique nécessairement que l'auteur souhaite que son œuvre soit lue comme une réalité objective non médiatisée. […] Si beaucoup de films ethnographiques échouent à offrir une telle réflexivité, c'est en partie à cause des doctrines de l'objectivité scientifique qui ont conduit à l'effacement du réalisateur du film. » MacDougall 2004, *op. cit.*, pp. 22–23.

256 MacDougall 2004, *op. cit.*, p. 23.

257 Nous définissons cette *posture filmique* ou *filmische Haltung* par l'exigence croisée d'éléments humains (sensibilité, ouverture, exigence d'une éthique de la rencontre et de la relation avec les protagonistes), de contenu (approche holistique et personnelle d'un thème sous plusieurs perspectives) et de forme (signature personnelle, compétence audiovisuelle et sensibilité de l'auteur).

nous constatons que le film s'actualise non seulement dans un réseau de collaborateurs, mais aussi dans de vastes chaînes qui relient de nombreux éléments, spectateurs, producteurs, critiques, mais aussi instruments, supports, lieux de projection. Il s'agit d'une *histoire co-construite de l'œuvre*.[258] Dans cette optique, nous avons mis en relation les particularités matérielles et formelles du film – conditions de production, matériel technique, forme filmique, lieux de projection – avec les discours tenus sur celui-ci par de multiples acteurs : producteurs, techniciens, cinéastes, protagonistes, scientifiques et critiques. Nous avons souligné les divers territoires de diffusion des films et l'aspiration des films vers un autre contexte que celui des spécialistes, celui du film en tant qu'œuvre de cinéma. Nous avons pu constater des lectures et évaluations variables des films, parfois consensuelles et d'autres fois contradictoires. Ainsi, certains jugent le film selon sa valeur scientifique, d'autres selon sa valeur esthétique. Dans un mouvement dynamique, l'objet film a été sans cesse catégorisé et re-catégorisé et différents usages lui ont été attribués successivement : document, support de recherche, outil pédagogique, souvenir visuel d'un temps passé, œuvre d'art, source. Lorsqu'un film est considéré comme source, c'est qu'il est finalement devenu document, après avoir servi à mille autres choses : instruire, divertir, célébrer, convaincre, éterniser, vendre…[259]

L'analyse de la réception des films a souligné que parfois, les œuvres ont provoqué des débats importants au sein des disciplines. Ainsi, *Guber – Arbeit im Stein* de Hans-Ulrich Schlumpf et *Die letzten Heimposamenter* d'Yves Yersin ont stimulé la discussion autour des questions de la scientificité d'un film, de la représentation filmique et de la mise en scène.

Contradictions, coexistence, asynchronisme et avant-garde

En raison de la multitude de collaborateurs d'horizons divers, le corpus de films n'est pas un tout homogène. Au début de notre travail, nous espérions trouver des lignes claires de développement, un mouvement allant franchement des *Notfilmungen* aux films d'auteur. La réalité est autre. La collection se caractérise par son asynchronisme et son hétérogénéité. Les changements paradigmatiques de la production filmique de la SSTP ne sont pas si clairs qu'escomptés. Bien qu'un mouvement se dessine, partant d'une attention aux gestes pour aller vers un intérêt pour les hommes, il n'y a pas de ligne d'évolution unique et continue. Divers paradigmes coexistent en parallèle : documentations filmiques positivistes (fondés sur la collecte et la sauvegarde et une connaissance descriptive, ces films se caractérisent par une exposition didactique de processus de travail et d'outils, sans questionner la représentation filmique), films à la représentation filmique questionnée (l'auteur distingue clairement dans le film la représentation du repré-

258 Voir : Antoine Hennion, L'œuvre de Bach. La musicalisation du compositeur en France au XIXe siècle. In : Jean-Olivier Majastre ; Pessin, Alain, Vers une sociologie des œuvres. Paris 2001, pp. 15–32, ici p. 23. Cité dans : Olivier Moeschler, Cinéastes rebelles, experts étatiques du cinéma et la co-construction du « Nouveau cinéma » suisse. Pour une sociologie de l'art avec des œuvres. In: 20 ans de sociologie de l'art. Bilan et perspectives. Marseille 1985–Grenoble 2005. Actes du colloque international de Grenoble. Paris 2007, pp 81–106, ici pp 85–86.

259 Roland Cosandey, Préface. In : Aude Joseph, Neuchâtel, un canton en images. Filmographie tome 1 (1900–1950). Hauterive 2008, pp. 9–15, ici p. 10.

senté), films manifestant une représentation transparente de la rencontre filmeurs-filmés (polyphonie et dialogue entre points de vue émique et étique), films sonores à la vision holistique (contextualisation des hommes et des activités), films manifestant une vision atemporelle et hors du temps (accent sur la tradition et la continuité avec le passé), films témoignant d'une vision historique (accent sur le changement et la situation du phénomène filmé dans le présent).

Cette hétérogénéité du corpus et la coexistence à un même moment du temps de films aux formes très différentes ont plusieurs raisons. Premièrement, le profil des cinéastes mandaté est très divers. Des réalisateurs appartenant à plusieurs générations et imprégnés de formations et de références culturelles différentes se côtoient. Deuxièmement, plusieurs types de collaborations sont amorcés en parallèle, avec de jeunes cinéastes romands ambitieux, des amateurs, des professionnels de la télévision. Ainsi, des films sonores côtoient des films muets ; des films en couleur, des œuvres en noir et blanc ; des œuvres abouties, des documentations filmiques non autonomes ; des films d'auteur, des *Notfimungen*.

Le programme suivi par la Section film contient en lui-même un asynchronisme et des contradictions. Il paraît anachronique à plusieurs égards : son intérêt pour les traditions, les artisans âgés et un monde en voie de disparition semble contradictoire et désuet par rapport aux mutations et à la modernisation profonde que vit la société entre 1960 et 1990. La Section film est tournée vers le passé alors que la société semble orientée vers le présent et l'avenir. D'un autre côté, le projet s'est avéré très moderne et même pionnier : bien avant que le film soit accepté dans la discipline de l'anthropologie comme source de connaissance autonome et qu'il dépasse le statut de simple outil de relevé et de complément illustratif à la recherche, la Section film a défendu envers et contre tous ce médium : elle l'a posé comme pertinent pour la connaissance anthropologique. De ce point de vue, les films produits par la SSTP illustrent l'évolution de la place du film dans une recherche : la nécessité de compléter le film par un travail écrit diminue progressivement (dans notre cas la série de publications en fascicules *Sterbendes/Altes Handwerk – Vieux métiers*), car les films sont toujours plus construits, complexes et complets. Très vite, les responsables de la Section film prennent conscience de l'importance de la forme des films et de la maîtrise du langage cinématographique. Pour cette raison, ils favorisent progressivement les collaborations avec des cinéastes avertis, mais sensibles à l'ethnographie. Paul Hugger et Hans-Ulrich Schlumpf s'aperçoivent au fur et à mesure que sans réalisateurs professionnels, il n'y a pas de films convaincants. Ils font alors appel à des cinéastes, recherchent des soutiens financiers, collaborent avec la Télévision suisse allemande et laissent mains libres aux cinéastes quant à la forme des films. Cette interdisciplinarité et ce dialogue entre science et art sont à plus d'un égard en avance sur leur temps.

Similitudes

Notre objet a la particularité de se situer dans le passé et de se développer sur une période de temps de trente ans, de 1960 à 1990. La perspective historique a donc été fondamentale. Malgré l'hétérogénéité du corpus et son asynchronisme, des similitudes et connexions certaines ont pu être relevées entre cette production filmique apparemment autarcique et les évolutions constatées en histoire du film documentaire et ethnographique, en anthropologie visuelle et en ethnologie régionale. Bien que Paul Hugger et les cinéastes mandatés ne connaissent pas ou peu les débats en cours dans l'anthropologie, on constate des développements similaires. Toutes ces disciplines, généralement séparées, se sont en effet au début concentrées sur la collecte et le domaine matériel sans considérer l'insertion du sujet dans un ordre de relations avec son milieu et l'extérieur. Puis les interrelations et le contexte humain, social et culturel ont été pris en compte. D'une recherche d'objectivité et de dissimulation de l'auteur, on est passé à l'affirmation de la subjectivité de l'auteur et au questionnement critique de la construction de l'œuvre et de la représentation. Les divers paradigmes et pratiques se succédant – mais souvent coexistant aussi au sein d'une discipline, d'une institution ou d'une personne – démontrent que les films étudiés comme toutes ces disciplines s'insèrent dans un contexte historique et socioculturel de changements importants : entre 1960 et 1990, la télévision et les médias se développent, le monde connaît la décolonisation, les mouvements de contestation, 1968, la remise en cause des visions ethnocentriques et logocentriques (la pensée rationaliste ou objectiviste) ou encore du *Voice-of-God commentary.*

Film et connaissance

Une question fondamentale qui a sous-tendu toutes nos analyses est celle du rôle du film comme transmetteur et générateur de savoirs anthropologiques. L'analyse des films de la SSTP nous permet d'affirmer que le médium du film est capable de générer une connaissance anthropologique, mais celle-ci est d'une autre nature que celle qu'un texte produit. La connaissance véhiculée est plus engagée et concrète. Le film apporte une connaissance synoptique, sensible et incorporée du monde et de l'humain, des gestes des hommes dans leur mouvement. Il est plus vivant, sensoriel et chaud qu'un texte.[260] Il témoigne tout en étant le produit d'une démarche personnelle et créative. La transmission d'une connaissance plus analytique n'est néanmoins pas incompatible avec le médium film. Une œuvre telle que *Die letzten Heimposamenter* l'a confirmé. En suivant David MacDougall, le film est capable de communiquer une connaissance à la fois *descriptive* (le domaine des faits), *structurelle* (le domaine des relations spatiales, temporelles, humaines), *affective* (le domaine de l'expérience) et *explicative* (le domaine de la théorie).[261]

260 Pour sa part, Michael Oppitz constate : « Bilder sind an erster Stelle anschaulich, sinnlich, ästhetisch und erst an zweiter Stelle kognitiv ». Michael Oppitz, Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie. München 1989, p. 36.

261 MacDougall 2004, *op. cit.*

Oscillation et réconciliation entre plusieurs champs : questions de méthode et de sources

L'analyse des films produits par la SSTP entre 1960 et 1990 ainsi que leur contextualisation thématique, formelle et historique a fait intervenir divers champs. Les fondements du programme suivi par les responsables successifs de la Section film de la SSTP se situent prioritairement dans les domaines de l'ethnologie régionale suisse et d'une ethnographie d'urgence attachée à la culture matérielle. De nombreux paramètres de la production filmique de la SSTP ont donc été abordés par l'intermédiaire des concepts propres à ces champs, qu'il s'agisse de culture matérielle et de processus technique, de la rhétorique de la collecte et de la sauvegarde ou des notions de tradition, continuité et changement. Au-delà de l'ancrage anthropologique et ethnographique de notre objet et de son analyse, d'autres champs sont intervenus. Puisque nous avons étudié des films ethnographiques, il a fallu considérer les contradictions et évolutions de ce genre cinématographique. Il a également été nécessaire d'insérer notre corpus dans la production cinématographique suisse et d'examiner « l'affinité à l'ethnographie » du cinéma suisse. En tant que terrain d'étude concret et dynamique, le cinéma suisse est un petit monde dans lequel les divers acteurs entretiennent d'étroites relations. Les influences et connexions entre les réalisateurs du corpus et ce contexte ont donc été fondamentales. Analyser des films a encore nécessairement fait appel au domaine de l'analyse filmique et des théories du cinéma. Une partie importante du travail s'est ainsi centrée sur l'analyse formelle des films et les questions filmiques qu'ils posent : mise en scène, narration, espace et temps, montage, relation entre son, texte et image, techniques d'enregistrement de l'image et du son.

Nous avons donc inévitablement oscillé entre plusieurs domaines. Notre analyse des films a voulu réconcilier les pendants historiques, anthropologiques et sociologiques de la recherche sur le cinéma. Il s'agissait d'analyser les films autant de manière interne qu'externe, de réconcilier l'analyse formelle et thématique en reliant les films et les cinéastes à leur contexte historique de production et à leur environnement socioculturel.

L'alternance de notre objet d'étude entre le champ de l'art et celui de la science nous a forcés à une approche interdisciplinaire. Cette transdisciplinarité est riche, mais risquait à tout moment de faire éclater notre analyse dans trop de directions opposées et dans un éclectisme excessif. Il a fallu toujours se recentrer pour ne pas perdre le fil conducteur de notre analyse. La réconciliation espérée de ces diverses disciplines et la mise à contribution de leurs outils conceptuels respectifs ont été en grande partie possibles grâce à la collaboration et le dialogue étroits instaurés entre les deux auteurs du travail qui proviennent chacun d'un champ de recherche différent. Ainsi, Thomas Schärer a apporté son approche d'historien du cinéma suisse et Pierrine Saini son regard d'ethnologue et d'anthropologue sensible à l'image. Chacun a porté avec lui les traditions de recherche de sa région linguistique. Pour cette raison, le travail s'est parfois référé à des auteurs et théories propres au monde germanophone, d'autres fois à des scientifiques francophones, mais aussi anglo-saxons. Il s'agissait de faire dialoguer des traditions théoriques qui ont souvent peu d'interactions, notamment entre le monde francophone et le monde germanophone.

Notre recherche a voulu mettre en avant les discours des acteurs impliqués directement dans les films, qu'il s'agisse des discours des producteurs, cinéastes, techniciens et protagonistes des films que nous avons rencontrés et interviewés ou des discours trouvés dans les archives, correspondances, articles de presse et publications diverses. Nous avons donc récolté un volume important de matériaux ainsi que de nombreux discours et jugements sur les œuvres. Il s'agit d'autant de points de vue sur un film. Dans une démarche anthropologique, nous avons tenté de prendre ces divers discours sans préjugés, appréciant leur valeur propre de connaissance. Il est néanmoins clair que ces sources sont de niveaux divers et que chacune s'énonce dans un temps et un contexte particulier. Nous avons donc toujours situé et donné la référence des discours collectés. Nos sources orales sont également à thématiser un minimum. Il est évident qu'interroger aujourd'hui quelqu'un sur un événement s'étant passé il y a plus de 40 ou 50 ans amène une certaine distance et révèle que la mémoire est sélective et incomplète, qu'elle reconstruit sans cesse le passé. Les discours changent avec le temps. Mais la richesse de notre travail est justement d'avoir des regards multiples sur les films et qui s'échelonnent dans le temps. Nous avons voulu privilégier le point de vue émique, propre aux personnes impliquées directement dans les films, les témoins vivants des œuvres. Ces récits enrichissent et complètent les informations des sources écrites, ils donnent une dimension plus vivante, expressive et dialogique au travail. Un commentaire de 1960 est aussi valide qu'un commentaire de 2014 si nous le contextualisons et le questionnons. La forte présence de citations dans notre travail s'explique dans cette perspective : nous voulions directement donner la parole aux personnes impliquées dans les films, faire entendre leurs voix et non simplement reconstruire et paraphraser leurs commentaires.

Actualité et perspectives

Malgré l'anachronisme apparent de la collecte et de la documentation des vieux métiers, l'entreprise suivie par la Section film s'est progressivement avérée de grande actualité. Paul Hugger a souvent souligné dans les postfaces de la série de publications *Vieux métiers* que dans les années 1970, puis 1980, beaucoup de monde était attiré par une vie plus authentique et redécouvrait la valeur du travail manuel. C'est l'émergence des néo-ruraux et des néo-artisans : des citadins retournaient à la nature et au travail manuel et recherchaient un mode de vie plus authentique. Aujourd'hui, les artisans sont partout. Les multiples foires aux artisans, les boutiques spécialisées dans les produits artisanaux et les cours d'anciens artisanats traditionnels attestent de cette revalorisation du travail artisanal. Sur les chaînes de télévision et dans les journaux régionaux, on trouve fréquemment des reportages nostalgiques sur le dernier maréchal-ferrant de telle ou telle localité. Les ouvrages photographiques consacrés aux artisans et aux gestes ancestraux fréquemment publiés rencontrent toujours du succès.[262] Avec la constitution d'un patrimoine culturel immatériel, la peur de la disparition, la sauvegarde et la conservation

262 Voir par exemple : Julien Raemy, Vocation. Arts et métiers en Suisse romande. Genève 2011. Ou le travail du photographe et ethnologue fribourgeois Romano Riedo. Notamment : Alpzeit = L'été à l'alpage. Münsingen Bern 1996 ; Allergattig Lütt : Begegnungen in Deutschfreiburg. Fribourg 2004 ; La Gruyère : arrêt sur image. Bulle 2010. URL : http://www.fotopunkt.ch Consulté le 29 juin 2014.

de l'artisanat sont d'une actualité manifeste. Et nous aussi, chercheurs, ne pouvons nier notre fascination pour ces gestes de l'artisan.

Nous constatons le potentiel des films pour de nouvelles recherches. Beaucoup de nouveaux regards pourront encore se poser sur ces œuvres et découvrir leur valeur. Les films produits par la SSTP dans les années 1940 et 1950 nécessitent encore une analyse détaillée. Les liens du cinéma suisse des années 1960 et 1970 avec le cinéma documentaire international exigent également une analyse plus approfondie, notamment en ce qui concerne le cinéma canadien qui a souvent été un modèle pour les cinéastes suisses romands. D'autres recherches peuvent encore se développer sur les films étudiés, davantage centrées sur l'analyse du contenu, des artisanats et des gestes techniques. Nous avons également le projet de réaliser une série de films courts autour des films étudiés qui viserait à mettre en perspective les sujets filmés avec le présent et les pratiques artisanales d'aujourd'hui.

La présence du corps est inévitable dans un film : les gestes, expressions, mouvements, atmosphères, émotions, humeurs se glissent furtivement dans les images, tout cela ne peut pas être dissimulé. Les propriétés inhérentes à l'image, sa capacité à offrir une vue simultanée et un saisissement plus sensoriel de la réalité et des événements, se présentent comme un potentiel important de développement de l'anthropologie visuelle.[263] Le corps, les sens et les émotions, soit la communication non verbale et le langage corporel, sont aujourd'hui devenus des champs d'études de l'ethnologie. Là encore, les films de la SSTP se présentent comme un objet de recherche particulièrement intéressant pour ces nouveaux domaines.

263 Voir notamment : David MacDougall, The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses. Princeton 2006. Ou encore le travail du *Sensory Ethnography Lab*, centre de recherche interdisciplinaire de l'Université de Harvard, qui cherche à redéfinir les liens entre l'ethnographie et des démarches audiovisuelles créatives. Lucien Castaing-Taylor, le directeur de cette plateforme d'expérimentation regroupant les départements d'anthropologie, des arts visuels et des études environnementales, a notamment réalisé le documentaire *Leviathan* (2012), coréalisé avec Verena Paravel.

Bibliographie

ADDOC, La police des images. Droit à l'image, droit des auteurs – Faux et usage de faux. Paris 2002.

Aebi, Richard, In der Hammerschmitte von Sennwald. Basel 1964 (Sterbendes Handwerk 3).

Aibel, Robert, Ethics and Professionnalism in Documentary Film-making. In: Gross, Larry; Katz, John Stuart; Ruby, Jay (Hg.), Image Ethics. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television. Oxford 1988, S. 108–118.

Albert, Claudia, L'arbre, le labyrinthe et le théâtre. Les apories de Diderot (en tant qu'encyclopédiste). In: Michel, Paul; Herren, Madeleine; Rüesch, Martin (Hg.), Allgemeinwissen und Gesellschaft, Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme, vom 18. bis 21. September 2003 in Prangins. Aachen 2007, S. 451–459.

Althabe, Gérard, Lecture ethnologique du film documentaire. In: L'Homme et la société 142 (4), 2001, S. 9–25. https://doi.org/10.3917/lhs.142.0009

Amsler, André, Schwarz Film ou 60 ans d'histoire du film. In: Ciné-Bulletin 360, Oktober 2005.

Amsler, André, Rückblende. Vom Schwarzweissfilm zum Digitalvideo. Fünfzig Jahre Produktionstechnik. Zürich 2004.

Anderegg, Klaus; Cattaneo, Claudia; Kruker, Robert; Arnold Niederer, Identitäten in einer Region der deutschen Schweiz. Vergleichsstudie auf dem Niveau von Gemeinden am Beispiel der Region Leuk. Zürich 1981.

Anneler, Hedwig, Lötschen. Landes- und Volkskunde des Lötschentales. Bern 1917.

Antonietti, Thomas, Si loin et si proche. Un siècle d'ethnologie en Valais. Baden 2013 (Cahiers du Musée d'histoire du Valais 12).

Asch, Timothy, The Ethics of Ethnographic Filmmaking. In: Crawford, Peter Ian; Turton, David (Hg.), Film as Ethnography. Manchester 1992, S. 196–205.

Asch, Timothy, New Methods for Making and Using Ethnographic Films. In: Spindler, George Deaborn (Hg.), Education and Cultural Process. Toward an Anthropology of Education. New York; Chicago 1974, S. 463–490.

Asch, Timothy; Marshall, John; Spier, Peter, Ethnographic Film. Structure and Function. In: Annual Review of Anthropology 2 (1), 1973, S. 179–187. https://doi.org/10.1146/annurev.an.02.100173.001143

Attané, Anne; Langewiesche, Katrin; Pourcel, Franck, La rhétorique photographique. In: ethnographiques.org [en ligne] 16, 2008, <http://www.ethnographiques.org/2008/Attane-et-al>, Stand: 25.05.2014.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc, Esthétique du film. Paris 1983.

Bachmann-Medick, Doris, Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2009 (Rowohlts Enzyklopädie).

Bachtin, Michail Michajlovic, The Dialogic Imagination. Four Essays. Austin 1994.

Ballhaus, Edmund, Kulturwissenschaftliche Erkenntnis als dokumentarische Inszenierung. In: Ballhaus, Edmund (Hg.), Dokumentarfilm: Schulen – Projekte – Konzepte. Berlin 2013, S. 234–264.

Ballhaus, Edmund, Erkenntnis als Inszenierung. Inszenierung als Erkenntnis. In: Simon, Michael; Hengartner, Thomas; Heimerdinger, Timo; Lux, Anne-Kristin (Hg.), Bilder, Bücher, Bytes. Zur Medialität des Alltags. 36. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Mainz vom 23. bis 26. September 2007. Münster 2009, S. 164–172 (Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde 3).

Ballhaus, Edmund, Ein Thema – unterschiedliche Sichtweisen. Zur Dokumentation eines Junggesellenbrauches im wissenschaftlichen Film und im Fernsehen. In: Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster 2001, S. 171–198.

Ballhaus, Edmund (Hg.), Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster 2001.

Ballhaus, Edmund, Film und Feldforschung. Überlegungen zur Frage der Authentizität im kulturwissenschaftlichen Film. In: Der ethnografische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, S. 13–46.

Ballhaus, Edmund, Das Dilemma als Chance. Der kulturwissenschaftliche Film im Prozess der Feldforschung. In: Lipp, Carola (Hg.), Medien popularer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung.

Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag, 1995. Frankfurt a. Main 1995, S. 417–432.

Ballhaus, Edmund, Zwischen Forschung und Fernsehen. Zur Bandbreite volkskundlicher Filmarbeit. In: Bönisch-Brednich, Brigitte; Brednich, Rolf Wilhelm; Gerndt, Helge u. a. (Hg.), Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses, Göttingen 1989. Göttingen 1991, S. 595–618 (Schriftenreihe der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen e.V.).

Ballhaus, Edmund, Der volkskundliche Film. Ein Beitrag zur Theorie- und Methodendiskussion. In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, N.F. 21, 1987, S. 108–130.

Ballhaus, Edmund; Engelbrecht, Beate (Hg.), Der ethnografische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995 (Ethnologische paperbacks).

Ballhaus, Joachim, Rede und Antwort. Antwort oder Rede? Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film. In: Wossidlo, Joachim; Roters, Ulrich (Hg.), Interview und Film. Volkskundliche und Ethnologische Ansätze zu Methodik und Analyse. Münster; New York 2003, S. 11–50.

Banks, Marcus, Using Visual Data in Qualitative Research. London 2007. https://doi.org/10.4135/9780857020260

Banks, Marcus, Which Films are the Ethnographic Films? In: Crawford, Peter Ian; Turton, David (Hg.), Film as Ethnography. Manchester 1992, S. 116–129.

Banks, Marcus; Morphy, Howard (Hg.), Rethinking Visual Anthropology. New Haven 1997.

Banks, Marcus; Ruby, Jay (Hg.), Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology. Chicago 2011.

Barbash, Ilisa; Taylor, Lucien, Cross-cultural Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos. Berkeley 1997.

Bardin, Laurence, Le texte et l'image. In: Communication et langages 26 (1), 1975, S. 98–112. https://doi.org/10.3406/colan.1975.4211

Barlösius, Eva, Pierre Bourdieu. Frankfurt a. Main 2006 (Campus Einführungen).

Barthes, Roland, L'obvie et l'obtus. Essais critiques III. Paris 1982.

Barthes, Roland, Les planches de l'„Encyclopédie". In: Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques. Paris 1972, S. 89–105 (Points Essais).

Barthes, Roland, Image, raison, déraison. In: L'univers de l'encyclopédie. [Diderot, d'Alembert 1751–1780]. [Les cent trente-cinq planches les plus célèbres avec leurs légendes]. Paris 1964, S. 11–16.

Bartholeyns, Gil; Govoroff, Nicolas; Joulian, Frédéric, Cultures Matérielles. Anthologie raisonnée de Techniques & Culture. 2 Bände. Marseille 2011 (Techniques et Cultures 54–55).

Bateson, Gregory; Mead, Margaret, Balinese Character. A Photographic Analysis. New York 1942 (Special Publications of the New York Academy of Sciences).

Baud-Bovy, Daniel, L'art rustique en Suisse. Londres 1924.

Bausinger, Hermann, Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse. Tübingen 1999.

Bausinger, Hermann, La Volkskunde en Allemagne depuis 1945. In: Ethnologie Française 27, 1997, S. 457–464.

Bausinger, Hermann, Volkskunde ou l'ethnologie allemande. De la recherche sur l'antiquité à l'analyse culturelle. Paris 1993.

Bausinger, Hermann, Ungleichzeitigkeiten. Von der Volkskunde zur empirischen Kulturwissenschaft. In: Berking, Helmuth; Faber, Richard (Hg.), Kultursoziologie – Symptom des Zeitgeistes?. Würzburg 1989, S. 267– 285.

Bausinger, Hermann, Volkskultur in der technischen Welt. Stuttgart 1961.

Bazin, André, Was ist Film? Berlin 2004.
Bazin, André, Qu'est-ce que le cinéma?.Paris 1999.
Becker, Howard Saul, Les mondes de l'art. Paris 1988 (Art, histoire, société).
Becker, Howard Saul, Art Worlds. Berkeley 1982.
Bélat, Jacques; Voisard, Alexandre, Façons d'autrefois. Lausanne 1981.
Beller, Hans, Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München 2002 (Film, Funk, Fernsehen – praktisch).
Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. Main 1974 (Edition Suhrkamp).
Berg, Eberhard; Fuchs, Martin, Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnografischer Repräsentation. In: Berg, Eberhard; Fuchs, Martin (Hg.), Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnografischen Repräsentation, Frankfurt a. Main 1995, S. 11–108 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft).
Bernard, H. Russell, Handbook of Methods in Cultural Anthropology. Walnut Creek 2000.
Berta, Ombretta, Un atelier de boîtes à vacherin dans la Vallée de Joux. Bâle 1971 (Vieux métiers 27).
Berta, Ombretta; Hugger, Paul, Les sangles à vacherin (Vallée de Joux). Bâle 1971 (Vieux métiers 28).
Berthoud, Gérald, Changements économiques et sociaux de la montagne. Vernamiège en Valais. Bern 1967.
Berton, Mireille, Un cinéaste helvétique entre particularismes et universalisme. Entretien avec Jean-Stéphane Bron autour de Mais im Bundeshuus. In: Décadrages 3, 2004, S. 98–110.
Bielander, Josef, Der Zinngiesser. Louis Della Bianca in Visp. Basel 1967 (Sterbendes Handwerk 12).
Blöchlinger, Brigitte; Schneider, Brigitte; Hausheer, Alexandra u. a., Cut. Film- und Videomacherinnen Schweiz von den Anfängen bis 1994. Eine Bestandsaufnahme. Basel; Frankfurt a. Main 1995.
Bloom, Peter J. French Colonial Documentary. Mythologies of Humanitarianism. Minneapolis 2008.
Blümlinger, Christa (Hg.), Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990.
Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin, Schreiben Bilder sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien 1992.
Bockhorn, Olaf, Retrospektiv/Progressiv – Volkskundlicher Film. In: Kuntz, Andreas (Hg.), Lokale und biografische Erfahrungen. Studien zur Volkskunde „Gast am Gabelmann". Münster; New York 1995, S. 309–316.
Böhl, Michael, Entwicklung des ethnografischen Films. Die filmische Dokumentation als ethnografische Forschungs- und universitäres Unterrichtsmittel in Europa. Göttingen 1985 (Acta culturologica).
Boillat, Alain; Brunner, Philipp; Flückiger, Barbara (Hg.), Kino CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte = Cinéma CH. Réception, esthétique, histoire. Marburg 2008 (Reihe Réseau–Netzwerk Cinema CH = Collection Réseau– Netzwerk Cinema CH).
Bönisch-Brednich, Brigitte; Brednich, Rolf Wilhelm; Gerndt, Helge u. a. (Hg.), Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses, Göttingen 1989. Göttingen 1991 (Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen. Bd 5/Schriftenreihe der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen e.V. Bd 6).
Bonte, Pierre; Izard, Michel, Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie. Paris 2000.
Bordwell, David Jay; Thompson, Kristin, L'art du film. Une introduction. Bruxelles 2009 (Arts et cinéma).
Bordwell, David Jay; Thompson, Kristin, Film Art. An Introduction. New York 1986 (Borzoi Books).

Borel, François, Jean Gabus au Sahara: de l'ethnographe au muséographe. In: Gonseth, Marc-Olivier; Hainard, Jacques; Kaehr, Roland (Hg.), Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904–2004. Neuchâtel 2005, S. 175–199.

Borle, Marcel, Avec la Mission scientifique suisse en Angola. Journal de voyage. La Chaux-de-Fonds 1992.

Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans-Jürgen, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz 2002 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher).

Bourdieu, Pierre, Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action. Paris 1994.

Bourdieu, Pierre, Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris 1992 (Libre examen. Politique).

Bourdieu, Pierre, Die biografische Illusion. In: Bios. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History 1, 1990, S. 75–81. https://doi.org/10.1016/0024-3841(90)90005-6

Bourdieu, Pierre, Questions de sociologie. Paris 1980 (Documents).

Bovier, François, De l'art du portrait au documentaire ethnographique. In: Décadrages 12, 2008, S. 21–30. https://doi.org/10.4000/decadrages.364

Brandt, Henry, Rapport Henry Brandt. In: Bibliothèques et musées de la ville de Neuchâtel, 1953, S. 105–108.

Branigan, Edward, Narrative Comprehension and Film. London; New York 1992 (Sightlines).

Braudel, Fernand, Histoire et Sciences sociales. La longue durée. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations 13 (4), 1958, S. 725–753. https://doi.org/10.3406/ahess.1958.2781

Brault, Michel, L'aventure du cinéma direct. In: Hors-Champs 10, 2007, S. 15–20.

Braun, Peter, Gossliwil. Fremdheit und Film als Problem einer Ästhetik filmischer Ethnographie [Magisterarbeit Universität Hamburg]. Hamburg 1990.

Braun, Rudolf, Zur sozio-kulturellen Determinierung der Innovationsdisposition (Résumé). In: Jacobeit, Wolfgang; Nedo, Paul (Hg.), Probleme und Methoden volkskundlicher Gegenwartsforschung. Vorträge und Diskussionen einer internationalen Arbeitstagung in Bad Saarow 1967. Berlin 1969, S. 51–54 (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde).

Brecht, Bertolt, Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt a. Main 1967 (Werkausgabe Edition Suhrkamp).

Brednich, Rolf Wilhelm, Quellen und Methoden. In: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.), Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 77–100 (Ethnologische Handbücher).

Brednich, Rolf Wilhelm, Medien und Kulturkontakt. In: Kulturkontakt, Kulturkonflikt. Zur Erfahrung des Fremden. 26. Deutscher Volkskundekongress in Frankfurt vom 28. September bis 2. Oktober 1987. Frankfurt a. Main 1988, S. 489–497 (Notizen).

Brednich, Rolf Wilhelm, Der volkskundliche Film – Herausforderung und Aufgabe. Ein Kommentar zu Konrad Grunsky-Peper. In: Zeitschrift für Volkskunde 82, 1986, S. 95–96.

Brefin, Matthias, Die Knochenstampfe von Uttigen (BE). Basel 1971 (Sterbendes Handwerk 25).

Bril, Blandine, Description du geste technique. Quelles méthodes?. In: Bartholeyns, Gil; Govoroff, Nicolas; Joulian, Frédéric, Cultures Matérielles. Anthologie raisonnée de Techniques & Culture. Bd 1. Marseille 2011 (Techniques et Cultures 54–55), S. 245–259.

Brigard, Emilie de, Historique du film ethnographique. In: France, Claudine de (Hg.), Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles. Paris; La Haye; New York 1979, S. 21–52 (Cahiers de l'Homme. Nouvelle série 19).

Bromberger, Christian; Poirier, Jean; Sardan, Jean-Pierre Olivier de u. a., Hommage à André Leroi-Gourhan. In: Terrain. Revue d'ethnologie de l'europe 7, 1986, S. 61–76.

Brunzl, Matthi, Johannes Fabians „Time an the Other". Synthesen einer kritischen Anthropologie. In: Historische Anthropologie 6 (3), 1998, S. 466–478. https://doi.org/10.7788/ha.1998.6.3.466

Brust, Alexander; Fierz, Gabi; Stirnimann, Alice, Vom Reisen in aller Welt zu Forschungsaufenthalten. In: Museum der Kulturen Basel Zeitung, zur Ausstellung «Expeditionen und die Welt im Gepäck», Basel 2012.

Brutsch, Jean-Luc; Jelmini, Jean-Pierre, Gens et lieux de Neuchâtel, Hauterive 1992.
Bruzzi, Stella, New Documentary. A Critical Introduction. London; New York 2000.
Buache, Freddy, Derrière l'écran. Entretiens avec Christophe Gallaz et Jean-François Amiguet. Lausanne 2009 (Poche suisse 248).
Buache, Freddy, Le cinéma suisse, 1898–1998. Lausanne 1998.
Buache, Freddy, Trente ans de cinéma suisse, 1965–1995. Paris 1995.
Buache, Freddy, Le cinéma suisse francophone, 1976–1985. Bruxelles 1985.
Buache, Freddy, La Cinémathèque suisse 1943–1981. Livre d'Or. Lausanne 1981.
Buache, Freddy, Le cinéma suisse. Lausanne 1974 (Histoire et théorie du cinéma).
Burchhardt-Seebass, Christine; Zihler, Leo, Die volkskundliche Sendereihe „Wir… und" im Schweizer Fernsehen. In: Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 67, 1977, S. 99–102.
Burguière, Alain, Bretons de Plozévet. Paris 1975.
Calder-Marshall, Arthur, The Innocent Eye. The Life of Robert Flaherty. London 1963.
Cavalier, Alain, 24 portraits d'Alain Cavalier. Paris 2006, 312 min, 2 DVD PAL (Arte Vidéo).
Centlivres, Pierre, L'atlas de Folklore suisse. Un sondage quarante ans après. In: Ethnocartographie en Europe, 1982–1983, S. 55–70 (numéro spécial de la revue Technique, Idéologies, Pratiques 4).
Centlivres-Dumont, Micheline, L'audiovisuel en ethnologie. In: Information SSE: bulletin de la Société suisse d'ethnologie = Information SEG: bulletin der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft 2, 1979, S. 10–11.
Chappaz-Wirthner, Suzanne; Mayor, Grégoire, Les Tschäggättä en scène. Débats sur l'esthétique du masque parmi les sculpteurs du Lötschental. In: ethnographiques.org [en ligne] 18, 2009. <http://www.ethnographiques.org/2009/Chappaz-Wirthner-Mayor2>, Stand: 18.08.2018
Charmaz, Kathy, Constructing Grounded Theory. A Practical Guide through Qualitative Analysis. London 2006.
Cherchi Usai, Paolo, Silent Cinema. An Introduction. London 2000.
Chiozzi, Paolo, Reflections on Ethnographic Film with a General Bibliography. In: Visual anthropology 2, 1989, S. 1–84.
Chiozzi, Paolo, Visuelle Anthropologie. Funktionen und Strategien des ethnografischen Films. In: Müller, Ernst Wilhelm Müller (Hg.), Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 26. Opladen 1984, S. 488–512. https://doi.org/10.1007/BF01452580
Chiva, Isac, Entre livre et musée. Émergence d'une ethnologie de la France. In: Chiva, Isac; Jeggle, Utz (Hg.), Ethnologies en miroir. La France et les pays de langue allemande. Paris 1987, S. 10–33.
Chiva, Isac; Jeggle, Utz (Hg.), Ethnologies en miroir. La France et les pays de langue allemande. Essais. Paris 1987 (Ethnologie de la France 7).
Christ, Dorothea, Der Filmer Bernhard Raith. In: Jahrbuch z'Rieche 1988, <http://www.zrieche.ch/de/archiv/1980er/1988/zrieche/der-filmer-bernhard-raith.html>, Stand: 16.03.2014.
Christen, Thomas, Der Neue Schweizer Film. In: Christen, Thomas; Blanchet, Robert (Hg.), New Hollywood bis Dogma 95. Einführung in die Filmgeschichte. Marburg 2008, S. 93–110.
Christophe, Jacqueline u. a., Du folklore à l'ethnologie. Paris 2009.
Clavien, Jean-Pierre, Guide des artisans de Suisse romande. Lausanne 1979.
Clifford, James, Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle. Paris 1996.
Clifford, James, Über ethnografische Autorität. In: Flahertys Erben. Die Stunde der Ethnofilmer. München 1988, S. 4–35 (Trickster 16).
Clifford, James; Marcus, George E., Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley 1986.
Colleyn, Jean Paul, Le regard documentaire. Paris 1993.
Colleyn, Jean Paul; Clippel, Catherine de (Hg.), Demain, le cinéma ethnographique? Condé-sur-Noireau; Paris 1992 (CinémAction 64).

Colleyn, Jean-Paul, Marc Augé, Le Métier d'anthropologue: sens et liberté. In: L'Homme. Revue française d'anthropologie 182, Mai 2007, S. 243–245.

Colleyn, Jean-Paul, Manières et matières du cinéma anthropologique. In: Cahiers d'études africaines 30 (117), 1990, S. 101–116. https://doi.org/10.1111/j.1523-536X.1990.tb00713.x

Colleyn, Jean-Paul, Anthropologie visuelle et études africaines. In: Cahiers d'études africaines 28 (111), 1988, S. 513–526. https://doi.org/10.3406/cea.1988.1663

Colleyn, Jean-Paul; Rouch, Jean, Jean Rouch. Cinéma et anthropologie. Paris 2009 (Cahiers du cinéma. Essais).

Collier, John Jr., Visual Anthropology and the Future of Ethnographic Film. In: Rollwagen, Jack R. (Hg.), Anthropological Filmmaking. Anthropological Perspectives on the Production of Film and Video for General Public Audiences. Chur; London 1988, S. 73–96.

Collier, John Jr., Visual Anthropology. Photography as a Research Method. Albuquerque 1986.

Comolli, Annie, Éléments de méthode en anthropologie filmique. In: Comolli, Annie; France, Claudine de (Hg.), Travaux en anthropologie filmique, Bd 2. Nanterre 2003, S. 5–43.

Comolli, Annie; France, Claudine de (Hg.), Travaux en anthropologie filmique. Nanterre 2003.

Corthésy, Faye, Les Nomades du soleil d'Henry Brandt: un projet ethnographique à la croisée des médias. In: Décadrages 25, 2013, S. 82–92.

Cosandey, Roland, Une histoire du film utilitaire. Le « Gebrauchsfilm » suisse des années 1900 à 1960. Enjeux et perspectives: Yvonne Zimmermann, Pierre-Emmanuel Jaques, Anita Gertiser. In: 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma 67, 2012, S. 156– 162. https://doi.org/10.3917/eh.067.0156

Cosandey, Roland, Préface. In: Joseph, Aude, Neuchâtel, un canton en images. Filmographie tome 1 (1900–1950). Hauterive 2008, S. 9–15.

Cosandey, Roland, Fragments pour une histoire du cinéma amateur en Suisse. Lausanne 2005 (Documents/Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud 6).

Cosandey, Roland, Un film palimpseste: Yopi: Chez les Indiens du Brésil (Felix Speiser, 1924/1945/1994). In: Société suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft. Bulletin 66–67, 2002- 2003, S. 199–213. https://doi.org/10.4324/9780203020425-5

Cosandey, Roland, Golddiggers of '98: état des chantiers. Contribution à une politique du patrimoine cinématographique en Suisse. Vevey 2001, <http://fr.memoriav.ch/dokument/memoriav/golddiggers_rapport2001.pdf>, Stand: 18.10.2017.

Cosandey, Roland, „Naturmensch" und Zelluloid. *Yopi: Chez les Indiens du Brésil*, Felix Speiser, CH 1924/1945/1994. In: Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift = Cinema. Revue cinématographique indépendante suisse 43, 1998, S. 77–101. https://doi.org/10.3917/cite.077.0043

Cosandey, Roland, Vous avez dit « vaudois » ? Contours d'un patrimoine cinématographique. Une introduction, deux programmes, trois gloses, six notules et deux renvois pour y voir (un peu) plus clair. Lausanne 1997.

Cosandey, Roland, [Compte rendu de] Daniel Dall'Agnolo, Barbara Etterich, Marc-Olivier Gonseth (éd.): Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews. Catalogue, réflexions, entretiens (Ethnologica Helvetica, 15, 1991, Société suisse d'ethnologie). In: Equinoxe 7, 1992, S. 167–169.

Cosandey, Roland; Boujut, Michel, Entretiens avec Yves Yersin. In: Positif 223, Oktober 1979, S. 59–63.

Cosandey, Roland, Vieux métiers vaudois et d'ailleurs. Lausanne 1978.

Crawford, Peter Ian; Turton, David (Hg.), Film as Ethnography. Manchester 1992.

Robert Cresswell, Techniques et culture. Les bases d'un programme de travail. In: Bartholeyns, Gil; Govoroff, Nicolas; Joulian, Frédéric (Hg.), Cultures Matérielles. Anthologie raisonnée de Techniques & Culture. Bd 1. Marseille 2011 (Techniques et Cultures 54–55), S. 23–45.

Cresswell, Robert, Technologie. In: Pierre Bonte; Izard, Michel, Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie. Paris 2000, S. 698–701.

Crettaz, Bernard, Tout au fond des images [préface]. In: Raemy, Julien, Vocation. Arts et métiers en Suisse romande. Genève 2011, S. 9–19.

Crettaz, Bernard, Fer, cheval et maréchal. Introduction, textes explicatifs, documents. Musée d'ethnographie, Genève, 1979–1980. Genève 1979.

Crettaz, Bernard, Nomades et sédentaires. Communautés et communes en procès dans le Val d'Anniviers. Genève 1979.

Crettaz, Bernard, Auguste Zoller, maréchal-ferrant à Dardagny. In: Bulletin annuel du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève 20, 1977, p. 10.

Crettaz, Bernard; Détraz, Christine, Suisse, mon beau village: regards sur l'exposition nationale de 1896. Genève 1983.

Crettaz, Bernard; Michaëlis, Juliette, Une Suisse miniature ou les grandeurs de la petitesse. Genève 1984.

Dall'Agnolo, Daniel; Etterich, Barbara; Gonseth, Marc-Olivier (Hg.), Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews = catalogue, réflexions, entretiens. Bern 1991 (Ethnologica Helvetica 15).

Dauer, Alfons Michael, Zur Syntagmatik des ethnografischen Dokumentationsfilms. Wien 1980 (Acta ethnologica et linguistica 47).

Decker, Christof, Richard Leacock and the Origins of Direct Cinema. Re-assessing the Idea of an „Uncontrolled Cinema". In: Engelbrecht, Beate (Hg.), Memories of the Origins of Ethnographic Film. Frankfurt a. Main 2007, S. 31–48 (Menschen, Wissen, Medien).

Dehnert, Walter (Hg.), Zoom und Totale. Aspekte eigener und fremder Kultur im Film. Marburg 1999.

Dehnert, Walter, Bibliographie zum volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Film. Marburg 1998.

Dehnert, Walter, Fest und Brauch im Film. Der volkskundliche Film als wissenschaftliches Dokumentationsmittel. Eine Analyse. Bd 2. Marburg 1994.

Dehnert, Walter, Volkskundlicher Film und Filmanalyse. Ansätze zur Annäherung. In: Husmann, Rolf (Hg.), Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde. Emsdetten 1987, S. 201–227 (Interdisziplinäre Reihe).

Deleuze, Gilles, Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a. Main 1997 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft).

Deleuze, Gilles, Cinéma 2. L'image-temps. Paris 1985.

Denzin, Norman K.; Lincoln, Yvonna S. (Hg.), The SAGE Handbook of Qualitative Research. Thousand Oaks 2005.

Deriaz, Françoise, L'histoire du cinéma suisse noir sur blanc. Entretien avec Hervé Dumont. In: Ciné-Bulletin 382, August 2007.

Descamps, Florence, L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation. Paris 2001.

Devarrieux, Claire; Navacelle, Marie-Christine de, Cinéma du réel. Paris 1988.

Devereaux, Leslie; Hillman, Roger (Hg.), Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography. Berkeley; Los Angeles; London 1995.

Devereux, Georges, De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement. Paris 1980.

Devereux, Georges, Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften. München 1967 (Hanser Anthropologie).

Doray, Marie-France, Compte-rendu de James Clifford, Malaise dans la culture. In: Revue française de sociologie 38 (1), 1997, S. 188–190. https://doi.org/10.2307/3322394

Dostal, Walter, Ethnografischer Film – Ethnografische Karthographie. Methodologische Überlegungen zur Datenerhebung. Beispiele aus Südarabien. In: Fischer, Hans (Hg.), Feldforschungen. Berichte zur Einführung in Probleme und Methoden. Berlin 1985, S. 67–89.

Drack, Markus T. (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958. Baden 2000.

Droz, Yvan; Miéville-Ott, Valérie, On achève bien les paysans. Reconstruire une identité paysanne dans un monde incertain. Chêne-Bourg 2001.

Dubler, Anne-Marie, Handwerker-Alltag in der Schweiz des Ancien régime. In: Hugger, Paul (Hg.), Handwerk zwischen Idealbild und Wirklichkeit. Bern 1991 (Wissenschaftliche Schriften/Schweizerisches Freilichtmuseum Ballenberg), S. 37–52.

Du Toit, Brian Murray, Ethics, Informed Consent, and Fieldwork. In: Journal of Anthropological Research 36, 1980, S. 274–286. https://doi.org/10.1086/jar.36.3.3629524

Dumont, Hervé, Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme. 1896–1965. Lausanne 1987.

Dumont, Hervé; Tortajada, Maria, Histoire du cinéma suisse 1966–2000. Bd 2. Lausanne; Hauterive 2007.

Durington, Matthew; Ruby, Jay, Ethnographic Film. In: Banks, Marcus; Ruby, Jay (Hg.), Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology. Chicago 2011, S. 190–208.

Duvauchelle, Yannick, Entretien avec Jean-Luc Lioult, Université de Provence, 2011, <https://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/theorie_du_film_documentaire_penser_le_cinema_documentaire_lecon_3.6784#l_2>, Sand: 06.01.2014.

Egloff, Wilhelm, Weben und Wirken im Lötschental. Basel 1976 (Altes Handwerk 39).

Egloff, Wilhelm, 73e Assemblée annuelle de la Société suisse des traditions populaires. In: Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 60, 1970, S. 66.

Egloff, Wilhelm, Ein Fass wird aufgesetzt. Die Arbeit des Küfers. Basel 1966 (Sterbendes Handwerk 7).

Eisenstein, Sergej M., Dramaturgie der Filmform (1929). In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.), Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1990, S. 278–307 (Universal-Bibliothek).

El Guindi, Fadwa, Visual Anthropology. Essential Method and Theory. Walnut Creek 2004.

Elkar, Rainer S., Handwerk als Lebensform – über das Verhältnis von handwerklicher Existenzsicherung und ritualisiertem Lebenslauf. In: Hugger, Paul (Hg.), Handwerk zwischen Idealbild und Wirklichkeit. Bern 1991 (Wissenschaftliche Schriften/Schweizerisches Freilichtmuseum Ballenberg), S. 97–114.

Elsaesser, Thomas, The New Film History. In: Sight and Sound 4, 1986, S. 246–251.

Engelbrecht, Beate (Hg.), Memories of the Origins of Ethnographic Film. Frankfurt a. Main 2007.

Engelbrecht, Beate, Film als Methode in der Ethnologie. In: Ballhaus, Edmund; Engelbrecht, Beate (Hg.), Der ethnografische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, S. 143–186.

Ertel, Dieter; Zimmermann, Peter (Hg.), Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz 1996 (Close up).

Ethis, Emmanuel, Les spectateurs du temps: pour une sociologie de la réception du cinéma. o. O. 2006.

Fabian, Johannes, Time and the Other. How Anthropology Makes its Object. New York 1983.

Fahrny, Françoise, La Presta, son passé et ses hommes… In: L'express, 10.02.1975, S. 2.

Ferro, Marc, Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?. In: Rother, Rainer (Hg.), Bilder schreiben Geschichte: der Historiker im Kino. Berlin 1991, S. 17–36 (Wagenbachs Taschenbücherei).

FIAF; Gartenberg, Jon, Glossary of filmographic terms: [Lexique de termes filmographiques] = [Lexikalisches Handbuch für Film] = [Glosario de términos]. Bruxelles 1989.

Fierz, Gaby, Das Making-of von Gardis Afrika. In: Purtschert, Patricia; Lüthi, Barbara; Falk, Francesca (Hg.), Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien. Bielefeld 2012, S. 355–378 (Postcolonial studies).

Flick, Uwe, Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Reinbek bei Hamburg 2007.

Flick, Uwe, Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg 2005.

Fluri, Annette, Maroquinerie Kaufmann zu Basel. Basel 1985 (Altes Handwerk 54).

Fonjallaz, Madeleine, La tannerie. Bâle 1968 (Vieux métiers 19).

Fonjallaz, Madeleine, Les cloches de vaches (la fonderie de La Sarraz). Bâle 1966 (Vieux métiers 10).

Foucault, Michel, Archäologie des Wissens. Frankfurt a. Main 2013.

Foucault, Michel, Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris 1966.

France, Claudine de, L'analyse praxéologique. Composition, ordre et articulation d'un procès. In: Bartholeyns, Gil; Govoroff, Nicolas; Joulian, Frédéric (Hg.), Cultures Matérielles. Anthologie raisonnée de Techniques & Culture. Bd 1. Marseille 2011 (Techniques et Cultures 54–55), S. 223–241.

France, Claudine de, Du film ethnographique à l'anthropologie filmique. Bruxelles; Paris 1994.
France, Claudine de, Cinéma et anthropologie. Paris 1989 (Cinéma et sciences humaines).
France, Claudine de (Hg.), Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles. Paris; La Haye; New York 1979 (Cahiers de l'Homme. Nouvelle série 19).
France, Claudine de, Corps, matière et rythme dans le film ethnographique. In: France, Claudine de (Hg.), Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles. Paris; La Haye; New York 1979, S. 139–163 (Cahiers de l'Homme. Nouvelle série 19).
Freire, Paulo, Pädagogik der Unterdrückten. Stuttgart 1971.
Friedmann, Daniel (Hg.), Filmer, chercher. Paris 2006 (Communications 80). https://doi.org/10.3406/comm.2006.2377
Friedrich, Margarete (Hg.), Die Fremden sehen. Ethnologie und Film. München 1984.
Friess, Jörg, „Du wirst nicht dümmer, wenn Du über Bauern nachdenkst". Zur Darstellung bäuerlichen Lebenswelten in Schweizer Dokumentarfilmen. In: Hediger, Vinzenz; Sahli, Jan; Schneider, Alexandra u. a. (Hg.), Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz = Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse. Marburg 2001, S. 159–170 (Reihe: Zürcher Filmstudien 4).
Frisch, Simon, Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde. Marburg 2007.
Fuchs, Peter, Ethnographic Film in Germany. In: Visual Anthropology 1, 1988, S. 217–378. https://doi.org/10.1080/08949468.1988.9966475
Fuerst, René, Activités cinémathographiques du Musée d'ethnographie de Genève. In: Dall'Agnolo, Daniel; Etterich, Barbara; Gonseth, Marc-Olivier (Hg.), Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews = catalogue, réflexions, entretiens. Bern 1991, S. 137–153 (Ethnologica Helvetica 15).
Fuhrmann, Wolfgang, Expeditionen ins Ungewisse. In: Fischer-Smid, Tereza (Hg.), Manipulation. Marburg 2013, S. 93–100 (Cinema 58).
Fuhrmann, Wolfgang, Die „Insel". Koloniale Unterhaltung in Altenburg. In: Heyden, Ulrich van der; Zeller, Joachim (Hg.), Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland. Erfurt 2007, S. 337–342.
Fuhrmann, Wolfgang, Überlegungen für eine „mögliche" Geschichte des ethnografischen Films in Deutschland. In: Hissnauer, Christian; Jahn-Sudmann, Andreas (Hg.), Medien – Zeit – Zeichen. Dokumentation des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2006. Marburg 2007, S. 20–26. https://doi.org/10.1080/02682620708657683
Galizia, Michele, Ein Film ist 1000 Monographien wert. Ethno-Filme in Diskussion und Unterricht. In: Dall'Agnolo, Daniel; Etterich, Barbara; Gonseth, Marc-Olivier (Hg.), Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews = catalogue, réflexions, entretiens. Bern 1991, S. 155–176 (Ethnologica Helvetica 15).
Galland, Bertil, Une femme de cinéma. Jacqueline Veuve et le nouvel envol du film documentaire. Yverdon-les- Bains; Lausanne 2003.
Galland, Bertil, Jacqueline Veuve, 25 ans de cinéma. Lausanne 1992.
Galland, Bertil, L'aventure du cinéma ethnographique suisse. In: 24 heures, 06.06.1978, S. 41.
Galland, Bertil, Paul Hugger et le Jura vaudois [chronique „La terre et l'esprit"]. In: 24 heures, 03.06.1975, S. 33.
Gallois, Alice, Le cinéma ethnographique en France. Le Comité du Film Ethnographique, instrument de son institutionnalisation? (1950–1970). In: 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma 58, Oktober 2009, S. 80–109.
Gardi, Bernhard, My father René Gardi & Co.: Truadak and Rabash, Hans Eichenberger and Paul Hinderling. In: David, Nicholas (Hg.), Metals in Mandara Mountains' Society and Culture. Trenton 2012.
Gardies, André, L'espace au cinéma. Paris 1993.
Garlinski, Majan, Jean Rouch, l'amalgame des techniques du cinéma direct et du travail ethnographique. In: Hors-Champs 10, 2007, S. 10–14. https://doi.org/10.1016/S1353-4858(07)70094-6

Garlinski, Majan, Der Mensch im Bild. In: Unimagazin. Die Zeitschrift der Universität Zürich 2, 1997.

Garlinski, Majan, Le feed-back dans l'anthropologie visuelle: entretien avec Jean Rouch. In: Dall'Agnolo, Daniel; Etterich, Barbara; Gonseth, Marc-Olivier (Hg.), Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews = catalogue, réflexions, entretiens. Bern 1991, S. 271–277 (Ethnologica Helvetica 15).

Garlinski, Majan; Bieri, Albin, Review of Makai. Hinduistische Kastenbeziehungen in einem nepalesischen Dorf dargestellt in Form einer ethnografischen Videoproduktion mit schriftlicher Dokumentation. Zürich 1992.

Gasser, Natalie, The Real Bedouin Life. (Unveröffentlichte Lizentiats-Arbeit, Universität Bern, Institut für Ethnologie). Bern 2003.

Gauthier, Guy, Le documentaire, un autre cinéma. Paris 2011.

Geertz, Clifford, Works and Lives. The Anthropologist as Author. Stanford 1988.

Geertz, Clifford, Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur. In: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a. Main 1987, S. 7–43 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft).

Gendl, Karoline, Aufgaben des volkskundlichen Films. Eine analytische Betrachtung von Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft. Geisteswissenschaftlichen Fakultät, Institut für Volkskunde, Karl-Franzens Universität Graz. Graz 1995.

Genette, Gérard, Die Erzählung. München 1994 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher. Grosse Reihe).

Genoud, Léon; Mayor, Jacques u. a., Le Village Suisse à l'exposition Nationale Suisse, Genève 1896. Genève 1896.

Gersch, Wolfgang, Schweizer Kinofahrten. Begegnungen mit dem neuen Schweizer Film. Zürich 1984 (Texte zum Schweizer Film).

Gertiser, Anita, Schul- und Lehrfilme. In: Zimmermann, Yvonne (Hg.), Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964. Zürich 2011, S. 383–472.

Ghasarian, Christian, De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux. Paris 2002 (Collection U. Anthropologie).

Ghasarian, Christian, À propos des épistémologies postmodernes. In: Ethnologie française 28, 1998, S. 563–577.

Giger, Bernhard, Forschungsreise ins Paradies. Entwicklungslinien im neuen Schweizer Film, 1954–1977. Ausstellung, Kunstgewerbemuseum Zürich, 18. Februar 1978–23. April 1978. Zürich 1978 (Wegleitung/Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich).

Giger, Bernhard; Jaeggi, Urs, Film in der Schweiz. München 1978 (Film 17).

Giger, Bernhard; Scherer, Theres, Dokumentarfilme der Schweiz von „Nice Time" bis „Früchte der Arbeit". 1957–1976. Materialien zur Entwicklung des Dokumentarfilms in der Schweiz. Bern 1977.

Glaser, Barney Galland; Strauss, Anselm L., Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung. Bern 2005.

Goffman, Erving, La mise en scène de la vie quotidienne. Paris 1973.

Gogniat, Laurence, Entretien avec Claude Champion, Lausanne, 08.09.2011. Cinémémoire.ch. Une histoire orale du cinéma suisse La production en Suisse romande à l'époque du „nouveau cinéma" (années 1960–1970), télévision et réseaux, <http://wp.unil.ch/cinememoire/files/2012/08/Transcription_Champion.pdf >, Stand: 16.08.2018.

Gogniat, Laurence; Porret, Marthe, Entretien avec Jacqueline Veuve, Lausanne, 04.05.2011. Cinémémoire.ch. Une histoire orale du cinéma suisse La production en Suisse romande à l'époque du "nouveau cinema" (années 1960–70), télévision et réseaux, <http://wp.unil.ch/cinememoire/files/2012/08/Transcription_Veuve.pdf>, Stand: 16.08.2018.

Gonseth, Marc-Olivier, Ethnologie et cinéma. In: Zomar (Revue de recherches et synthèse) 12, Dezember 1979, S. 56–59. https://doi.org/10.1093/ptj/59.1.56

Gonseth, Marc-Olivier; Hainard, Jacques; Kaehr, Roland, Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904–2004. Neuchâtel 2005.

Götz, Béatrice, Ethnologie und Film [Lizentiatsarbeit]. Ethnologisches Seminar Universität Zürich. Zürich 1979.

Goupil, Catherine, L'évolution des outils du documentaire et son influence sur l'écriture cinématographique. In: Hors-Champs 10, 2007, S. 4–9.

Graezer Bideau, Florence, Inventorier les „traditions vivantes". Approches du patrimoine culturel immatériel dans le système fédéral suisse. In: ethnographiques.org [en ligne] 24, 2012, <http://www.ethnographiques.org/2012/Graezer-Bideau>, Stand: 09.05.2014.

Graff, Séverine, Le cinéma-vérité. Films et controverses. Rennes 2014 (Le spectaculaire. Série Cinéma).

Graff, Séverine, „Cinéma-vérité" ou „cinéma direct": hasard terminologique ou paradigme théorique?. In: Décadrages 18, 2011, S. 32–46.

Graff, Séverine, Techniques légères et cinéastes du direct: un cas de „Rouchéole"? [Document du colloque Le projet Jean Rouch? Vers une connaissance hors-texte, croiser les regards, partager les interrogations. Cinéma direct et construction du réel]. Paris, November 2009, <http://antoine.chech.free.fr/textes-colloque-JR/graff.pdf>, Stand: 03.03.2014.

Graff, Séverine, L'influence des technologies dans l'émergence du cinéma-vérité. Stephan Kudelski et l'invention du magnétophone Nagra III. In: Boillat, Alain; Brunner, Philipp; Flückiger, Barbara (Hg.), Kino CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte = Cinéma CH. Réception, esthétique, histoire. Marburg 2008, S. 233–245.

Gray, Gordon, Cinema. A Visual Anthropology. Oxford 2010 (Key texts in anthropology of visual and material culture).

Gregor, Ulrich, Geschichte des Films ab 1960. Reinbek bei Hamburg 1983.

Grieder, Fritz, Glanz und Niedergang der Baselbieter Heimposamenterei im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur wirtschaftlichen, sozialen, kulturellen und politischen Geschichte von Baselland. Liestal 1985 (Quellen und Forschungen zur Geschichte und Landeskunde des Kantons Baselland).

Grieshofer, Franz, Ur-Ethnographie. Auf der Suche nach dem Elementaren in der Kultur. Die Sammlung Eugenie Goldstern. Vienne 2004

Grimshaw, Anna, The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Anthropology. Cambridge; New York 2001.

Gros, Christophe; Tamarozzi-Bert, Frederica, L'expérience in vivo de Georges Amoudruz, collectionneur et savant de Genève. In: Antonietti, Thomas, Si loin et si proche. Un siècle d'ethnologie en Valais. Baden 2013, S. 78–83 (Cahiers du Musée d'histoire du Valais 12).

Gross, Larry; Katz, John Stuart; Ruby, Jay (Hg.), Image Ethics. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television. Oxford 1988.

Groupe de Tannen, Henri Avanthay – la fabrication d'une hotte dans le Val d'Illiez. Bâle 1975 (Vieux métiers 37).

Grunsky-Peper, Konrad, Der volkskundliche Film – ein wissenschaftliches Stiefkind? In: Zeitschrift für Volkskunde 81, 1985, S. 245–254.

Gubser, Theo, Die bäuerliche Seilerei. Basel 1965 (Sterbendes Handwerk 6).

Guéronnet, Jane, Le geste cinématographique. Paris 1987.

Gürge, Peter, Kulturwissenschaftliches Filmen im Umbruch. Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus. Mainz 2000.

Guynn, William, Un cinéma de non-fiction: le documentaire classique à l'épreuve de la théorie. Aix-en- Provence 2001.

Gyr, Ueli, De Richard Weiss à Arnold Niederer. Deux représentants de l'ethnologie alpine suisse. In: Le monde alpin et rhodanien 31 (1/4), 2003, S. 65–76. https://doi.org/10.3406/mar.2003.1804

Gyr, Ueli, Europäische Ethnologie aus der Sicht der Schweizer Volkskunde. In: Giordano, Christian; Rolshoven, Johanna (Hg.), Europäische Ethnologie = Ethnologie Europas. Ethnologie européenne = Ethnologie de l'europe. Fribourg 1999, S. 45–62.

Gyr, Ueli, Paul Hugger zum 65. Geburtstag. Mit einem Verzeichnis seiner Schriften 1958–1995. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires 91, 1995, S. 33–52.

Gyr, Ueli, Volkskunde zwischen Tradition und Modernisierung. Rückblicke auf den 4. Internationalen Kongress der SIEF. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires 87, 1991, S. 1–4.

Hadeln, Erika de, Vendre la Suisse ou comment promouvoir l'image de marque d'un peuple [rétrospective et documentation établies dans le cadre du 16e Festival international de cinéma, Nyon, 13–20 octobre 1984]. Nyon 1984.

Hadeln, Moritz de, C'est du cinéma! [20e festival international du film documentaire, Nyon 1988]. Nyon 1988.

Haefeli, Ueli; Feller-Länzlinger, Ruth; Biebricher, Martin u. a., „Forschungsmandat „traditionelles Handwerk"", Auftrag des Bundesamts für Berufsbildung und Technologie (BBT) und des Bundesamts für Kultur (BAK), Luzern 2011, URL : <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturerbe/immaterielles-kulturerbe/umsetzung/forschungsprojekt--traditionelles-handwerk-/studie-traditionelles-handwerk.html>, Stand: 16.08.2018.

Hägele, Ulrich, Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Mit einer Bibliographie zur visuellen Ethnographie, 1839–2007. Tübingen 2007.

Hager, Brigitte, Der Stempelschmied. Basel 1974 (Altes Handwerk 36).

Hainard, Jacques, Le Moulin de Vaulion (Canton de Vaud). Bâle 1971 (Vieux métiers 29).

Hall, Stuart, The Work of Representation. In: Hall, Stuart (Hg.), Representation. Cultural Representation and Signifying Practices. London 1997, S. 13–74.

Häner, Flavio, Und was macht man später damit? Transformationsprozesse volkskundlichen Wissens zum ökonomischen Gut [Lizentiatsarbeit Universität Basel 2009, Prof. Dr. Walter Leimgruber]. Saarbrücken 2010.

Hastrup, Kirsten, Anthropological Visions. Some Notes on Visual and Textual Authority. In: Crawford, Peter Ian; Turton, David (Hg.), Film as Ethnography. Manchester 1992, S. 8–25.

Hattendorf, Manfred, Perspektiven des Dokumentarfilms. München 1995 (Diskurs Film).

Hattendorf, Manfred, Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz 1994 (Close up 4).

Haudricourt, André-Georges, La technologie science humaine, recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques. Paris 1987.

Hecht, Heiko; Kalkofen, Hermann, Questioning the Rules of Continuity Editing: an Empirical Study. In: Empirical Studies of the Arts 27 (1), 2009, S. 1–23. https://doi.org/10.2190/EM.27.1.aa

Hediger, Vinzenz, Bauer, nach getaner Arbeit die Zeitung lesend. Zur politischen Ikonografie des bäuerlichen Lebens in neueren Schweizer Dokumentarfilme. In: Hediger, Vinzenz; Sahli, Jan; Schneider, Alexandra u. a. (Hg.), Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz = Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse. Marburg 2001, S. 143–157 (Reihe: Zürcher Filmstudien 4).

Heider, Karl G. Ethnographic Film. Revised Edition. Austin 2006.

Heider, Karl G. Ethnographic Film. Austin 1990.

Heinrich, Katrin, Der Kurzfilm. Geschichte, Gattung, Narrativik. Alfeld 1997 (Aufsätze zu Film und Fernsehen 43).

Henderson, Lisa, Access and Consent in Public Photography. In: Gross, Larry; Katz, John Stuart; Ruby, Jay (Hg.), Image Ethics. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television. Oxford 1988, S. 91–107. https://doi.org/10.1016/0025-5564(88)90026-0

Henkel, Ellen N., Sammeln und Bewahren? Entwicklungen und Tendenzen bei der Darstellung von Handwerk im volkskundlichen Film. In: Ballhaus, Edmund (Hg.), Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster 2001, S. 103–117.

Henley, Paul, Le récit dans le film ethnographique. In: L'Homme 198–199, 2011, S. 131–157. https://doi.org/10.4000/lhomme.22726

Hertz, Ellen; Chappaz-Wirthner, Suzanne, Introduction: „Le patrimoine a-t-il fait son temps?". In: ethnographiques.org [en ligne] 24, 2012, S. 1–13, <http://www.ethnographiques.org/2012/Hertz-Chappaz-Wirthner>, Stand: 09.05.2014.

Heusch, Luc de, Cinéma et sciences sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique. Paris 1962.

Heusch, Luc de, Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. Brève histoire du Comité international du film ethnographique. In: L'Homme 180 (4), 2006, S. 43–71.

Hickethier, Knut, Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2007. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00222-8

Hinsch, Werner, Forschungsfilm und Begleitschrift – zum Problem der wissenschaftlichen Filmveröffentlichung. In: Research Film 4 (6), 1963, S. 534. https://doi.org/10.1086/200425

Hobsbawm, Eric, Inventer des traditions. In: Enquête 2, 1995, S. 171–189. https://doi.org/10.4000/enquete.319

Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (Hg.), The Invention of Tradition. Cambridge 1983.

Hockings, Paul (Hg.), Principles of Visual Anthropology. Berlin 2003.

Hoffmann-Krayer, Eduard, Zur Einführung. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires 1, 1897, S. 1–12.

Hohenberger, Eva (Hg.), Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998.

Hohenberger, Eva, Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnografischer Film, Jean Rouch. Hildesheim; Zürich 1988 (Studien zur Filmgeschichte).

Hugger, Paul, Lieux de pèlerinage. La Suisse entre ciel et terre. Lausanne 2009 (Le savoir suisse).

Hugger, Paul (Hg.), Das Berner Oberland und seine Fotografen. Von gleissenden Firnen, smarten Touristen und formvollendeten Kühen. Thun 1995.

Hugger, Paul (Hg.), Altes Handwerk VI. Sammelband Heft 51–60. Mit einem Nachwort des Herausgebers. Basel 1993.

Hugger, Paul (Hg.), Bündner Fotografen. Biografien und Werkbeispiele. Zürich 1992.

Hugger, Paul, Les Suisses. Modes de vie, traditions, mentalités. 3 Bände. Lausanne 1992 (Territoires).

Hugger, Paul (Hg.), Handwerk zwischen Idealbild und Wirklichkeit. Bern 1991 (Wissenschaftliche Schriften/Schweizerisches Freilichtmuseum Ballenberg).

Hugger, Paul, Die Bedeutung der Photographie als Dokument des privaten Erinnerns. In: Bönisch-Brednich, Brigitte; Brednich, Rolf Wilhelm; Gerndt, Helge u. a. (Hg.), Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses, Göttingen 1989. Göttingen 1991 (Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen. Bd 5/Schriftenreihe der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen e.V. Bd 6), S. 235–242.

Hugger, Paul, Histoire et situation actuelle de l'ethnologie de la Suisse. In: Terrain 15, 1990, S. 125–134. https://doi.org/10.4000/terrain.2989

Hugger, Paul, Der schöne Augenblick. Schweizer Photographen des Alltags. Zürich 1989.

Hugger, Paul (Hg.), Zürich und seine Feste. Zürich 1986.

Hugger, Paul, Das war unser Leben. Autobiographische Texte. Buchs 1986. (Werdenberger Schicksale I).

Hugger, Paul, Fasnacht in Zürich. Das Fest der Andern. Zürich 1985.

Hugger, Paul, Kleinhüningen. Von der „Dorfidylle" zum Alltag eines Basler Industriequartiers. Basel 1984.

Hugger, Paul (Hg.), Altes Handwerk V. Sammelband Heft 41–50. Mit einem Nachwort des Herausgebers. Basel 1980.

Hugger, Paul, Guber oder Die Arbeit des Steinrichters. Basel 1979 (Altes Handwerk 46).

Hugger, Paul (Hg.), Altes Handwerk IV. Sammelband Heft 31–40. Mit einem Nachwort des Herausgebers. Basel 1976.

Hugger, Paul, Le Jura vaudois. La vie à l'alpage. Lausanne 1975 (Visages sans frontières).
Hugger, Paul, Spiegel und Spiegelmacher. Basel 1973 (Altes Handwerk 35).
Hugger, Paul, Die Nagel- und Kettenschmiede von Vallorbe. Basel 1973 (Altes Handwerk 33).
Hugger, Paul, Hirtenleben und Hirtenkultur im Waadtländer Jura. Basel 1972 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde = Publications de la Société suisse des traditions populaires = Pubblicazioni della Società svizzera per le tradizioni popolari 54).
Hugger, Paul, Der Bürstenmacher. Basel 1972 (Altes Handwerk 32).
Hugger, Paul (Hg.), Sterbendes Handwerk III. Sammelband Heft 21–30. Mit einem Nachwort des Herausgebers. Basel 1972.
Hugger, Paul, Kontinuität und Wandel im Bereich des alten Handwerks. Grundsätzliche Überlegungen anhand ausgewählter Beispiele. In: Hugger, Paul (Hg.), Sterbendes Handwerk III. Sammelband Heft 21–30. Mit einem Nachwort des Herausgebers. Basel 1972, S. 1–10.
Hugger, Paul, Kontinuität und Wandel im Bereich des alten Handwerks. Grundsätzliche Überlegungen anhand ausgewählter Beispiele. In: Internationales Gewerbearchiv 19 (4), 1971, S. 193–201.
Hugger, Paul, Altes Schweizer Handwerk. Zu einem grossen Film- und Publikationsunternehmen. In: Gewerbliche Rundschau 16, 1971, S. 118–125. https://doi.org/10.1262/jrd1955.16.118
Hugger, Paul, Die Alpkäserei im Waadtländer Jura. Basel 1971 (Sterbendes Handwerk 26).
Hugger, Paul, La fromagerie d'alpage dans le Jura vaudois. Bâle 1971 (Vieux métiers 26a).
Hugger, Paul, L'alimentation des bergers dans le Jura vaudois. In: Folklore suisse: bulletin de la Société suisse des traditions populaires = Folclore svizzero: bollettino della Società svizzera per le tradizioni popolari 60 (5), 1970, S. 57–61.
Hugger, Paul, Montée au pâturage dans le Jura vaudois. In: Folklore suisse: bulletin de la Société suisse des traditions populaires = Folclore svizzero: bollettino della Società svizzera per le tradizioni popolari 60 (2)–(3), 1970, S. 19–34. https://doi.org/10.1108/eb048261
Hugger, Paul, Une huilerie vaudoise. Bâle 1969 (Vieux métiers 23).
Hugger, Paul, Un mariage vaudois du début de notre siècle. In: Folklore suisse: bulletin de la Société suisse des traditions populaires = Folclore svizzero: bollettino della Società svizzera per le tradizioni popolari 58/59, 1968/ 1969, S. 39–41. https://doi.org/10.1016/0021-8707(68)90008-7
Hugger, Paul (Hg.), Sterbendes Handwerk II. Sammelband Heft 11–20. Mit einem Nachwort des Herausgebers. Basel 1968.
Hugger, Paul, Der Korbflechter. Basel 1968 (Sterbendes Handwerk 17).
Hugger, Paul (Hg.), Sterbendes Handwerk I. Sammelband Heft 1–10. Mit einem Nachwort des Herausgebers. Basel 1967.
Hugger, Paul, Der Rechenmacher. Basel 1968 (Sterbendes Handwerk 20).
Hugger, Paul, Der Zinngraveur. Basel 1967 (Sterbendes Handwerk 13).
Hugger, Paul, Die gewundene Säule. Die Arbeit des Drechslers. Basel 1967 (Sterbendes Handwerk 15).
Hugger, Paul, Ein Messer wird geschmiedet. Basel 1967 (Sterbendes Handwerk).
Hugger, Paul, Von Hufeisen und Hufbeschlag. Basel 1966 (Sterbendes Handwerk 9).
Hugger, Paul, Das Posthorn. Aus der Werkstätte des Instrumentenmachers. Basel 1965 (Sterbendes Handwerk 8).
Hugger, Paul, Werdenberg. Land im Umbruch. Eine volkskundliche Monographie. Basel 1964 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde = Publications de la Société suisse des traditions populaires = Pubblicazioni della Società svizzera per le tradizioni popolari 44).
Hugger, Paul, Beim Holzschuhmacher. Basel 1964 (Sterbendes Handwerk 4).Hugger, Paul, Ein Rad wird gebaut. Die Arbeit des Wagners. Basel 1963 (Sterbendes Handwerk 2).
Hugger, Paul, Ein Messer wird geschmiedet. Basel 1963 (Sterbendes Handwerk 1).
Hugger, Paul, Amden. Eine volkskundliche Monographie. Basel 1961 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde = Publications de la Société suisse des traditions populaires = Pubblicazioni della Società svizzera per le tradizioni popolari 41).

Hugger, Paul; Marti, Hans, Ein „Beckibüetzer“ (Geschirrflicker) aus dem Napfgebiet. Basel 1972 (Altes Handwerk 31).

Hugger, Paul; Mutz, Alfred, Der Ziseleur. Basel 1976 (Altes Handwerk 40).

Hugger, Paul; Mutz, Alfred, Der Feilenhauer. Basel 1969 (Sterbendes Handwerk 22).

Hugger, Paul; Schaub, Andrea; Schmitter, Werner, Waldarbeit und Waldarbeiter im Prättigau (Graubünden) [nach Werner Schmitter]. Basel 1975 (Altes Handwerk 36a).

Hugger Paul; Vouga, Jean-Pierre (Hg.), La vie quotidienne II. Maisons, fêtes, sport, langage. Lausanne 1984 (Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud 11).

Hugger Paul; Vouga, Jean-Pierre (Hg.), La vie quotidienne I. Les âges de la vie. Lausanne 1982 (Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud 10).

Hugger, Paul; Wolf, Richard, Wir sind jemand. Gruppenfotografien von 1870 bis 1945. Ein Spiegel der Gesellschaft. Bern 2012.

Husmann, Rolf, A Bibliography of Ethnographic Films. Münster 1992 (Göttinger Kulturwissenschaftliche Schriften 1).

Husmann, Rolf, Gibt es eine visuelle Anthropologie? In: Husmann, Rolf (Hg.), Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde. Emsdetten 1987 (Interdisziplinäre Reihe).

Husmann, Rolf (Hg.), Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde. Emsdetten 1987 (Interdisziplinäre Reihe).

Institut für den Wissenschaftlichen Film (Hg.), Wissenschaftlicher Film in Deutschland IWF. Göttingen 1981.

Ivens, Joris, Die Kamera und ich. Autobiographie eines Filmers. Reinbek bei Hamburg 1974.

Jacknis, Ira, Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali. Their Use of Photography and Film. In: Cultural Anthropology 3 (2), 1988, S. 160–177. https://doi.org/10.1525/can.1988.3.2.02a00030

Jansen, Peter W.; Schütte, Wolfram (Hg.), Film in der Schweiz. München; Wien 1978 (Reihe Film 17).

Jeanneret, Alain, La pêche professionelle dans le lac de Neuchâtel. Bâle 1977 (Vieux métiers 42).

Jeanneret, Eric, Suisse (Nouveau cinéma). In: Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, courants, tendances et genres. Monaco 1994, S. 749–757.

Jeanneret, Eric, Weissbuch über den Schweizer Film [Document de travail, non publié], 1994.

Jeanneret, Eric; Portmann, Stephan, Nouveau cinéma suisse et communication entre les régions linguistiques. Basel; Bern 1991 (Programme national de recherche 21. Pluralisme culturel et identité nationale, Série Résumés des projets).

Jelmini, Jean-Pierre, Les mines d'asphalte du Val-de-Travers. 1711–1986. Brève histoire d'une industrie neuchâteloise. Neuchâtel 1987 (Nouvelle Revue neuchâteloise).

Jelmini, Jean-Pierre, Plaidoyer pour un cinéma du quotidien. In: Revue neuchâteloise 71, 1975, S. 15–18.

Jelmini, Jean-Pierre; Landry, Freddy; Bory, Michel u. a., Cinéma. Neuchâtel 1975 (Revue neuchâteloise).

Jelmini, Jean-Pierre; Schelling, Daniel; Pearlman, Alan u. a., L'asphalte naturel du Val-de-Travers: Histoire d'une industrie. Travers 1973.

Jolas, Tina; Pingaud, Marie-Claude; Verdier, Yvonne; Zonabend, Françoise, Une campagne voisine. Paris 1990 [Édition en volume de l'ensemble des articles parus sur l'enquête Minot].

Jordan, Isabelle, Yves Yersin pour la suite du monde. Préludes à des „petites fugues“: les documentaires d'Yves Yersin. In: Positif 229, April 1980, S. 52–53.

Joseph, Aude, Neuchâtel, un canton en images. Filmographie tome 1 (1900–1950) [Avec une préface de Roland Cosandey]. Hauterive 2008.

Kapfer, Reinhard; Petermann, Werner, Visionen des Wirklichen – Filme als Option. In: Kapfer, Reinhard; Petermann, Wener; Thomas, Ralph (Hg.), Rituale von Leben und Tod. Robert Gardner und seine Filme. München 1989, S. 7–14.

Kaschuba, Wolfgang, Quelle sera la responsabilité politique de l'ethnologie dans le nouveau millénaire? In: Ethnologie française 73, 2000, S. 73–82. https://doi.org/10.3406/rnord.2000.2986

Kaschuba, Wolfgang, Einführung in die Europäische Ethnologie. München 1999 (Studium. Ed. Beck).

Kaufhold, Karl Heinrich, Die Entwicklung des Handwerks im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Hugger, Paul (Hg.), Handwerk zwischen Idealbild und Wirklichkeit. Bern 1991 (Wissenschaftliche Schriften/Schweizerisches Freilichtmuseum Ballenberg), S. 53–79.

Kessler, Frank, Historische Pragmatik. In: montage/AV, November 2002, S. 104–112.

Kiener, Wilma, Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnografischen Filmen. Konstanz 1999 (Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms).

Kilani, Mondher, Introduction à l'anthropologie. Lausanne 2001.

Knecht, Michi, Contemporary Uses of Ethnography. Zur Politik, Spezifik und gegenwartskulturellen Relevanz ethnografischer Texte. In: Simon, Michael; Hengartner, Thomas; Heimerdinger, Timo u. a. (Hg.), Bilder, Bücher, Bytes. Zur Medialität des Alltags. 36. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Mainz vom 23. bis 26. September 2007. Münster 2009, S. 148–155 (Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde 3).

Koechlin, Bernard; Lajoux, Jean-Dominique; Terrenoire, Jean-Paul (Hg.), Anthropologie de la gestuelle, anthropologie de l'image. Paris 1982 (Geste et image. Première revue française d'anthropologie de la gestuelle]).

Koloss, Hans-Joachim, Der Ethnologische Film als Forschungsmittel und Dokumentationsmethode. In: Tribus 22, 1973, S. 23–48. https://doi.org/10.1080/00357529.1973.11763138

Kracauer, Siegfried, Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit. Frankfurt a. Main 1964.

Krief, Pascale (Hg.), Le Temps dans le cinéma documentaire. Paris 2012.

Kriszio, Janina; Stephan, Esther, Zur Situation des volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Films. In: Kriszio, Janina; Wichert, Gülna von (Hg.), Dokumentarfilm und Volkskunde. Hamburg 2002, S. 8–15 (Vokus 12).

Krotz, Friedrich, Neue Theorien entwickeln. Eine Einführung in die Grounded Theory, die Heuristische Sozialforschung und die Ethnographie anhand von Beispielen aus der Kommunikationsforschung. Köln 2005.

Kuhn, Annette, An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory. London 2002.

Kuhn, Thomas, The Structure of Scientific Revolutions. Chicago 1962.

Kunstgewerbemuseum Zürich; Fischli, Hans (Hg.), Der Film. Geschichte, Technik, Gestaltungsmittel, Bedeutung. Ausstellung, 9. Januar bis 30. April 1960, Kunstgewerbemuseum Zürich. Zürich 1960.

Kuntz-Stahl, Andreas, Tagung der „Visuellen Anthropologie" in Göttingen vom 14.–17. Juni 1985. In: Zeitschrift für Volkskunde 82, 1986, S. 103–104. https://doi.org/10.2307/1482340

Lachat, Pierre (Hg.), Alter und neuer Schweizer Film = Cinéma suisse d'hier et d'aujourd'hui. Zürich 1976 (Cinema. Fédération suisse des cinéclubs).

Laferté, Gilles; Renahy, Nicolas, Tradition, modernisation, domination. Trois regards des études rurales françaises cristallisés autour d'une enquête (RCP Châtillonnais, 1966–1975). Working Paper 2006/2 du Centre d'Economie et Sociologie appliquées à l'agriculture et aux Espaces Ruraux. Dijon 2006, <http://www2.dijon.inra.fr/cesaer/wp-content/uploads/2012/11/WP2006_2.pdf>, Stand: 12.04.2014.

Lagny, Michèle, De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma. Paris 1992.

Lajoux, Jean-Dominique, Film ethnographique et histoire. In: France, Claudine de (Hg.), Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles. Paris; La Haye; New York 1979, S. 105–122 (Cahiers de l'Homme. Nouvelle série 19).

Lajoux, Jean-Dominique, Le film ethnographique. In: Cresswell, Robert; Godelier, Maurice (Hg.), Outils d'enquête et d'analyse anthropologiques. Paris 1976, S. 105–131.

Lamnek, Siegfried, Qualitative Sozialforschung. Lehrbuch. Weinheim 2005.

Länzlinger, Stefan; Schärer, Thomas, „Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst". Film und Arbeiterbewegung in der Schweiz. Zürich 2009.

Lassiter, Luke Eric, The Chicago Guide to Collaborative Ethnography. Chicago 2005 (Chicago Guides to Writing, Editing, and Publishing). https://doi.org/10.7208/chicago/9780226467016.001.0001

Ledergerber, Norbert; Jaeggi, Urs, Solothurner Filmtage 1966–1985. Geschichte und Entwicklung. Freiburg 1985.

Lefebre, Thierry, Les débuts du cinéma scientifique: quelques jalons. In: Dériaz, Philippe; Schmidt, Nicolas (Hg.), Du film scientifique et technique. Condé-sur-Noireau 2010, S. 32–35 (CinémAction: revue trimestrielle 135).

Leimgruber, Walter, Ethnografischer Film. (Un)geliebtes Stiefkind der Kulturwissenschaft. In: Röösli, Lisa; Risi, Marius, Lebensbilder – Bilderwandel. Zwei ethnografische Filmprojekte im Alpenraum. Basel; Münster 2010, S. 9–24.

Leimgruber, Walter, Bilder der Anderen. Eine kulturwissenschaftlich-ethnografische Betrachtung. In: Hoffmann, Torsten; Rippl, Gabriele (Hg.), Bilder. Ein (neues) Leitmedium? Göttingen 2006, S. 209–230.

Leimgruber, Walter, Die visuelle Darstellung des menschlichen Körpers. Gesellschaftliche Aus- und Eingrenzungen in der Fotografie. In: Gerndt, Helge; Haibl, Michaela (Hg.), Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster; New York; München; Berlin 2005, S. 213–232 (Münchner Beiträge zur Volkskunde 33).

Leimgruber, Walter, Bilder vom Körper – Bilder vom Menschen. Kultur und Ausgrenzung um 1900 und heute. In: Zeitschrift für Volkskunde 101, 2005, S. 69–91.

Leimgruber, Walter, Laudatio für Dr. Hans-Ulrich Schlumpf [Zur Verleihung der Ehrenmitgliedschaft der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde]. In: Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 93, 2003, S. 91–92. https://doi.org/10.2466/pr0.2003.93.1.91

Leimgruber, Walter, Digital Video. Ein ethnografisches Projekt zum Hauptbahnhof Zürich. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires 96 (2), 2000, S. 167–185.

Leimgruber, Walter, Der arme Franz. Eine Bild-Geschichte. In: Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 88 (2), 1998, S. 30–32.

Leimgruber, Walter, Seitenblicke. Eine Alltagsgeschichte in Bildern. In: Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 88 (2), 1998, S. 25–29.

Leimgruber, Walter; Bischoff, Christine; Andris, Silke u. a., Von der Volkskunde zur Kulturwissenschaft. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires 107 (1), 2011, S. 77–88. https://doi.org/10.1080/0005772X.2011.11417430

Lemke, Grit, Topf und Tiegel. Oder: Plädoyer für einen guten Dokumentarfilm. In: Ballhaus, Edmund (Hg.), Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster 2001, S. 199–213.

Lemonnier, Pierre, L'étude des systèmes techniques. Une urgence en technologie culturelle. In: Bartholeyns, Gil; Govoroff, Nicolas; Joulian, Frédéric, Cultures Matérielles. Anthologie raisonnée de Techniques & Culture. Bd 1. Marseille 2011 (Techniques et Cultures 54–55), S. 46–67.

Lenclud, Gérard, La tradition n'est plus ce qu'elle était… In: Terrain. Revue d'ethnologie de l'europe 9, 1987, S. 110–123.

Lerf, Matthias; Galizia, Michele; Dok, Geert van, Ethnologie im Film [Dokumentation zum Filmzyklus, 5.11.– 1.12.1985 im Kellerkino Bern]. Bern 1985. https://doi.org/10.1017/S1049023X00032489

Leroi-Gourhan, André, Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes. Paris 1965.

Leroi-Gourhan, André, Le geste et la parole. Technique et langage. Paris 1964.

Leroi-Gourhan, André, Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il?. In: Revue de géographie humaine et d'ethnologie 3, 1948, S. 42–51.

Leroi-Gourhan, André, Évolution et techniques. Milieu et techniques. Paris 1945.

Leroi-Gourhan, André, Évolution et techniques. L'homme et la matière. Paris 1943.

Lévi-Strauss, Claude; Eribon, Didier, De près et de loin. Entretiens avec Claude Lévi-Strauss. Paris 1988.

Lévi-Strauss, Claude, Anthropologie structurale. Paris 1973.
Lévi-Strauss, Claude, Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss. In: Mauss, Marcel, Sociologie et anthropologie. Paris 1950, S. IX-LII.
Lindhorst, Monika, Der ethnografische Blick in Film und Fernsehen. Dokumentation und Analyse einer exemplarischen Filmsammlung. Bielefeld 1997 (Reihe Dokumentation. Universität Bielefeld, Fakultät für Soziologie, Forschungsschwerpunkt Entwicklungssoziologie 34).
Lioger, Richard, Le documentaire ethnologique. Besançon 1998.
Lioult, Jean-Luc, À l'enseigne du réel. Penser le documentaire. Aix-en-Provence 2004.
Lipp, Carola (Hg.), Medien popularer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag, 1995. Frankfurt a. Main 1995.
Loetscher, Hugo; Stiftung für Photographie = Fondation suisse pour la photographie (Hg.), Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute = Photographie en Suisse de 1840 à aujourd'hui = Photography in Switzerland: 1840 to today. Teufen 1974.
Loizos, Peter, Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-Consciousness, 1955–1985. Chicago 1993.
Lorez, Christian, Bauernarbeit im Rheinwald. Spinnen und Weben. Basel 1979 (Altes Handwerk 49).
Lorez, Christian, Bauernarbeit im Rheinwald. Die grosse Wäsche. Basel 1979 (Altes Handwerk 48).
Lorez, Christian, Die Blackenernte. Basel 1979 (Altes Handwerk 47).
Lorez, Christian, Bauernarbeit im Rheinwald. Der Heuzug im Winter. Basel 1979 (Altes Handwerk 45).
Lorez, Christian, Bauernarbeit im Rheinwald. Der Wildheuet. Basel 1979 (Altes Handwerk 44).
Lorez, Christian, Bauernarbeit im Rheinwald. Landwirtschaftliche Methoden und Geräte und ihre Terminologie in der ältesten urkundlich belegten Walserkolonie Bündens. Basel 1942.
Lowry, Stephen, Filmgeschichte als Sozialgeschichte. In: Moltke, Johannes; Sudmann, Elke; Wortmann, Volker (Hg.), Medien und Theater, 5. Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim, Oktober 1995. Hildesheim 1995, S. 87–98.
Lurati, Ottavio, L'ultimo laveggiaio di Val Malenco. Basel 1970 (Sterbendes Handwerk 24).
Lussi, Kurt, Der Feldmauser. Basel 1993 (Altes Handwerk 60).
MacDougall, David, The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses. Princeton 2006. https://doi.org/10.1515/9781400831562
MacDougall, David, L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir. In: Journal des anthropologues 98–99, 2004, S. 233–279.
MacDougall, David, Transcultural Cinema. Princeton 1998.
MacDougall, David, Complicities of Style. In: Crawford, Peter Ian; Turton, David (Hg.), Film as Ethnography. Manchester 1992, S. 90–98.
MacDougall, David, Ein nicht privilegierter Kamerastil. In: Friedrich, Margarete (Hg.), Die Fremden sehen. Ethnologie und Film [anlässlich der Filmreihe Die Fremden sehen. Ethnologie und Film des Filmmuseums im Münchner Stadtmuseum vom Januar bis April 1984]. München 1984, S. 73–83. https://doi.org/10.2307/817231
MacDougall, David, Jenseits des beobachtenden Films. In: Kinemathek 60, 1982, S. 14–28.
MacDougall, David, Au-delà du cinéma d'observation. In: France, Claudine de (Hg.), Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles. Paris; La Haye; New York 1979, S. 89–104 (Cahiers de l'Homme. Nouvelle série 19).
Macherel, Claude, Arnold Niederer ou la consistance d'une vie d'homme. In: Antonietti, Thomas, Si loin et si proche. Un siècle d'ethnologie en Valais. Baden 2013, S. 89–87 (Cahiers du Musée d'histoire du Valais 12).
Macfarlane, Alan; Jacobs, Julian; Harrison, Sarah ; Porter, Martin, The Cambridge Experimental Videodisc Project. In: Bulletin of Information on Computing and Anthropology, Kent University (5), Februar 1987, S. 8–10, <http://www.alanmacfarlane.com/FILES/Experimental_Videodisc.htm>, Stand: 18.08.2018.

Magnaguagno, Guido, An der Schwelle zum Film. Die klassische Schweizer Reportagefotografie und ihr Medium. In: Binder, Walter (Hg.), Bild für Bild, Bd 30, Basel; Frankfurt a. Main 1984, S. 70–74 (Cinema. Fédération suisse des cinéclubs).

Maier, Birgit, Zur Methodik der Filmanalyse von ethnografischen Filmen. In: Ballhaus, Edmund; Engelbrecht, Beate (Hg.), Der ethnografische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, S. 223–267 (Ethnologische paperbacks).

Maissen, Alfons; Maissen, Anna Pia, Herstellen eines Holzeimers. Il vischler (1943/44). Basel 2004 (Altes Handwerk 67).

Maissen, Alfons; Maissen, Anna Pia, Schnitzen einer Tabakspfeife. Il dolapipas (1943). Basel 2004 (Altes Handwerk 66).

Maissen, Alfons; Maissen, Anna Pia, Der Korbmacher. Il canistrer (1942). Basel 2004 (Altes Handwerk 65).

Maissen, Alfons; Maissen, Anna Pia, Der Tretschenmacher. Il tarscher (1942). Basel 2004 (Altes Handwerk 64).

Maissen, Alfons; Maissen, Anna Pia, Bäuerliches Brotbacken. Far paun casa (1942). Basel 2004 (Altes Handwerk 63).

Maissen, Alfons, Werkzeuge und Arbeitsmethoden des Holzhandwerks in Romanisch Bünden. Die sachlichen Grundlagen einer Berufssprache. Winterthur 1943.

Marcorelles, Louis, Éléments pour un nouveau cinéma. Paris 1970.

Marcorelles, Louis, Une esthétique du réel, le cinéma direct. Paris 1964.

Marcus, George E., The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. In: Devereaux, Leslie; Hillman, Roger (Hg.), Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography. Berkeley; Los Angeles ; London 1995, S. 35–55.

Marcus, George E. The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. In: Visual Anthropology Review 6 (1), 1990, S. 2–12. https://doi.org/10.1525/var.1990.6.1.2

Marie, Michel, Le direct et la parole. In: Cinémas et réalités, Saint-Étienne 1984, S. 47–57 (Rencontres cinématographiques internationales de Saint-Etienne, 1983).

Marsolais, Gilles, L'aventure du cinéma direct. Paris 1974 (Cinéma club. Seghers).

Marti, Hans; Hugger, Paul, Der Sodmacher. Basel 1968 (Sterbendes Handwerk 18).

Martinez, Wilton, Who Constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship. In: Crawford, Peter Ian; Turton, David (Hg.), Film as Ethnography. Manchester 1992, S. 131–161. https://doi.org/10.1192/bjp.161.1.131a

Mathys, Nora; Leimgruber, Walter; Voellmin, Andrea (Hg.), Über den Wert der Fotografie. Zu wissenschaftlichen Kriterien für die Bewahrung von Fotosammlungen. Baden 2013.

Matter, Max, Wertsystem und Innovationsverhalten. Studien zur Evaluation innovationstheoretischer Ansätze durchgeführt im Lötschental/Schweiz. München 1978.

Matthey, Jacques-Olivier, Henry Brandt, pionnier du „nouveau cinéma suisse"?. Neuchâtel; Lausanne 2003 (Mémoire de licence, Institut d'histoire, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Neuchâtel et Section d'Histoire et esthétique du cinéma, Université de Lausanne).

Maurer, Thomas, Filmmanufaktur Schweiz: Kleine ökonomische Entwicklungsgeschichte. Zürich 1982 (Texte zum Schweizer Film).

Mauro, Didier, Le documentaire. Cinéma et télévision. Ecriture, réalisation, production, diffusion, formation. Paris 2003.

Mauss, Marcel, Manuel d'ethnographie. Paris 1947.

Mayor, Grégoire, L'idylle troublée? Essai sur l'image du paysan dans le cinéma suisse. In: Droz, Yvan; Miéville-Ott, Valérie (Hg.), On achève bien les paysans. Reconstruire une identité paysanne dans un monde incertain. Chêne-Bourg 2001, S. 155–183.

Mayring, Philipp, Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken. Weinheim 2002.

Mead, Margaret, Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: Hockings, Paul (Hg.), Principles of Visual Anthropology. La Hague; Paris; Chicago 1975, S. 3–10.

Mermin, Elizabeth, Being Where? Experiencing Narratives of Ethnographic Film. In: Visual Anthropology Review 13 (1), 1997, S. 40–51. https://doi.org/10.1525/var.1997.13.1.40

Metz, Christian, Semiologie des Films. München 1972.

Metz, Christian, La grande syntagmatique du film narratif. In: Communications 8 (1), 1966, S. 120–124. https://doi.org/10.3406/comm.1966.1119

Milliard, Guy, La méthode de Claude Champion à travers le film Le moulin Develey sis à la Quielle. In: La revue du cinéma 325, 1978, S. 84–90.

Minder, Patrick, La Suisse coloniale. Les représentations de l'afrique et des Africains en Suisse au temps des colonies (1880–1939). Bern 2011.

Minnis, Stuart, Digitalization and the Instrumentalist Approach to the Photographic Image. Film Theory and the Digital Image. In: Iris. Revue de théorie de l'image et du son = A Journal of Theory on Image and Sound 25, 1998, S. 49–59.

Moeschler, Olivier, Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum. Marburg 2013.

Moeschler, Olivier, Cinéma suisse. Une politique culturelle en action: l'etat, les professionnels, les publics. Lausanne 2011 (Le savoir suisse).

Moeschler, Olivier, Cinéastes rebelles, experts étatiques du cinéma et la co-construction du „Nouveau cinéma suisse". Pour une sociologie de l'art avec des œuvres. In: 20 ans de sociologie de l'art. Bilan et perspectives. Marseille 1985 – Grenoble 2005. Actes du colloque international de Grenoble. Paris 2007, S. 81–106.

Moeschler, Olivier, Controverses cinématographiques au pays de Heidi. Le „Nouveau cinéma suisse" et la construction diversive de la valeur des films. In: Sociologie des arts, sociologie des sciences. Actes du colloque international de Toulouse 2004. Paris 2007, S. 159–175.

Mohn, Elisabeth, Filming Culture. Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise. Stuttgart 2002 (Qualitative Soziologie).

Mohrmann, Ruth-E. Les recherches sur la culture matérielle en ethnologie régionale. In: Histoire des Alpes = Storia delle Alpi = Geschichte der Alpen 7, 2002, S. 15–27.

Morin, Edgar, Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie. Paris 1978 [1956]

Morin, Edgar, Commune en France. La métamorphose de Plodémet. Paris 1967.

Müller, Armin, Der Schindelmacher deckt eine Alphütte. Basel 1968 (Sterbendes Handwerk 16).

Müller, Armin, Ein Fahreimer wird geküfert. Die Arbeit des Weisskü fers. Basel 1964 (Sterbendes Handwerk 5).

Müller, Rudolf, Technik zwischen Programm, Kultur und Politik. In: Mäusli, Theo (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983. Baden 2006, S. 187–237.

Munz, Hervé, L'„artisanat traditionnel" dans l'horlogerie suisse: une catégorie introuvable? In: Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 101 (1), 2011, S. 8–13.

Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde (Hg.), Fenster zur Welt. 100 Jahre Museum für Völkerkunde und Volkskunde Basel. Basel 1993.

Naghero, Fanny, Des vies passées dans les mines. In: L'Impartial, 27.10.2012, S. 3.

Nagl, Tobias, Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino. München 2009 (Forschungen zu Film- und Medienwissenschaft).

Näser, Torsten, Divergierende Diskurspraxen: Film und Text als Medien ethnografischer Repräsentation. In: Simon, Michael; Hengartner, Thomas; Heimerdinger, Timo u. a. (Hg.), Bilder, Bücher, Bytes. Zur Medialität des Alltags. 36. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Mainz vom 23. bis 26. September 2007. Münster 2009, S. 156–163 (Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde 3).

Näser, Torsten, Das Filmarchiv (von IWF und EC) – Eine macht-analytische Nachlese. In: Ziehe, Irene; Hägele, Ulrich, Fotografie und Film im Archiv. Sammeln, Bewahren, Erforschen, 2013 Münster, S. 115–131.

Nichols, Bill, Introduction to Documentary. Bloomington 2001.
Nichols, Bill, Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington 1991.
Nicolet, Philippe, Yves Yersin, cinéaste, 1984, enregistrement vidéo.
Niederer, Arnold, Alpine Alltagskultur zwischen Beharrung und Wandel. Ausgewählte Arbeiten aus den Jahren 1956 bis 1991. Bern; Stuttgart; Wien 1996.
Niederer, Arnold, Tendances de la recherche folklorique dans les pays de langue allemande. In: Chiva, Isac; Jeggle, Utz (Hg.), Ethnologies en miroir. La France et les pays de langue allemande. Paris 1987, S. 201–221.
Niederer, Arnold, Gemeinwerk im Wallis. Bäuerliche Gemeinschaftsarbeit in Vergangenheit und Gegenwart. Basel 1956 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 37).
Niethammer, Lutz (Hg.), Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History". Frankfurt a. Main 1985.
Niney, François, La mise en scène documentaire (Penser le cinéma documentaire, leçon 4, 1/2), Université Aix Marseille 2010, <http://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/la_mise_en_scene_documentaire_penser_le_cinema_documentaire_lecon_4_1_2.6396>, Stand: 12.04.2014.
Niney, François, Cinéma direct et construction du réel (Colloque. Le projet Jean Rouch? Vers une connaissance hors texte, croiser les regards, partager les interrogations. J4.1: Introduction), 20.11 2009, <http://www.canal-u.tv/video/cerimes/projet_jean_rouch_j4_1_introduction_version_francaise.6010>, Stand: 06.11.2013.
Niney, François, L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire. Bruxelles 2000.
Nivoix, Georges, Du réel à l'écran: le film ethnologique comme miroir déformant. In: Dall'Agnolo, Daniel; Etterich, Barbara; Gonseth, Marc-Olivier (Hg.), Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews = catalogue, réflexions, entretiens. Bern 1991, S. 177–187 (Ethnologica Helvetica 15).
Oester, Kathrin, „Le tournant ethnographique". La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique. In: Ethnologie française 32 (2), 2002, S. 345–355. https://doi.org/10.3917/ethn.022.0345
Oppitz, Michael, Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie. München 1989.
Oppitz, Michael, Shooting Shamans. In: Visual Anthropology 1 (3), 1988, S. 305–315. https://doi.org/10.1080/08949468.1988.9966486
Oppitz, Michael, Materials on the Making of an Ethnographic Film. Shamans of the Blind Country. New Delhi 1982.
Oppliger, Simone, Avant de s'immobiliser pour toujours, Le moulin du Vaulion tient la vedette. In: Images du monde 2, 14.01.1972.
Östör, Ákos, Whither Ethnographic Film? In: American Anthropologist 92 (3), 1990, S. 715–722. https://doi.org/10.1525/aa.1990.92.3.02a00110
Ott, Ernst, Der Tirggelbäcker. Basel 1967 (Sterbendes Handwerk 14).
Overdick, Thomas, Photographing Culture. Anschauung und Anschaulichkeit in der Ethnographie. Zürich 2010 (Kulturwissenschaftliche Technikforschung).
Paech, Frauke, „Solange der Michel steht". Lebensgeschichtliche Erzählungen als Thema für den volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Film. In: vokus. Volkskundlich-Kulturwissenschaftliche Schriften 11 (2), 2001, S. 4– 43.
Paggi, Silvia, Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique. In: Cahiers de Narratologie 20, 2011, S. 1–13.
Paggi, Silvia; Comolli, Annie; France, Claudine de; Jordan, Pierre-Léonce, Anthropologie visuelle et technique du corps. Le corps au travail. Cours mis en ligne, Université de Nice Sophia Antipolis 2012, <http://unt.unice.fr/uoh/anthropologie/?page=partieA/Chap1#1>, Stand: 20.06.2014.
Pantenburg, Volker, Ränder des Kinos. Godard, Wiseman, Benning, Costa. Berlin 2010 (Kleine Edition).

Perecman, Ellen; Curran, Sara R. (Hg.), A Handbook for Social Science Field Research. Essays and Bibliographic Sources on Research Design and Methods. Thousand Oaks 2006.

Perrault, Pierre, Discours sur la parole. In: Perrault, Pierre, De la parole aux actes. Essais. Montréal 1985 (L'Hexagone essais).

Perret, Jean; Ruggle, Walter, Doc Visions CH. Dokumentarfilmschaffende aus der Schweiz = Cinéastes documentaires suisses = Documentary Filmmakers from Switzerland. Pieterlen 2001.

Perret, Thomas; Cosandey, Roland, Paillard, Bolex, Boolsky. La caméra de Paillard & Cie SA, le cinéma de Jacques Boolsky. Yverdon-les-Bains 2013.

Pezeril, Charlotte, Place et intérêt de la photographie dans une étude anthropologique sur l'islam au Sénégal. In: ethnographiques.org [en ligne] 16, 2008, <http://www.ethnographiques.org/2008/Pezeril>, Stand: 21.05.2014.

Pfrunder, Peter, Ernst Brunner. Photographien 1937–1962. Zürich 1995.

Pfrunder, Peter; Binder, Walter; König, Mario u. a., Seitenblicke. Die Schweiz 1848 bis 1998 – eine Photochronik = Du coin de l'oeil. La Suisse de 1848 à 1998 – photochronique = Con la coda dell'occhio. La Svizzera dal 1848 al 1998 – cronaca fotografica. [Ausstellung, Forum der Schweizer Geschichte, Schwyz, 21.5.–13.9.1998; Centre culturel suisse, Paris, 25.9.–22.11.1998; Maison Tavel, Genève, 17.12.1998–25.4.1999…]. [Katalog]. Zürich 1998. https://doi.org/10.1201/1079/43234.25.12.19980601/30175.2

Piault, Colette (Hg.), Anthropologie visuelle. Montrouge 1992 (Journal des anthropologues 47–48). https://doi.org/10.3406/jda.1992.1689

Piault, Marc-Henri, Des caméras légères… Pour quoi faire?. In: Hors-Champs 10, 2007, S. 28–34

Piault, Marc-Henri, Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image. Paris 2000.

Piechota, Antje, Jean Rouch. Innovationen im Spannungsfeld von Ethnologie und Kino. Saarbrücken 2008.

Pilard, Philippe, Aux origines de Cinéma du réel. In: Images documentaires 16, 1994, S. 11–16.

Pingaud, Marie-Claude, Paysans de Bourgogne. Les gens de Minot. Paris 1976.

Pink, Sarah, Doing Sensory Ethnography. London 2009. https://doi.org/10.4135/9781446249383

Pink, Sarah, The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses. London; New York 2006.

Pink, Sarah, Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research. London 2001.

Pink, Sarah; Kürti, László; Afonso, Ana Isabel (Hg.), Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography. London; New York 2004.

Porret, Marthe; Gogniat, Laurence, Entretien avec Jean-Jacques Lagrange, Collonge-Bellerive, 14.11.2010. Cinémémoire.ch. Une histoire orale du cinéma suisse. La production en Suisse romande à l'époque du „nouveau cinéma" (années 1960–1970), télévision et réseaux, <http://wp.unil.ch/cinememoire/files/2012/08/Transcription_Lagrange.pdf>, Stand: 18.08.2018.

Porret, Marthe, Diffuser le jeune cinéma romand partout! Marcel Leiser et Cinéma Marginal Distribution (1968–1974). In: Boillat, Alain; Brunner, Philipp; Flückiger, Barbara (Hg.), Kino CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte = Cinéma CH. Réception, esthétique, histoire. Marburg 2008, S. 222–231 (Reihe Reseau–Netzwerk Cinema CH = Collection Reseau–Netzwerk Cinema CH).

Porret, Marthe, Pour un jeune cinéma romand: mode de production et territoire: Freddy Landry et Milos-Films, 1968–1972. In: Cosandey, Roland; Jacques, Pierre-Emmanuel (Hg.), Histoires de cinéma: territoires, thèmes et travaux. Lausanne 2007, S. 127–141.

Portmann, Stephan, Der neue Schweizerfilm (1965–1985). Ein Studienbericht zur Analyse ausgewählter Spiel- und Dokumentarfilme. Freiburg, 1992.

Postma, Metje; Crawford, Peter Ian (Hg.), Reflecting Visual Ethnography. Using the Camera in Anthropological Research. Leiden; Hojbjerg 2006.

Prédal, René (Hg.), Le cinéma „direct". Années 90, où en est-il? Condé-sur-Noireau; Paris 1995 (CinémAction).

Preux, Christian de, La collection de Robert Lugeon (1899–1944). In: Totem. Journal du Musée d'ethnographie de Genève 51, September 2008, S. 18–19.

Pryluck, Calvin, Ultimately We Are All Outsiders. The Ethics of Documentary Filming. In: Rosenthal, Alan (Hg.), New Challenges for Documentary. Berkeley 1988, S. 255–268.

Prodon, Anne-Marie, Au royaume des bergers. La vie pastorale en montagne. Morges 1989.

Rabiger, Michael, Dokumentarfilme drehen. Frankfurt a. Main; Affoltern a. A. 2000.

Rabiger, Michael, Directing the Documentary. Boston 1998.

Raemy, Julien, Vocation. Arts et métiers en Suisse romande. Genève 2011.

Ramseier, Urs, Der Film als Mittel ethnologischer Forschung. In: Dall'Agnolo, Daniel; Etterich, Barbara; Gonseth, Marc-Olivier (Hg.), Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews = catalogue, réflexions, entretiens. Bern 1991, S. 231–239 (Ethnologica Helvetica 15).

Ramseyer, Leo, Louis Seguin et la question du hors-champ: une cartographie de l'espace du cinéma. In: Décadrages 1–2, 2003, S. 110–120.

Rauh, Felix, Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt. Die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungsdebatte, 1959–1986. Zürich 2018.

Rauh, Felix, Hilfsbedürftiges Afrika? Zum Gebrauch von Dokumentarfilmen in der Entwicklungszusammenarbeit. In: Menrath, Manuel (Hg.), Afrika im Blick. Afrikabilder im deutschsprachigen Europa, 1870–1970. Zürich 2012.

Rees, Tobias, Referat Writing Culture – Filming Culture. It Was Real: Unendlichkeit versus Repräsentation. In: Jahresversammlung der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde, Frankfurt a. Main, 5.–10.10.1997. AG Visuelle Anthropologie, Frankfurt a. Main o. J.

Renov, Michael (Hg.), Theorizing Documentary. New York 1993 (AFI Film Readers).

Reubi, Serge, Gentlemen, prolétaires et primitifs. Institutionnalisation, pratiques de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse, 1880–1950. Volume I: Texte. Neuchâtel; Paris 2008.

Rieben, Henri; Nathusius, Martin; Lagger, Chantal u. a., Les artisans de la prospérité. L'économie vaudoise des origines à la Première Guerre mondiale. Lausanne 1972 (Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud 3).

Risi, Marius, Le récit subjectif. Ethnologie cinématographique dans le Haut-Valais. In: ethnographiques.org [en ligne] 18, 2009, <http://www.ethnographiques.org/2009/Risi>, Stand: 04.05.2014.

Risi, Marius; Röösli, Lisa, Alte volkskundliche Filme in neuen Forschungskontexten. Überlegungen zur filmethnografischen Erforschung des kulturellen Wandels in den Alpen. In: Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 93, 2003, S. 137–145.

Rivaz, Dominique de, Chère Jacqueline… Hommage à une grande dame du cinéma, 2005, 60 min (film documentaire).

Rollwagen, Jack R. The Role of Anthropological Theory in «Ethnographic» Filmmaking. In: Rollwagen, Jack R. (Hg.), Anthropological Filmmaking. Anthropological Perspectives on the Production of Film and Video for General Public Audiences. Chur; London 1990, S. 287–315 (Visual Anthropology).

Rollwagen, Jack R. (Hg.), Anthropological Filmmaking. Anthropological Perspectives on the Production of Film and Video for General Public Audiences. Chur; London 1990 (Visual Anthropology).

Röösli, Lisa; Risi, Marius, Lebensbilder – Bilderwandel. Zwei ethnografische Filmprojekte im Alpenraum. Basel; Münster 2010.

Rosenthal, Alan (Hg.), New Challenges for Documentary. Berkeley 1988.

Roters, Ulrich, Gemeinsame Arbeitstagung der Kommission für den volkskundlichen Film und der AG Visuelle Anthropologie in Göttingen vom 25.–27. März 1999. In: Rheinisch- Westfälische Zeitschrift für Volkskunde 44, 1999, S. 276–277. https://doi.org/10.1037/002023

Roth, Wilhelm, Der Dokumentarfilm seit 1960. München 1982 (Report Film).

Roth, Wilhelm, Die Kehrseite der Medaille. Schweizer Dokumentaristen sehen ihr Land. In: Jansen, Peter W.; Schütte, Wolfram (Hg.), Film in der Schweiz. München; Wien 1978, S. 43–74 (Reihe Film 17).

Rouch, Jean, Essay über die Verwandlung der Person des Besessenen, des Magiers, des Hexers, des Filmemachers und des Ethnologen. In: Kinemathek 60, 1982, S. 2–13.

Rouch, Jean, La caméra et les hommes. In: France, Claudine de (Hg.), Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles. Paris; La Haye; New York 1979, S. 53–71 (Cahiers de l'Homme. Nouvelle série 19).

Rouch, Jean; Colleyn, Jean-Paul, Jean Rouch, cinéma et anthropologie. Paris 2009 (Cahiers du cinéma. Essais).

Ruby, Jay, Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology. Chicago; London 2000.

Ruby, Jay, The Death of Ethnographic Film [Paper presented at the American Anthropological Association meetings, Temple University, Philadelphia, December 2, 1998], 2. Dezember 1998, <https://www.researchgate.net/publication/265025213_The_Death_of_Ethnographic_Film>, Stand: 04.04 2014.

Ruby, Jay, The Image Mirrored. Reflexivity and the Documentary Film. In: Rosenthal, Alan (Hg.), New Challenges for Documentary. Berkeley 1988, S. 64–77.

Ruby, Jay, Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? In: Studies in the Anthropology of Visual Communication 2 (2), 1975, S. 104–111. https://doi.org/10.1525/var.1975.2.2.104

Ruby, Jay, Exposing Yourself. Reflexivity, Anthropology and Film. In: Semiotica 30, 1975, S. 153–179. https://doi.org/10.1515/semi.1980.30.1-2.153

Ruby, Jay, Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside. An Anthropological and Documentary Dilemna. In: Visual Anthropology Review 7 (2), 1991, S. 50–67, <https://fr.scribd.com/document/44108429/Speaking-For-Speaking-About-Speaking-With-or-Speaking-Alongside-Jay-Ruby>, Stand: 20.10.2017. https://doi.org/10.1525/var.1991.7.2.50

Ruspoli, Mario, Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger. Paris 1963.

Russell, Catherine, Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video. Durham; London 1999.

Rütimeyer, Leopold, Ur-Ethnographie der Schweiz. Ihre Relikte bis zur Gegenwart mit Prähistorischen und ethnographischen Parallelen. Basel 1924.

Saini, Pierrine, Des hommes et des caméras, une relation complexe. Regard anthropologique sur la relation réalisateurs-protagonistes à travers cinq films documentaires récents [mémoire de licence, Université de Neuchâtel, Institut d'ethnologie]. Neuchâtel 2006.

Saini, Pierrine; Schärer, Thomas, Erinnerung, Film- und Fotoelicitation. In: Bischoff, Christine; Oehme, Karoline; Leimgruber, Walter (Hg.), Methoden der Kulturanthropologie. Bern 2014, S. 313–330 (UTB).

Saini, Pierrine; Schärer, Thomas, Tradition et innovation du film ethnographique suisse. Les films de la Société suisse des traditions populaires. In: Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 99 (3), 2009, S. 76–81. https://doi.org/10.1111/j.0954-6820.1939.tb11815.x

Salt, Barry, Film Style and Technology. History and Analysis. London 1992.

Sapir, David, Transcultural Cinema. In: Visual Anthropology Review 14 (2), 1998, S. 85–90. https://doi.org/10.1525/var.1998.14.2.85

Sardan, Jean-Pierre Olivier de, Production écrite et production audiovisuelle. In: Koechlin, Bernard; Lajoux, Jean-Dominique; Terrenoire, Jean-Paul (Hg.), Anthropologie de la gestuelle, anthropologie de l'image. Paris 1982, S. 129–143 (Geste et image. Première revue française d'anthropologie de la gestuelle).

Saxenhuber, Hedwig; Bernstorff, Madeleine; Minh-ha, Trinh T. Texte, Filme und Gespräche. München 1995.

Schändlinger, Robert, Dokumentarfilm und Sozialwissenschaften. Der filmdokumentarische Blick als sozialwissenschaftlicher Empirietyp. Frankfurt a. Main 1994.

Schärer, Thomas Die Kamera als Trenn- und Schnittstelle. Die Beziehung zwischen Filmenden/Anthropologen und Gefilmten/Ethnografierten. In: Picard, Jacques; Chakkalakal, Silvy; Andris, Silke (Hg.), Grenzen. Berlin 2016, S. 111–133.

Schärer, Thomas, Zwischen Gotthelf und Godard. Erinnerte Schweizer Filmgeschichte, 1958–1979. Zürich 2014 (Cinémémoire.ch).

Schärer, Thomas, Dokumentarfilmpraxen der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. In: Ballhaus, Edmund (Hg.), Dokumentarfilm: Schulen – Projekte – Konzepte. Berlin 2013, S. 265–279.

Schärer, Thomas, Anschaulichkeit und Reflexion in Echtzeit, Cinémémoire.ch – Eine Oral History des Schweizer Films. In: Bader Egloff, Lucie; Christen, Gabriela; Schöbi, Stefan (Hg.), research@film. Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft. Zürich 2010, S. 51–54 (SubTexte 4).

Schärer, Thomas, Die Präsenz des Vergangenen: Sinnlichkeit und Mehrwert mündlicher und bildlicher Quellen. In: Memoriav (Hg.), Bilder und Töne entziffern = Des images et des sons à déchiffrer. Colloque Memoriav 2008. Baden 2009, S. 40–47 (Memoriav-Tagungsband).

Schärer, Thomas, „Wir wollten den Film neu erfinden!". Die Filmarbeitskurse an der Kunstgewerbeschule Zürich 1967–1969. Zürich 2005.

Schärer, Thomas, Flüchtlinge und Internierte in der Schweizer Filmwochenschau 1940–1945. In: Hediger, Vinzenz; Sahli, Jan; Schneider, Alexandra u. a. (Hg.), Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz = Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse. Marburg 2001, S. 171–184 (Reihe: Zürcher Filmstudien 4).

Schärer, Thomas; Saini, Pierrine, Die hohe Schule der Reduktion – Yves Yersins Films im Auftrag der SGV. In: Gertiser, Anita (Hg.), Begrenzungen. Marburg 2012, S. 172–184 (Cinema 57).

Schaub, Martin, Le cinéma en Suisse. Zurich 1998 (Information/Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture)

Schaub, Martin, Film in der Schweiz. Zürich 1997 (Information/Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung).

Schaub, Martin, Die Erforschung des Ächten. Besuch bei Hugo Zemp und Sylvie Bolle-Zemp. In: Du. Die Zeitschrift der Kultur 53, 1993, S. 32–35

Schaub, Martin, Pressefotographie nach 1945. In: Loetscher, Hugo (Hg.), Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute. Bern 1992, S. 221–246.

Schaub, Martin, L'usage de la liberté. Le nouveau cinéma suisse, 1964–1984. Zurich; Lausanne 1985 (Dossiers Pro Helvetia. Série Cinéma).

Schaub, Martin, Die eigenen Angelegenheiten. Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963–1983. In: Cinema 183. Basel; Frankfurt a. Main 1983, S. 7–119.

Schaub, Martin, Der neue Schweizer Film, 1963–1974. Zürich 1975.

Schaub, Martin, Handwerk ohne Boden – Forschung ohne Geld. In: Tages-Anzeiger-Magazin, 9. Juli 1974.

Scheidegger, Tobias; Strübin, Eduard, Grosse Zeitfragen in Kleinformat. In: Baselbieter Heimatblätter 1, März 2014, S. 2–25.

Scheinfeigel, Maxime, Moi, un Noir ou directement la fiction. In: Cinémas et réalités. Saint-Étienne 1984, S. 97–108 (Rencontres cinématographiques internationales de Saint-Etienne, 1983).

Schenker, Martine; Imsand, Marcel; Clavien, Jean-Pierre, Des métiers qui s'en vont. Etoy; Lausanne 1984.

Schlappner, Martin, Ahnen und Väter des ethnografischen Films. In: Hier und anderswo. Filmemachen in der Dritten Welt. Basel 1987, S. 87–103 (Cinema 33).

Schlappner, Martin; Schaub, Martin, Cinéma suisse. Regards critiques, 1896–1987. Zürich 1987.

Schlappner, Martin; Schaub, Martin, Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896 bis 1987). Eine kritische Wertung. Zürich 1987.

Schlesier, Erhard, Ethnologisches Filmen und ethnologische Feldforschung. Überlegungen zur theoretischen und methodischen Begründung ethnologischer Filmarbeit. Göttingen 1972.

Schlesier, Karl H. Zum Weltbild einer neuen Kulturanthropologie. Erkenntnis und Praxis. Die Rolle der Action Anthropology. Vier Beispiele. In: Zeitschrift für Ethnologie 105 (1), 1980, S. 32–66.

Schlumpf, Hans-Ulrich, Wahre Geschichten und Storymaking. Am Beispiel des BBC-Films „Nazigold und Judengeld". In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires 95 (2), 1999, S. 225–237.

Schlumpf, Hans-Ulrich, Film ist kein Heilmittel. In: Scherer, Therese, Dokumentarfilm in der Schweiz, Programm des Kellerkinos Bern. Bern 1997.

Schlumpf, Hans-Ulrich, Die Entdeckung der Langsamkeit. Gedanken zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. In: Lipp, Carola (Hg.), Medien popularer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag, 1995. Frankfurt a. Main 1995, S. 433–441.

Schlumpf, Hans-Ulrich, Von sprechenden Menschen und Talking heads: der Text im Filmtext. In: Ballhaus, Edmund; Engelbrecht, Beate (Hg.), Der ethnografische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, S. 105–119.

Schlumpf, Hans-Ulrich (Hg.), Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Basel 1993.

Schlumpf, Hans-Ulrich, Warum mich der Graspfeil der Eipo langweilt. In: Ethnologica Helvetica 15, 1991, S. 205–220.

Schlumpf, Hans-Ulrich, Prolog. In: Hugger, Paul, Der schöne Augenblick. Schweizer Photographen des Alltags. Zürich 1989, S. 7–12.

Schlumpf, Hans-Ulrich, TransAtlantique. Zürich 1983 (Texte zum Schweizer Film 7).

Schlumpf, Hans-Ulrich, Dokumentation – Dokument – Fiktion. In: Tages-Anzeiger-Magazin 13, 1978.

Schlumpf, Hans-Ulrich, Kleine Freiheit. Zürich 1978 (Texte zum Schweizer Film 1).

Schlumpf, Hans-Ulrich, Der Traum der Bodenlosen. In: Tages-Anzeiger-Magazin 19, 1977.

Schlumpf, Hans-Ulrich, Schweizer Filmkatalog, 1975/76. Fribourg; Zürich 1976.

Schneider, Alexandra, „Die Stars sind wir". Heimkino als filmische Praxis. Marburg 2004 (Zürcher Filmstudien 9).

Schneider, Beat; Cosandey, Roland; Verband der Studierenden an der ETH Zürich, Die Filmstelle VSETH ist 75. Zürich 1999.

Schulte, Christian, Erzählte Geschichte. Anmerkungen zur Oral History. In: FilmGeschichte 16/17, 2002, S. 83– 86.

Schürch, Franziska, Landschaft, Senn und Kuh. Die Entdeckung der Appenzeller Volkskunst. Basel; Münster 2008 (Culture).

Schürch, Franziska; Eggmann, Sabine; Risi, Marius (Hg.), Vereintes Wissen: die Volkskunde und ihre gesellschaftliche Verankerung. Ein Buch zum 100. Geburtstag der Sektion Basel der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Münster; Basel 2010.

Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde/Société suisse des traditions populaires, Jahresbericht / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde = Rapport annuel / Société suisse des traditions populaires = Rapporto annuo / Società svizzera per le tradizioni popolari. In: Schweizer Volkskunde = Folklore suisse = Folclore svizzero 35–81, 1945–1991.

Schweizerisches Filmzentrum, Schweizer Filme. Index 1972–1990. Zürich 1990.

Schweizerisches Filmzentrum, Schweizer Filmkatalog. Zürich 1972.

Schweizerisches Sozialarchiv zum Jubiläum seines 75jährigen Bestehens, Arbeitsalltag und Betriebsleben. Zur Geschichte industrieller Arbeits- und Lebensverhältnisse in der Schweiz. Diessenhofen 1981.

Schweizerisches Landesmuseum; Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.), Die Erfindung der Schweiz 1848–1948. Bildentwürfe einer Nation. Zürich 1998.

Seeberger, Marcus, Hutmacherinnen im Lötschental (Wallis). Basel 1987 (Altes Handwerk 56).

Seeberger, Marcus, Der Giltsteinofenmacher. Basel 1973 (Altes Handwerk 34).

Seeberger, Marcus, Der Störschuhmacher im Lötschental. Basel 1972 (Sterbendes Handwerk 30).

Seeberger, Marcus, Der Kupferschmied. Basel 1969 (Sterbendes Handwerk 21).

Seguin, Louis, L'espace du cinéma (hors-champ, hors d'œuvre, hors-jeu). Toulouse 1999.

Seiler, Alexander J.; Brossard, Jean-Pierre; Hadeln, Moritz de, Réalités suisses dans le nouveau documentaire suisse 1961–1971. Nyon 1975.
Sennett, Richard, Ce que sait la main. La culture de l'artisanat. Paris 2010.
Sennett, Richard, Handwerk. Berlin 2008.
Sherman, Sharon R. Documenting Ourselves. Film, Video, and Culture. Lexington 1998.
Siegenthaler, Irene; Strub, Otto R., Der Järbmacher. Basel 1975 (Altes Handwerk 38).
Simon, Franz, Volkskundliche Filmdokumentation. In: Research Film 5 (6), 1966, S. 604–611.
Simon, Michael; Hengartner, Thomas; Heimerdinger, Timo u. a. (Hg.), Bilder, Bücher, Bytes. Zur Medialität des Alltags. 36. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Mainz vom 23. bis 26. September 2007. Münster 2009 (Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde 3).
Sipe, Dan, The Future of Oral History and Moving Images. In: Perks, Robert; Thomson, Alistair (Hg.), The Oral History Reader. London; New York 1998, S. 379–388.
Skinningsrud, Tone, Anthropological Films and the Myth of Scientific Truths. In: Visual Anthropology 1, 1987, S. 47–53.
Sokal, Alan; Bricmont, Jean, Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften missbrauchen. München 1999.
Spannaus, Günther, Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation. In: Research Film 3 (4), 1959, S. 234–240. https://doi.org/10.1016/S0022-5320(59)90018-8
Spannaus, Günther, Der Film als Mittel völkerkundlicher Forschung. In: Research Film 2 (4), 1956, S. 159–163.
Spuhler, Gregor (Hg.), Vielstimmiges Gedächtnis. Beiträge zur Oral History. Zürich 1994.
Spycher, Albert, Mit Kohlestift und Computermaus. Von den Entwerfern und technischen Zeichnern der Ostschweizer Stickereiindustrie. Basel 1997 (Altes Handwerk 62).
Spycher, Albert, Les mines d'asphalte de la Presta/Val-de-Travers. Bâle 1994 (Vieux métiers 61a).
Spycher, Albert, Die Asphaltgrube im Val de Travers – ein Kapitel schweizerischer Bergbaugeschichte. Basel 1994 (Altes Handwerk 61).
Spycher, Albert, Hutmacherei in alter und neuer Zeit. Basel 1992 (Altes Handwerk 59).
Spycher, Albert, Der Bronzeguss. Ein antikes Kunsthandwerk. Basel 1991 (Altes Handwerk 58). https://doi.org/10.1007/978-3-476-03325-3_3
Spycher, Albert, Der Weidlingbauer. Basel 1988 (Altes Handwerk 57).
Spycher, Albert, „Magnani". Leben und Arbeit der Tessiner Kesselflicker. Basel 1986 (Altes Handwerk 55).
Spycher, Albert, Kegeln, Gilihüsine und Volkstheater in Betten VS. Basel 1985 (Altes Handwerk 53).
Spycher, Albert, Der Strahler. Basel 1982 (Altes Handwerk 52).
Spycher, Albert, Der Strohdachdecker. Basel 1981 (Altes Handwerk 51).
Spycher, Albert, Kammacherei in Mümliswil. Basel 1977 (Altes Handwerk 41).
Stauffer, Walther, Zimmermannsarbeit. Hausbau im Emmental. Basel 1980 (Altes Handwerk 50).
Stebler, Friedrich Gottlied, Das Goms und die Gomser. Visp 1903.
Stebbins, Robert A. Amateurs: On the Margin Between Work and Leisure. Beverly Hills 1979 (Sociological Observations).
Steigmeier, Andreas, Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983. Baden 2006.
Steinle, Matthias, La découverte „non-révolutionnaire" du 16 mm/son synchrone par la télévision allemande. In: 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma 32, 2000, S. 95–106.
Steinlein, Almut, Une esthétique de l'authentique. Les films de la Nouvelle Vague. Paris 2007.
Stiftung für Photographie (Hg.), Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute = Photographie en Suisse de 1840 à aujourd'hui = Photography in Switzerland. 1840 to today. Teufen 1974.
Stoller, Paul, The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch. Chicago 1992.
Strand, Chick, Notes on Ethnographic Film by a Film Artist. In: Wide Angle 2 (3), 1978, S. 44–51.

Strand, Chick, Woman as Ethnographic Filmmaker. In: Journal of the University Film Association 21 (1/2), 1974, S. 16.

Strauss, Anselm Leonard, Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung. München 1998.

Strauss, Anselm Leonard; Corbin, Juliet M. Grounded Theory. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Weinheim 1996.

Stutterheim, Kerstin D.; Kaiser, Silke, Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen. Frankfurt a. Main 2009 (Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -ästhetik).

Suter, Paul, Die letzten Heimposamenter. Kanton Basel-Landschaft. Basel 1978 (Altes Handwerk 43).

Taureg, Martin, Wissenschaftlicher Film und Ethnologie. Die Entwicklung von Standards. In: Zelluloid 16, 1983, S. 26–42.

Ten Brink, Joram, Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch. London 2007 (Nonfictions).

Thamer, Hans-Ulrich, Handwerksehre und Handwerkerstolz. Auto- und Heterosteretypen des Handwerks. Ein Beitrag zur Mentalitätsgeschichte. In: Hugger, Paul (Hg.), Handwerk zwischen Idealbild und Wirklichkeit. Bern 1991 (Wissenschaftliche Schriften/Schweizerisches Freilichtmuseum Ballenberg), S. 81–96.

Thiéry, Natacha, La parole dans le cinéma muet. In: Labyrinthe 7, Oktober 2000, S. 125–142. https://doi.org/10.4000/labyrinthe.807

Tomaselli, Keyan G, Appropriating Images. The Semiotics of Visual Representation. Højbjerg, Denmark 1996.

Tortajada, Maria, Image de la Suisse, image du „cinéma suisse“: le stéréotype fondamental de l'identité et le statut du cinéma suisse des années 70. In: Hediger, Vinzenz; Sahli, Jan; Schneider, Alexandra u. a. (Hg.), Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz = Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse. Marburg 2001, S. 249–264 (Reihe: Zürcher Filmstudien 4).

Tortajada, Maria; Albera, François, Cinéma suisse: nouvelles approches. Histoire, esthétique, critique, thèmes, matériaux. Lausanne 2000.

UNESCO, Catalogue de films ethnographiques français. Paris 1955.

Vallon, Claude, Un documentaire poétique exemplaire. „Le panier à viande“. In: Feuille d'Avis de Lausanne, 09.03.1966.

Verdier, Yvonne, Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière. Paris 1979.

Veuve, Jacqueline, Le boucher ambulant. Bâle 1966 (Vieux métiers 11).

Vorländer, Herwart (Hg.), Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge. Göttingen 1990 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1552).

Waldis, Barbara; Wendling, Thierry, La Suisse, ses ethnologies et ses ethnologues. In: Ethnologie française 32 (2), 2002, S. 197–207. https://doi.org/10.3917/ethn.022.0197

Weiss, Richard, Volkskunde der Schweiz. Erlenbach; Zürich 1946.

Welz, Gisela, Volkskundliche Repräsentationspraxis. In: Inszenierungen kultureller Vielfalt. Frankfurt a. Main und New York City, Berlin 1996, S. 70–84 (Zeithorizonte).

White, Hayden, Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt a. Main 1990 (Fischer Taschenbücher).

White, Hayden, The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore 1987.

Wider, Werner; Aeppli, Felix, Der Schweizer Film 1929–1964. Die Schweiz als Ritual. Bd 2, Zürich 1981.

Winston, Brian, The Documentary Film as Scientific Inscription. In: Renov, Michael (Hg.), Theorizing Documentary. New York 1993, S. 37–57 (AFI film readers).

Wintonick, Peter, Cinéma vérité: le moment décisif = Cinema Vérité: Defining the Moment, 1999, 103 min (DVD).

Witschorke, Jens, Bourdieu und der Raum der Geschichte. Zur Historizität in der kulturanthropologischen Forschung. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires 109, 2013, S. 149–166.

Witte, Albrecht, Verlierer, Idioten, Amokläufer. Annäherungen an das Dokumentarische in Spielfilmen. In: Ballhaus, Edmund (Hg.), Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster 2001, S. 225–259.

Wolf, Gotthard, Der wissenschaftliche Film in der Bundesrepublik Deutschland. Bonn – Bad Godesberg 1975.

Wolf, Gotthard, Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica. München 1967 (Der wissenschaftliche Film).

Wolter, Stefanie, Die Vermarktung des Fremden. Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums. Frankfurt a. Main 2005.

Wossidlo, Joachim, Dokumentarfilm als Prozess. Über Repräsentationen, Kommunikation und Ästhetik. In: Ballhaus, Edmund (Hg.), Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster 2001, S. 118–132.

Wossidlo, Joachim; Roters, Ulrich, Interview und Film. Volkskundliche und Ethnologische Ansätze zu Methodik und Analyse. Münster; New York 2003.

Wulff, Hans J., Rezeption ethnografischer Filme. Bemerkungen zu einer Terra Incognita. In: Ballhaus, Edmund; Engelbrecht, Beate (Hg.), Der ethnografische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, S. 269–288 (Ethnologische paperbacks).

Wunderlin, Dominik, Das „Schweizerische Museum für Volkskunde" in Basel. Schaffung von Möglichkeiten des Vergleichens als Leitidee. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires 81, 1985, S. 145–150.

Yersin, Yves, Si les commanditaires étaient plus intelligents. Yves Yersin, ou les beaux géraniums. (Interview par Moritz de Halden). In: Hadeln, Erika de (Hg.), Vendre la Suisse ou comment promouvoir l'image de marque d'un peuple [rétrospective et documentation établies dans le cadre du 16e Festival international de cinéma, Nyon, 13–20 octobre 1984]. Nyon 1984, S. 36–38.

Young, Colin, Le cinéma d'observation. In: France, Claudine de (Hg.), Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles. Paris; La Haye; New York 1979, S. 73–88 (Cahiers de l'Homme. Nouvelle série 19).

Zagaglia, Paolo (Hg.), Cinéma et réalité. Bruxelles 1982.

Zéau, Caroline, Mario Ruspoli et Méthode I. Le cinéma direct pour le bien commun. In: Décadrages 18, 2011, S. 69–85

Zimmermann, Yvonne (Hg.), Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964. Zürich 2011.

Zimmermann, Yvonne, Vom Musterschüler zum Prügelknaben. Zur Rezeption des dokumentarischen Auftragsfilm in der Schweiz 1900–1970. In: Boillat, Alain; Brunner, Philipp; Flückiger, Barbara (Hg.), Kino CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte = Cinéma CH. Réception, esthétique, histoire. Marburg 2008, S. 295–308 (Reihe Reseau–Netzwerk Cinema CH = Collection Reseau–Netzwerk Cinema CH).

Zonabend, Françoise, La mémoire longue. Temps et histoires au village. Paris 1980.

Filmographie

Nachfolgend sind nur ausführlich besprochene Filme aufgeführt. Die filmographischen Angaben zur gesamten Produktion der SGV zwischen 1960 und 1990 befinden sich im Anhang (Verfügbar unter: www.waxmann.com/buch3929).

Blickenstorfer, Valery, *Ein Messer wird geschmiedet*, 1965, 17 min (25 Bilder/Sekunde), 186 m, 16mm, S/W, stumm. Regie: Valery Blickenstorfer. Kamera: Urs Brombacher. Schnitt: unbekannte Cutterin des Schweizer Fernsehens. Wissenschaftliche Beratung: Paul Hugger. Produktion: SGV (Paul Hugger), Schweizerisches Fernsehen DRS (Wysel Gyr). Rechte: SGV, Schweizerisches Fernsehen DRS. Dreharbeiten: 1965. Ort: Buchs (SG). Handwerker: Michael Schwendener. Depot: Cinémathèque Suisse.
Online-Zugang:
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574899

Champion, Claude, *Le Moulin Develey sis à la Quielle*, 1971, 55 min (24 i /s), 595 m, 16 mm, N/B, son magnétique (français). Réalisation : Claude Champion. Caméra : Henri Rossier. Son : Roger Tanner. Script : Denise Buchilly. Mixage : Peter Begert. Etalonnage : Hans-Michel Hofer. Conseillers scientifiques : Paul Hugger et Jacques Hainard. Production : Nemo Film AG et SSTP (Paul Hugger). Droits : SSTP et Claude Champion. Tournage : février 1971. Lieu : Vaulion (VD). Artisan : Louis Develey. Dépôt : Cinémathèque Suisse.
Accès en ligne :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574893

Groupe de Tannen, *Les Mineurs de la Presta*, 1974, 60 min (24 i/s), 670 m, 16 mm, N/B, son magnétique (français). Réalisation : Groupe de Tannen (Daniel Bridler, Jean-Luc Brutsch, Careen Croset, Jean-Claude Brutsch, Michel Frossard, Peter Begert, Heinz Knorr). Conseiller scientifique : Jean-Pierre Jelmini. Production : Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel et SSTP (Paul Hugger). Droits : Groupe de Tannen, SSTP et Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel. Tournage : mars 1973. Lieu : Val de Travers (NE). Dépôt : Cinémathèque Suisse.
Accès en ligne :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574887

Heer, Heinrich H., *Beim Holzschuhmacher*, 1962, 32 Min (18 Bilder/Sekunde), 235 m, 16 mm, S/W, stumm. Regie: Heinrich H. Heer. Kamera: Heinrich H. Heer. Wissenschaftliche Beratung: Paul Hugger. Produktion: SGV. Rechte: SGV. Ort: Rugell (FL). Zeit: Mai 1962. Personen: Jakob Büchel und seine Frau. Depot: Cinémathèque Suisse.
Online-Zugang:
archiv.sgvsstp.ch/resource/2574902

Schlumpf, Hans-Ulrich, *Guber – Arbeit im Stein,* 1979, 53 min, (25 Bilder/Sekunde), 598 m, 16 mm, Farbe, Magnetton, (Deutsch, Dialekt, Italienisch, Portugiesisch). Regie: Hans-Ulrich Schlumpf. Kamera: Pio Corradi. Ton : Hans Künzi. Schnitt: Fee Liechti. Kommentar: Hans-Ulrich Schlumpf (gesprochen durch Regine Bébié). Mischung: Peter Begert. Wissenschaftliche Beratung: Paul Hugger. Produktion: SGV und Nemo-Film. Rechte: SGV, Hans-Ulrich Schlumpf. Ort: Steinbruch Guber, Alpnach (OW). Zeit: November 1978. Personen: Gildo Collet, Manual da Silva und weitere. Depot: Cinémathèque Suisse.
Online-Zugang:
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574885

Schlumpf, Hans-Ulrich, *Umbruch,* 1987, 93 min, (24 Bilder/Sekunde), 1034 m, 16 mm, Farbe, schwarzweiss Magnetton, (Deutsch, Dialekt). Regie: Hans-Ulrich Schlumpf. Kamera: Pio Corradi, Assistenz: Patrick Lindenmayer. Ton: Hans Künzi, Dieter Lengacher. Musik: Bruno Spoerri. Schnitt : Rainer Trinkler. Kommentar: Hans-Ulrich Schlumpf. Mischung: Florian Eidenbenz. Lichtbestimmung: Ruedi Tresch. Produktion : SGV und Nemo-Film. Rechte : SGV, Hans-Ulrich Schlumpf. Ort: Andelfingen (ZH), Basserdorf (ZH), Eschborn (D). Zeit: 1985. Personen: Karl Akeret, * 1910, Willi Sigg, * 1926, Walter lmfeld, * 1922, Alfred Gasser, * 1936, Hansruedi Schnelli, * 1939, Erika Lüthy, * 1950, Walter Ruegg, Ruth Weid-

mann, Ernst Wegmüller u. a. Depot: Cinémathèque Suisse.
Online-Zugang:
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574500

Wachter, Walter, *Von Hufeisen und Hufbeschlag*, 1966, 13 min (24 Bilder/Sekunde), 146m, 16mm, S/W, stumm. Regie und Schnitt: Walter Wachter. Kamera: Walter Wachter, Yves Yersin. Wissenschaftliche Beratung: Paul Hugger. Produktion: SGV (Paul Hugger), Rechte: SGV. Dreharbeiten: Herbst 1965. Ort: Sevelen SG. Handwerker: Hans Giger und sein Geselle. Depot: Cinémathèque Suisse.
Online-Zugang:
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574896

Yersin, Yves, *Die letzten Heimposamenter,* 1973, 108 min (24 Bilder/Sekunde), 16 mm, Farbe, schwarzweiss, Magnetton (Dialekt), Regie: Yves Yersin, Eduard Winiger. Buch, Recherchen: Yves Yersin, Eduard Winiger, Kamera: Eduard Winiger, Otmar Schmid. Skript: Ruth Freiburghaus. Ton: Roger Tanner, Licht/Interview: André Pinkus. Schnitt: Yves Yersin. Wissenschaftliche Beratung: Jürg Ewald, Paul Suter, Peter Suter, Paul Hugger. Produktion: Nemo Film, im Auftrag des Kantons Baselland in Zusammenarbeit mit der SGV. Rechte: Kanton BL. Dreharbeiten: 1972/73. Ort: Rünenberg, Reigoldswil (BL) und weitere Orte in BL. Personen: Emmy Buser, Emma Grieder-Buser, Martha und Wilhelm Buser-Grieder, Ernst Walliser Roth, August Schmidt, Willy Trachsel und weitere. Depot: Cinémathèque Suisse.
Online-Zugang:
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574890

Yersin, Yves, *Heimposamenterei,* 1973, 40 min (24 Bilder/Sekunde), 435m, 16 mm, Farbe, Magnetton (Dialekt). Regie: Yves Yersin. Kamera: Eduard Winiger, Otmar Schmid. Skript: Ruth Freiburghaus. Ton: Roger Tanner, Licht/Interview: André Pinkus. Schnitt: Yves Yersin. Wissenschaftliche Beratung: Jürg Ewald, Paul Suter, Peter Suter, Paul Hugger. Produktion: SGV in Zusammenarbeit mit Nemo Film, im Auftrag des Kantons Baselland. Rechte: SGV, kommerzielle Rechte: Kanton BL. Dreharbeiten: 1972/73. Ort: Rünenberg (BL) und weitere Orte in BL. Handwerker: Emmy Buser, Emma Grieder-Buser, Martha und Wilhelm Buser-Grieder, Ernst Walliser Roth, August Schmidt, Willy Trachsel. Depot: Cinémathèque Suisse.
Online-Zugang:
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574891

Yersin, Yves, *La Tannerie de La Sarraz*, 1967, 31 min (24 i/s), 375 m, 16 mm, N/B, muet, intertitres (français). Réalisation : Yves Yersin, Renato Berta, Erwin Huppert, Matthias Huppert, Madeleine Fonjallaz. Conseiller scientifique : Paul Hugger. Conseillers techniques : Edouard Tschannen et Maurice Lenoir. Production : SSTP (Paul Hugger). Droits : SSTP. Tournage : novembre 1967. Lieu : La Sarraz (VD). Dépôt : Cinémathèque Suisse.
Accès en ligne :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574895

Yersin, Yves, *Les cloches de vaches*, 1966, 27 min (24 i/s), 300 m, 16 mm, N/B, muet, intertitres (français). Réalisation : Yves Yersin. Caméra : Yves Yersin et Erwin Huppert. Assistant caméra : Pierre Delessert. Dessins animés : Yves Yersin. Conseiller scientifique : Paul Hugger. Production : SSTP (Paul Hugger). Droits : SSTP. Tournage : novembre 1965. Lieu : La Sarraz (VD). Artisans : Franco et Real Albertano. Dépôt : Cinémathèque Suisse.
Accès en ligne :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574897

Interviews/entretiens

Albertano, Franco, La Sarraz (fonderie Albertano Didier & Cie), 07.04.2011.
Enregistrement audio. Env. 60 min.
Interview et transcription : Pierrine Saini
Langue : français

Barde, Pierre, Genthod (domicile), 20.06.2012.
Enregistrement audio. Env. 130 min.
Interview : Pierrine Saini
Langue : français

Berta, Renato, Villars-sur-Glâne, 29.10.2009.
Enregistrement audiovisuel. Env. 220 min. 4 cassettes HDV.
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Roni Ulmann
Transcription : Pierrine Saini
Langue : français

Blickenstorfer, Valery (avec Hans Spinnler), Boppelsen (Zurich) (domicile Blickenstorfer), 13.01.2011.
Enregistrement audiovisuel. Env. 3 heures. Digital (XDCAM).
Interview : Thomas Schärer
Caméra : Roni Ulmann
Transcription : Alexandra Zwicky
Langue : allemand

Brednich, Rolf-Wilhelm, Göttingen, 18.05.2011.
Enregistrement audiovisuel. Env. 50 min. 1 cassette mini DV
Interview : Thomas Schärer. (Pierrine Saini présente)
Transcription : Lea Schleiffenbaum
Langue : allemand

Brutsch, Jean-Luc, Genève (domicile), 15.09.2009.
Enregistrement audio. Env. 125 min.
Interview et transcription : Pierrine Saini
Langue : français

Brutsch, Jean-Luc, Genève (atelier photo de Jean-Luc Brutsch), 08.02.2011.
Enregistrement audiovisuel. Env. 130 min. Digital (XDCAM).
Caméra : Roni Ulmann
Interview : Pierrine Saini et Thomas Schärer
Transcription : Pierrine Saini
Langue : français
Accès en ligne :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575213

Champion, Claude, Lausanne (bureaux de la Société suisse des auteurs), 17.09.2009.
Enregistrement audiovisuel. Env. 255 min. 5 cassettes HDV.
Interview et transcription : Pierrine Saini
Caméra : Rahel Grunder
Langue : français
Accès en ligne :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211

Corradi, Pio (avec Friedrich Kappeler), Zurich (domicile de Pio Corradi), 21.10.2010.
Enregistrement audiovisuel. Env. 3 heures. Digital (XDCAM).
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Roni Ulmann
Transcription : Alexandra Zwicky
Langue : allemand

Cosandey, Roland, Vevey (domicile), 03.09.2009.
Enregistrement audio. Env. 160 min.
Interview et transcription : Pierrine Saini
Langue : français

Crettaz, Bernard, Genève (café), 29.08.2012.
Enregistrement audio. Env. 90 min.
Interview et transcription : Pierrine Saini
Langue : français

Detraz, Christine, Genève (Musée d'ethnographie de Genève), 07.12.2010.
Enregistrement audio. Env. 90 min.
Interview et transcription : Pierrine Saini
Langue : français

Gonseth, Marc-Olivier, Neuchâtel (Musée d'ethnographie de Neuchâtel), 28.10.2013.
Enregistrement audio. Env. 80 min.
Interview : Pierrine Saini
Langue : français

Grand, Philippe, Genève (domicile), 10.09.2012.
Enregistrement audio. Env. 70 min.
Interview : Pierrine Saini
Langue : français

Hugger, Paul, Chardonne (domicile), 13.07.2009.
Enregistrement audiovisuel. Env. 180 min. 4 cassettes HDV.
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Rahel Grunder
Transcription : Pierrine Saini (français) et Andreas Arnheiter (allemand)
Langue : allemand et français
Accès en ligne :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209

Hugger, Paul, Chardonne (domicile), 24.05.2011.
Enregistrement audiovisuel. Env. 3 heures.
Digital (XDCAM).
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Roni Ulmann
Transcription : Pierrine Saini (français) et Helen Oertli (allemand)
Langue : Schweizerdeutsch, allemand et français
Accès en ligne :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214

Jeanneret, Alain, Cortaillod (domicile), 11.03.2010.
Enregistrement audio. Env. 95 min.
Interview et transcription : Pierrine Saini
Langue : français

Jeanneret, Eric, La Chaux-de-Fonds (domicile), 29.03.2010.
Enregistrement audio.
Interview : Pierrine Saini et Thomas Schärer
Langue : français

Jelmini, Jean-Pierre, Neuchâtel (domicile), 17.12.2009.
Enregistrement audio. Env. 90 min.
Interview et transcription : Pierrine Saini
Langue : français

Kappeler, Friedrich (avec Pio Corradi), Zurich (domicile de Pio Corradi), 21.10.2010.
Enregistrement audiovisuel. Env. 3 heures.
Digital (XDCAM).
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Roni Ulmann
Transcription : Alexandra Zwicky
Langue : allemand

Krüger, Manfred, Göttingen (domicile), 11.01.2012.
Enregistrement audiovisuel. Env. 80 min. 2 cassettes mini DV.
Interview : Thomas Schärer
Caméra : Thomas Schärer
Transcription : Lea Schleiffenbaum
Langue : allemand

Leuba, Roger (avec Charles Stempert), Travers (Musée des Mines), 04.12.2012.
Enregistrement audiovisuel. Env. 40 min.
Digital (XDCAM).
Interview et transcription : Pierrine Saini
Caméra : Roni Ulmann
Langue : français

Meylan, Daniel, Le Solliat (domicile et forêt), 10.05.2012.
Enregistrement audiovisuel. Env. 80 min.
Digital (XDCAM).
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Roni Ulmann
Transcription : Pierrine Saini
Langue : français

Nazzari, Roger (avec Raphaël Rey), Travers (Musée des Mines), 04.12.2012.
Enregistrement audiovisuel. Env. 40 min.
Digital (XDCAM).
Interview et transcription : Pierrine Saini
Caméra : Roni Ulmann
Langue : français

Rey, Raphaël (avec Roger Nazzari), Travers (Musée des Mines), 04.12.2012.
Enregistrement audiovisuel. Env. 40 min.
Digital (XDCAM).
Interview et transcription : Pierrine Saini
Caméra : Roni Ulmann
Langue : français

Schlumpf, Hans-Ulrich, Zurich (domicile), 16.09.2009.
Enregistrement audiovisuel. Env. 250 min. 5 cassettes HDV.
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Rahel Grunder
Transcription : Alexandra Zwicki
Langue : allemand
Accès en ligne :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214

Schröder, Sebastian C., Kilchberg ZH (domicile), 14.09.2011.
Enregistrement audio. Env. 80 min.
Interview : Thomas Schärer
Transcription : Alexandra Zwicky
Langue : allemand

Spinnler, Hans (avec Valery Blickenstorfer), Boppelsen (Zurich) (domicile Blickenstorfer), 13.01.2011.
Enregistrement audiovisuel. Env. 3 heures.
Digital (XDCAM).
Interview: Thomas Schärer
Caméra : Roni Ulmann
Transcription : Alexandra Zwicky
Langue : allemand

Stempert, Charles (avec Roger Leuba), Travers (Musée des Mines), 04.12.2012.
Enregistrement audiovisuel. Env. 40 min.
Digital (XDCAM).
Interview et transcription : Pierrine Saini
Caméra : Roni Ulmann
Langue : français

Viotti, Valentin, Vallorbe (domicile et Musée du Fer et du Chemin de fer de Vallorbe), 10.05.2012.
Enregistrement audiovisuel. Env. 100 min.
Digital (XDCAM).
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Roni Ulmann
Transcription : Pierrine Saini
Langue : français

Wächli, Elisabeth, Zurich (café), 02.10.2010.
Enregistrement audio. Env. 30 min.
Interview et transcription : Thomas Schärer
Langue : allemand

Wachter, Walter, Schaan (studio photo au domicile), 17.06.2011.
Enregistrement audiovisuel. Env. 3 heures.
Digital (XDCAM).
Interview : Thomas Schärer
Caméra : Roni Ulmann
Transcription : Lea Schleiffenbaum
Langue : allemand
Accès en ligne :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575215

Winiger, Eduard, Zurich (domicile), 03.12.2009.
Enregistrement audiovisuel. Env. 60 min. 4 cassettes HDV.
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Eric Stitzel
Assistant : Jan Mettler
Transcription : Andreas Arnheiter
Langue : allemand

Yersin, Yves, Yverdon-les-Bains (Ateliers Merlin SÀRL), 21.09.2010.
Enregistrement audiovisuel. Env. 4 heures.
Digital (XDCAM).
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Roni Ulmann
Transcription : Pierrine Saini
Langue : français
Accès en ligne:
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212

Interviews Cinémémoire.ch

Corradi, Pio, Zurich (domicile de Pio Corradi), 05.09.2007.
Enregistrement audiovisuel. Env. 180 min. 3 cassettes HDV
Interview : Thomas Schärer
Caméra : Eric Stitzel. Assistante : Camille Budin

Transcription : Claudia Ramseier, Barbera Burger
Langue : schweizerdeutsch

Fonjallaz, Madeleine, Bern (domicile), 15.05.2009.
Enregistrement audiovisuel. Env. 150 min. 3 cassettes HDV.
Interview : Thomas Schärer
Caméra : Eric Stitzel. Assistante : Geraldine Zosso
Transcription : Nicole Greuter
Langue : français et allemand

Murer, Fredi M., Zürich (domicile), 31.01.2008.
Enregistrement audiovisuel. Env. 240 min.
Interview : Thomas Schärer
Caméra : Eric Stitzel. Assistante : Camille Budin
Transcription : Alexandra Zwicky
Langue : schweizerdeutsch

Pinkus, André, Zürich (domicile), 30.1.2008.
Enregistrement audiovisuel. Env. 100 min. 2 Cassettes HDV
Interview : Thomas Schärer
Caméra : Eric Stitzel. Assistante : Camille Budin
Trankription : Thomas Schärer
Langue : schweizerdeutsch

Schlumpf, Hans-Ulrich, im Atelier, Zürich, 30.4.2007.
Enregistrement audiovisuel. Env. 160 min. 3 cassettes HDV.
Interview : Thomas Schärer
Caméra : Eric Stitzel. Assistante : Perihan Bilgic
Transcription : Claudia Ramseier
Langue : schweizerdeutsch

Yersin, Yves, Yverdon-les-Bains (Ateliers Merlin SÀRL), 18.11.2008.
Enregistrement audiovisuel. Env. 4 heures. 4 Cassettes HDV.
Interview : Thomas Schärer
Caméra : Eric Stitzel. Assitstante : Aminta Iseppi
Transcription : Pierrine Saini
Langue : français

Fotonachweise / Crédits images

Der gesamte Fotobestand aus der SGV-Publikationsreihe Sterbendes/Altes Handwerk (ca. 3 700 Fotos) und weitere Bestände (insgesamt ca. 95 000 Fotos) sind zugänglich unter: archiv.sgv-sstp.ch

Buchumschlag
Walter Wachter/Liechtensteinisches Landesarchiv

S. 17
Freilichtmuseum Ballenberg

S. 61
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier,
11,8 x 17,8 cm
SGV_01P_02310
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 61
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier,
11,7 x 16,9 cm
SGV_01P_02317
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 63
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_02071
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 63
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_02087
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 63
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_01013
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 74
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_02352
© Yves Yersin / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 75
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 18 x 24 cm
SGV_01P_02636
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 75
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 18 x 24 cm
SGV_01P_02642
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 97
Privatarchiv Paul Hugger

S. 111
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier,
16,7 x 25,3 cm
SGV_01P_02025
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 147
Privatarchiv Paul Hugger

S. 155
Privatarchiv Paul Hugger

S. 159
© Roni Ulmann

S. 162
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_01115
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 166
SGV_01N_00098
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 169
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_01128
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 179
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_01159
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 182
Walter Wachter/Liechtensteinisches Landesarchiv

S. 185
SGV_01N_00129
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 187
SGV_01N_00137
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 188
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_01042
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 198
SGV_01N_00242
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 198
SGV_01N_00302
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 201
SGV_01N_00364
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 201
SGV_01N_00382
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 203
SGV_01N_00002
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 205
Walter Wachter/Liechtensteinisches Landesarchiv

S. 206
Walter Wachter/Liechtensteinisches Landesarchiv

S. 207
Walter Wachter/Liechtensteinisches Landesarchiv

S. 215
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_01316
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 217
SGV_01N_00330
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 218
Walter Wachter/Liechtensteinisches Landesarchiv

S. 221
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 18 x 24 cm
SGV_01P_01399
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 221
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier,
20,3 x 29,5 cm
SGV_01P_01389
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 230
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier,
11,9 x 18,1 cm
SGV_01P_01372
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 232
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier,
11,8 x 18,3 cm
SGV_01P_01348
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

p. 235
(screenshot)
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 252
Negativ s/w, 35mm
SGV_01N_00593
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 255
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 20 cm
SGV_01P_01692
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 255
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 23 x 29 cm
SGV_01P_01697
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 265
Negativ s/w, 35mm
SGV_01N_00599
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 272
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier,
17,1 x 24,5 cm
SGV_01P_01825
© Claude Champion / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 279
© Simone Oppliger

S. 284
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_02135
© Claude Champion / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 284
© Simone Oppliger

S. 290
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_02185
© Claude Champion / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 293
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_02159
© Claude Champion / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 293
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_02154
© Claude Champion / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 306
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_02827
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 314
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_02820
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 317
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_02825
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 328
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_02826
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 338
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_02824
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 354
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 18 x 24 cm
SGV_01P_02638
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 361
© Groupe de Tannen / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde / Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel

p. 369
(screenshot)
© Groupe de Tannen / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde / Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel

p. 378
(screenshot)
© Groupe de Tannen / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde / Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel

S. 393
Privatarchiv Hans-Ulrich Schlumpf

S. 398
Privatarchiv Hans-Ulrich Schlumpf

S. 409
Privatarchiv Hans-Ulrich Schlumpf

S. 416
Privatarchiv Hans-Ulrich Schlumpf

S. 447
Privatarchiv Hans-Ulrich Schlumpf

S. 450
Privatarchiv Hans-Ulrich Schlumpf

S. 474
SGV_01N_00459
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 474
SGV_01N_00567
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 475
Privatarchiv Paul Hugger

S. 497
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_02222
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 497
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_02244
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 498
Privatarchiv Paul Hugger

S. 515
Negativ s/w, 6 x 9 cm
SGV_01N_00818
© Claude Champion / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 515
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 17,3 x 24,3 cm
SGV_01P_01808
© Claude Champion / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 515
Negativ s/w, 6 x 7 cm
SGV_01N_00817
© Claude Champion / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 520
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_01921
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 520
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_01975
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 535
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_02739
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 535
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_02798© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 541
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_01887
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 551
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 20,2 x 25,7 cm
SGV_01P_02385
© Yves Yersin / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 570
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_02362
© Yves Yersin / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 570
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 12,3 x 17,7 cm
SGV_01P_02048
© Yves Yersin / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 578
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 11,8 x 18 cm
SGV_01P_02280
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 578
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_02141
© Claude Champion / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 580
© Bibliothèque nationale de France

S. 582
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier,
12 x 17,7 cm
SGV_01P_02173
© Claude Champion / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 582
© Bibliothèque nationale de France

S. 599
Walter Wachter/Liechtensteinisches Landesarchiv

S. 603
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_02248
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 608
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_01419
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 608
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier
SGV_01P_01436
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 613
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier,
20,2 x 25,7 cm
SGV_01P_02027
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 613
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier,
20,2 x 25,6 cm
SGV_01P_02032
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 616
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier,
16,7 x 25,4 cm
SGV_01P_02026
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

p. 618
(screenshots)
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 623
Negativ s/w, 35mm
SGV_01N_00870
© Yves Yersin / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 623
Negativ s/w, 35mm
SGV_01N_00841
© Yves Yersin / Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 673
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_02133
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 682
© Yves Yersin

S. 684
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_01936
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 684
Silbergelatineabzug DOP auf Barytpapier, 13 x 18 cm
SGV_01P_01997
© Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

S. 732
Privatarchiv Fredi Murer/Cinémathèque Suisse

Das Wissen der Hände
Die Filme der schweizerischen Gesellschaft
für Volkskunde
1960 – 1990

Gestes d'artisans
Les films de la Société suisse
des traditions populaires
1960 – 1990

ANHANG / ANNEXES

Pierrine Saini und Thomas Schärer

Dissertation unter der Leitung von
Prof. Dr. Walter Leimgruber und Dr. Phil. Hans-Ulrich Schlumpf Seminar
für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie, Universität Basel
Spalenvorstadt 2, CH-4051 Basel, kulturwissenschaft.unibas.ch

Table des matières / Inhalt

1. Ligne du temps des films de la SSTP 1960 – 1990 825

2. Liste des films de la SSTP et des fascicules associés 829

2.1 Liste des films de la Société suisse des traditions populaires (1960–1990) 829

2.2 Liste des fascicules *Vieux métiers / Sterbendes Handwerk – Altes Handwerk* avec films associés. 835

3. Découpage par plan et planches contact des films analysés 839

3.1 ***Beim Holzschuhmacher*** (Heinrich H. Heer, 1962). 839
Einstellungsprotokoll 839
Kontaktbogen 842

3.2 ***Ein Messer wird geschmiedet*** (Valery Blickenstorfer, 1965). 847
Einstellungsprotokoll 847
Kontaktbogen 849

3.3 ***Von Hufeisen und Hufbeschlag*** (Walter Wachter, 1965) 853
Einstellungsprotokoll 853
Kontaktbogen 855

3.4 ***Les cloches de vaches*** (Yves Yersin, 1966) 859
Découpage par plan 859
Planche contact 864

3.5 ***La Tannerie de La Sarraz*** (Yves Yersin, 1967) 878
Découpage par plan 878
Planche contact 882

3.6 ***Le Moulin Develey sis à la Quielle*** (Claude Champion, 1971). 890
Découpage par plan 890
Planche contact 895

3.7 ***Heimposamenterei*** (Yves Yersin, 1972/73) 906
Kontaktbogen 906

3.8 ***Die letzten Heimposamenter*** (Yves Yersin, 1972/73). 909
Kontaktbogen 909

3.9 ***Les Mineurs de la Presta*** (Groupe de Tannen, 1974). 921
Découpage par plan 921
Planche contact 930

3.10 ***Guber – Arbeit im Stein*** (Hans-Ulrich Schlumpf, 1979). 949
Kontaktbogen 949

3.11 ***Umbruch*** (Hans-Ulrich Schlumpf, 1987) 959
Kontaktbogen 959

4. Entretiens en ligne / Interviews online 973

5. Artisanat et Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO 974

1. Ligne du temps des films de la SSTP 1960 – 1990

Légendes :
Titre du film / réalisateur (autres fonctions du réalisateur)
conseiller scientifique, caméra, son, montage, équipe technique (tournage et postproduction)

1960 : –

1961 : –

1962 : **Beim Holzschuhmacher** / Heinrich H. Herr
Paul Hugger

1963 : **Ein Rad entsteht** / Heinrich H. Herr
Paul Hugger

Eine bäuerliche Handseilerei /Walter Wachter
Paul Hugger

1964 : **Ein Fass entsteht** / Wilhelm Egloff
Wilhelm Egloff, Walter Wachter

Ein Beil wird geschmiedet / Wysel Gyr
Paul Hugger, Romain C. Monbaron, Susi Lendi

Ein Fahreimer wird geküfert / Wysel Gyr
Richar Aebi, Urs Brombacher, Esther Lieberwirth

1965 : **Alte Formen, neue Kannen** / Wysel Gyr (orateur)
Paul Hugger et Josef Bielander, Pio Corradi, Marianne Huber-Pfister, Albert Pasquier

Ein Posthorn entsteht / Wysel Gyr (orateur)
Paul Hugger, Hans Spinnler, Susi Lendi

Ein Messer wird geschmiedet / Valery Blickenstorfer
Paul Hugger, Valery Blickenstorfer et Urs Brombachers

1966 : **Ein Korb wird geflochten** / Walter Wachter
Paul Hugger, Gertrud Havrlik (assistante)

Von Hufeisen und Hufbeschlag / Walter Wachter
Paul Hugger, Yves Yersin (assistant caméra)

Les cloches de vaches / Yves Yersin (caméra, dessins animés)
Paul Hugger et Madeleine Fonjallaz, Erwin Huppert (caméra), Pierre Delessert (assistant caméra)

1967 : **Die gewundene Säule** / Walter Wachter
Paul Hugger

Der Tüchelbohrer / Rudolf Werner (caméra)
Paul Hugger et Hans Marti, Nicole Zivy, Hans Marti et Gertrud Havrlik (assistants réalisation)

Chaînes et clous / Yves Yersin
Paul Hugger, Pierre Delessert, Claude Stebler, Christine Lelarge, Reymond Gillabert

Le licou / Yves Yersin
Paul Hugger, Pierre Delessert, Claude Stebler, Christine Lelarge, Reymond Gillabert

La Tannerie de La Sarraz / Yves Yersin
Paul Hugger; Eduouard Tschannen et Maurice Lenoir (conseillers techniques), Renato Berta,
Erwin Huppert, Mathhias Huppert, Madeleine Fonjallaz (scripte)

Der Schindelmacher / Valery Blickenstorfer
Armin Müller et Paul Hugger, P. Freiburghaus, W. Nef

Der Zinngraveur / Valery Blickenstorfer
Paul Hugger, Hans Spinnler

1968 : **Der Kupferschmied** / Wysel Gyr
Paul Hugger et Marcus Seeberger, Berti Gerber

Migola, l'artisan de la pierre ollaire / Claude Champion
Ottavio Lurati, Ernst Bertschi, Françoise Renaud (scripte et interprète)

1969 : **Das Feilenhauen** / Walter Wachter
Hervé Mutz et Paul Hugger

L' huilier / Yves Yersin
Paul Hugger, Raoul Barman, Hélène Friedli, Monique Hunziker, Erwin Huppert, Matthias Huppert

1970 : **Die Knochenmühle von Uttigen** / Irene Siegenthaler und Otto R. Strub
Matthias Brefin et Paul Hugger

Der Rechenmacher / Walter Wachter
Felix Marxer

Une fromagerie du Jura / Yves Yersin
Paul Hugger, Eduard Winiger, Elisabeth Wälchli, Sasa Baran, Jean-Marc Meylan

Les sangles à vacherin / Yves Yersin
Paul Hugger, Laurent Barbey, Ombretta Berta, Erwin Huppert, Erling Mandelman,
Claudine Rudolph, Luc Yersin

Les boîtes à vacherin / Yves Yersin
Paul Hugger, Laurent Barbey, Ombretta Berta, Erwin Huppert, Erling Mandelman,
Claudine Rudolph, Luc Yersin

Der Strohhut (I) + Vom Werktagshut zum Festtagshut (II) / Yves Yersin
Marcus Seeberger, Eduard Winiger, Elisabeth Wälchli, Sasa Baran, Jean-Marc Meylan

Ein Giltsteinofen entsteht I + II / Yves Yersin
Marcus Seeberger, Eduard Winiger, Elisabeth Wälchli, Marcel Schupbach (collaboration)

Der Störschuhmacher I + II / Yves Yersin
Marcus Seeberger, Eduard Winiger, Elisabeth Wälchli, Sasa Baran, Jean-Marc Meylan

1971 : **Der Järbmacher** / Irene Siegenthaler und Otto R. Strub

Le Moulin Develey sis à la Quielle / Claude Champion (montage)
Jacques Hainard et Paul Hugger, Henri Rossier, Roger Tanner,
Denise Buchilly (scripte), Peter Begert (mixage), Hans-Michel Hofer (étalonnage)

1972 : **Henri Avanthay. La fabrication d'une hotte dans le val d'Illiez** / Groupe de Tannen
Laurent Turin et Daniel Bridler, Jean-Luc Brutsch et Daniel Bridler, Marie-Claire Avanthay (scripte),
Jean-Pierre Fatio (lumière), Werner Walter (mixage), Heinz Knorr (étalonnage)

Der Bürstenmacher / Bernhard Raith
Paul Hugger, Errol Siegfried (assistant)

Der «Beckibüetzer» / Walter Wachter
Paul Hugger

Spiegel und Spiegelmacher / Valery Blickenstorfer
Paul Hugger, Rudolf Nyffeler, Christine Weibel

1973 : **Pêche professionnelle dans le lac de Neuchâtel** I + II / Alain Jeanneret
Jean-Pierre Baillod, Clarisse Gabus

Pêche au grand filet / Alain Jeanneret
Jean-Pierre Baillod, Clarisse Gabus, Pierre Kramer (orateur)

Heimposamenterei / Yves Yersin (montage)
Jürg Ewald, Paul Suter, Peter Suter et Paul Hugger, Eduard Winiger et Otmar Schmid, Roger Tanner,
Ruth Freiburghaus (scripte), André Pinkus (lumière et interview)

1974 : **Les Mineurs de la Presta** / Groupe de Tannen
Jean-Pierre Jelmini, Daniel Bridler et Jean-Claude Brutsch, Peter Begert, Heinz Knorr (étalonnage)

1975 : **Der Ziseleur** / Hans Spinnler
Paul Hugger et Alfred Mutz, Rudolf Nyffeler, Peter Schertenleib, Wysel Gyr et Hans Wirz (orateurs)

1976 : –

1977 : **Kammacherei im Mümliswil** / Peter Horner
Paul Hugger

Der Bronzeguss. Ein antikes Kunsthandwerk / Sebastian C. Schröder
Gérald Seiterle, Hans Stieger et Bruno Bertozzi (collaborateurs)

1978 : –

1979 : **Guber – Arbeit im Stein** / Hans-Ulrich Schlumpf (commentaire)
Paul Hugger, Pio Corradi, Hans Künzi, Fee Liechti, Peter Begert (mixage), Regine Bebié (oratrice),
Manolo Escobar et Zampoñas (musique)

1980 : –

1981 : –

1982 : –

1983 : –

1984 : **Maroquinerie** / Friedrich Kappeler
Annette Fluri, Hans-Ulrich Schlumpf

1985 : **Der Schöne Augenblick** I + II / Friedrich Kappeler und Pio Corradi
Hans-Ulrich Schlumpf, Pio Corradi, Patrick Lindenmaier (assistant caméra), Felix Singer et Martin Witz, Georg Janett, Florian Eidenbenz (mixage), Bruno Spörri (musique), Ruedi Tresch (étalonnage),
Dieter Bachmann et Gertrud Leutenegger (commentaire)

1986 : –

1987 : **Umbruch** I + II / Hans-Ulrich Schlumpf (commentaire et orateur)
Pio Corradi, Patrick Lindenmaier (assistant caméra), Hans Künzi et Dieter Lengacher, Rainer Trinkler,
Josefa Haas (stagiaire), Bruno Spoerri (musique), Florian Eidenbenz (mixage), Ruedi Tresch (étalonnage)

1988 : –

1989 : **D'Hüetli. Eine Hutfabrik in Menziken. Kanton Argau** / René Baumann (caméra, commentaire et montage)
Andreas Streiff et René Baumann, Ronnie Wahli (montage vidéo)

1990 : –

2. Liste des films de la SSTP et des fascicules associés

2.1 Liste des films de la Société suisse des traditions populaires (1960–1990)[1]

Produktion SGV
Beim Holzschuhmacher / Heinrich H. Herr, 1962 (DZ: 1962)
16 mm ; S/W ; stumm ; 235 m ; 32 Min. ; 18 B/sec

Ein Rad entsteht I+II/ Heinrich H. Herr, 1963 (DZ : 1963)
16 mm ; S/W ; stumm ; 270 m (136 + 134) ; 37 Min. ; 18 B/sec

Eine bäuerliche Handseilerei /Walter Wachter, 1963 (DZ : Herbst 1963)
16 mm ; S/W ; stumm, ZT (D) ; 164 m ; 15 Min. ; 24 B/sec

Ein Fass entsteht / Wilhelm Egloff, 1964 (DZ : 1964)
16mm ; S/W ; stumm, ZT (D) ; 270 m ; 24 Min. ; 24 B/sec

Ein Korb wird geflochten / Walter Wachter, 1966 (DZ : Herbst 1966)
16 mm ; S/W ; stumm ; 260 m ; 24 Min. ; 24 B/sec

Von Hufeisen und Hufbeschlag / Walter Wachter, 1966 (DZ : Herbst 1965)
16 mm ; S/W ; stumm ; 146 m ; 13 Min. ; 24 B/sec

*Les cloches de vache*s / Yves Yersin, 1966 (DZ : November 1965)
16 mm ; S/W ; stumm, ZT (F) ; 300 m ; 27 Min. ; 24 B/sec

Die gewundene Säule / Walter Wachter, 1967 (DZ : 1967)
16 mm ; S/W ; stumm ; 176 m ; 16 Min. ; 24 B/sec

Der Tüchelbohrer / Rudolf Werner, 1967 (DZ : Frühsommer 1967)
16 mm ; S/W ; stumm ; 240 m ; 21 Min. ; 24 B/sec

Chaînes et clous / Yves Yersin, 1967 (DZ : Winter 1966/1967)
16 mm ; S/W ; stumm, ZT (F) ; 178 m ; 16 Min. ; 24 B/sec

Le licou / Yves Yersin, 1967 (DZ : Winter 1966/1967)
16 mm ; S/W ; stumm, ZT (F) ; 174 m ; 15 Min. ; 24 B/sec

La Tannerie de La Sarraz / Yves Yersin, 1967 (DZ : September und November 1967)
16 mm ; S/W ; stumm, ZT (F) ; 375 m ; 31 Min. ; 24 B/sec

Migola, l'artisan de la pierre ollaire / Claude Champion, 1968 (DZ : August 1968)
16 mm ; S/W ; stumm, ZT (F) ; 364 m ; 33 Min. ; 24 B/sec

1 DZ = Drehzeit. ZT = Zwischentitel (D = Deutsch, F = Französisch, I =Italienisch). SW = schwarzweiss. B/sec = Bildern pro Sekunde.

Das Feilenhauen / Walter Wachter, 1969 (DZ : Januar 1969)
16 mm ; S/W ; stumm ; 127 m ; 12 Min. ; 24 B/sec

L'huilier / Yves Yersin, 1969 (DZ : Februar 1969)
16 mm ; S/W ; stumm, ZT (F) ; 137 m ; 12 Min. ; 24 B/sec

Die Knochenmühle von Uttigen / Irene Siegenthaler und Otto R. Strub, 1970 (DZ : Sommer 1965)
16 mm ; S/W ; stumm ; 240 m ; 21 Min. ; 24 B/sec

Une fromagerie du Jura / Yves Yersin, 1970 (DZ : 1970)
16 mm ; S/W ; stumm ; 425 m ; 39 Min. ; 24 B/sec

Les sangles à vacherin / Yves Yersin, 1970 (DZ : Februar 1970)
16 mm ; S/W ; stumm ; 205 m ; 18 Min. ; 24 B/sec

Les boîtes à vacherin / Yves Yersin, 1970 (DZ : 1970)
16 mm ; S/W ; stumm, ZT (F) ; 288 m ; 25 Min. ; 24 B/sec

Der Strohhut (I) + *Vom Werktagshut zum Festtagshut* (II) / Yves Yersin, 1970 (DZ : 1970)
16 mm ; S/W ; stumm, ZT (D) ; 850 m (470 + 380); 78 Min. (43 + 35) ; 24 B/sec

Ein Giltsteinofen entsteht I + II / Yves Yersin, 1970 (DZ : 1970)
16 mm ; S/W ; stumm ; 990 m (600 + 390); 89 Min. (54 + 35) ; 24 B/sec

Der Störschuhmacher I + II / Yves Yersin, 1970 (DZ : 1970)
16 mm ; S/W ; stumm, ZT (D) ; 1091 m (561 + 530); 100 Min. (51 + 49) ; 24 B/sec

Der Järbmacher / Irene Siegenthaler und Otto R. Strub, 1971 (DZ : Winter 1970/1971)
16 mm ; S/W ; stumm, ZT (D) ; 218 m ; 20 Min. ; 24 B/sec

Henri Avanthay. La fabrication d'une hotte dans le val d'Illiez / Groupe de Tannen, 1972 (DZ : Juli 1971)
16 mm ; S/W ; Magnetton (F) ; 580 m ; 53 Min. ; 24 B/sec

Der Bürstenmacher / Bernhard Raith, 1972 (DZ : 1972)
16 mm ; S/W ; stumm ; 150 m ; 14 Min. ; 24 B/sec

Der «Beckibüetzer» / Walter Wachter, 1972 (DZ : Winter 1972)
16 mm ; S/W ; stumm ; 88 m ; 8 Min. ; 24 B/sec

Pêche professionnelle dans le lac de Neuchâtel I + II / Alain Jeanneret, 1973 (DZ : 1973)
16 mm ; Farbe; stumm, ZT (F) ; 755 m (510 + 245) ; 68 Min. (46 + 22) ; 24 B/sec

Pêche au grand filet / Alain Jeanneret, 1973 (DZ : 1973)
16 mm ; Farbe; Magnetton (F) ; 162 m ; 15 Min. ; 24 B/sec

Kammacherei im Mümliswil / Peter Horner, 1977 (DZ : 1976/1977)
16 mm ; S/W ; stumm ; 240 m ; 22 Min. ; 24 B/sec

Maroquinerie / Friedrich Kappeler, 1984 (DZ : 1984)
16 mm ; S/W ; stumm, ZT (D) ; 225 m ; 20 Min. ; 24 B/sec

Koproduktionen SGV (Paul Hugger) und Schweizer Fernsehen DRS[2]
Ein Beil wird geschmiedet / Wysel Gyr, 1964 (DZ : 1964)
16 mm ; S/W ; Ton ; 216 m ; 19 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Schweizer Fernsehen DRS und SGV
Fernsehversion: 16 mm, Ton, 18'52"

Ein Fahreimer wird geküfert / Wysel Gyr, 1964 (DZ : 1964)
16 mm ; S/W ; stumm ; 381 m ; 35 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Schweizer Fernsehen DRS und SGV
Fernsehversion: höchst wahrscheinlich identisch mit der Rolle *Weissküferei* : 16 mm, Ton 33'43"

Alte Formen, neue Kannen / Wysel Gyr, 1965 (DZ : 1965)
16 mm ; S/W ; Lichtton ; 273 m ; 25 Min. [digitalisierte Version 7 Minuten, stumm] ; 24 B/sec. Produktion : Schweizer Fernsehen DRS und SGV
Fernsehenversion: 16 mm, Ton, 23'38"

Ein Posthorn entsteht / Wysel Gyr, 1965 (DZ : 1965)
16 mm ; S/W ; Lichtton (D, Dialekt) ; 188 m ; 17 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Schweizer Fernsehen DRS und SGV
Fernsehenversion: 16mm, Ton 16'26"

Ein Messer wird geschmiedet / Valery Blickenstorfer, 1965 (DZ : 1965)
16 mm ; S/W ; Ton ; 186 m; 17 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Schweizer Fernsehen DRS und SGV
Fernsehversion: 16mm, Ton 16'11"

Der Zinngraveur / Valery Blickenstorfer, 1967 (DZ : Frühling 1967)
16 mm ; S/W ; Ton ; 147 m ; 13 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Schweizer Fernsehen DRS und SGV
Fernsehversion: 16mm, Ton 12'53"

2 Die SGV-Filme haben wir ausschliesslich als digitale Abtastungen gesehen, drei der Fernsehversionen (*Der Kupferschmied, Alte Formen, neue Kannen, Ein Messer wird geschmiedet*) als 16mm-Kopien. Die Angaben zu den nicht visionierten Fernsehversionen stammen von Vorspännen der Filmrollen oder den zugehörigen Karteikarten. Die Längenunterschiede zwischen SGV- und Fernsehversionen lassen sich bei geringen Abweichungen auf wesentlich kürzere oder fehlende Vor- oder Nachspännen (Alongen) bei den Fernsehversionen und nicht auf grundsätzlich unterschiedliche Filmversionen zurückführen.
Nicht bei der SGV verzeichnet, aber im SRG-Archiv vorhanden sind folgende Filme: *Wie ein Hackbrett entsteht*: ca. 11 bis 12 Minuten, *Ein Fass wird geküfert / Ein Fass entsteht* ca. 10 Minuten. Bei dieser Rolle muss es sich um die unabhängige Fernsehversion des SGV-Films Ein Fass entsteht von Wilhelm Egloff (1964) handeln. Dies legt folgender Brief nahe: „Auch der Seiler in Gams und der Küferei in Altstätten möchte ich gerne Besuche abstatten (...). Da ich baldmöglichst mit den beiden Handwerkern in Kontakt treten möchte, wäre ich Ihnen dankbar, wenn ich die beiden Adressen in den nächsten Tagen bekäme". Brief von Wysel Gyr an Paul Hugger, 21.1.1965, SGV-Archiv, AP11a.

Der Schindelmacher / Valery Blickenstorfer, 1967 (DZ : September 1967)
16 mm ; S/W ; Ton ; 147 m ; 13 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Schweizer Fernsehen DRS und SGV
Fernsehversion: 16mm, Ton, 11'51"

Der Kupferschmied / Wysel Gyr, 1968 (DZ : Sommer 1968)
16 mm ; Farbe; stumm ; 342 m ; 31 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Schweizer Fernsehen DRS und SGV
Fernsehversion: 16mm, Ton 25'36"

Spiegel und Spiegelmacher / Valery Blickenstorfer, 1972 (DZ : Dezember 1972)
16 mm ; Farbe ; Magnetton ; 282 m ; 26 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Schweizer Fernsehen DRS und SGV
Fernsehversion: nicht auffindbar. Im Fernseharchiv ist eine Karteikarte erhalten, die besagt, dass der Film nicht gesendet wurde (16mm, Ton, 13' 55").

Der Ziseleur / Hans Spinnler, 1975 (DZ : 1975)
16 mm ; Farbe ; Magnetton (D, Dialekt) ; 270 m ; 25 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Schweizer Fernsehen DRS und SGV
Fernsehversion: nicht auffindbar

Verschiedene Koproduktionen der SGV
Der Rechenmacher / Walter Wachter, 1970 (DZ : 1970)
16 mm ; S/W ; stumm ; 158 m ; 14 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Walter Wachter

Le Moulin Develey sis à la Quielle / Claude Champion, 1971 (DZ : Februar 1971)
16 mm ; S/W ; Magnetton (F) ; 595 m ; 55 Min. ; 24 B/sec. Produktion : NEMO Film GmbH und SGV (Paul Hugger)

Heimposamenterei / Yves Yersin, 1973 (DZ : 1972/1973)
16 mm ; Farbe und S/W ; Magnetton (D, Dialekt) ; 435 m ; 40 Min. ; 24 B/sec. Produktion : NEMO Film GmbH im Auftrag des Kantons BL und SGV.

Les Mineurs de la Presta / Groupe de Tannen, 1974 (DZ : März 1973)
16 mm ; S/W ; Magnetton (F) ; 670 m ; 60 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel (Jean-Pierre Jelmini) und SGV (Paul Hugger).

Der Bronzeguss. Ein antikes Kunsthandwerk / Sebastian C. Schröder, 1977 (DZ : 1977)
16 mm ; Farbe ; Magnetton (D) ; 392 m ; 35 Min. ; 24 B/sec. Produktion : SGV und Antikenmuseum Basel.

Guber – Arbeit im Stein / Hans-Ulrich Schlumpf, 1979 (DZ : November 1978)
16 mm ; Farbe; Magnetton (D, F, I, Por., Sp.) ; 598 m ; 53 Min. ; 25 B/sec. Produktion : NEMO Film GmbH und SGV (Paul Hugger).

Der Schöne Augenblick I + II / Friedrich Kappeler und Pio Corradi, 1985 (DZ : 1985)
16 mm ; Farbe; Magnetton (D, F, I, Por., Sp.) ; 598 m ; 53 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Friedrich Kappeler, Pio Corradi und SGV.

Umbruch I + II / Hans-Ulrich Schlumpf, 1987 (DZ : 1985)
16 mm ; Farbe und S/W ; Lichtton (D / D, Dialekt) ; 1034 m (580 + 454) ; 93 Min. (52 + 41) ; 24 B/sec. Produktion : Hans-Ulrich Schlumpf und SGV.

D'Hüetli. Eine Hutfabrik in Menziken. Kanton Argau / René Baumann, 1989 (DZ : 1989)
U-Matic HB VHS ; Farbe ; Ton (D, Dialekt) ; 23 Min. Produktion : SGV (Hans-Ulrich Schlumpf) und Videoladen Zürich.

Ankäufe (Filme 1960-1990)[3]
Le panier à viande / Jacqueline Veuve und Yves Yersin, 1965 (DZ : April 1965)
16 mm ; S/W ; Magnetton (F) ; 251 m ; 23 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Jacqueline Veuve et Yves Yersin.

Forgiatura di secchi per muratore in una fucina della Valcamonica / Achille Berbenni, 1972 (DZ : 1972)
16 mm ; S/W ; Lichtton (I) ; 270 m ; 24 Min. ; 24 B/sec. Produktion : BWS di Stefano Bondioli.

Filatura a mano della seta Valcamonica / Achille Berbenni, 1975 (DZ : 1975)
16 mm ; Farbe ; Lichtton (I) ; 190 m ; 17 Min. ; 24 B/sec. Produktion : BWS di Stefano Bondioli.

La facture d'orgue I + II / Frédéric Gonseth, 1980 (DZ : 1979/1980)
16 mm ; Farbe ; Lichtton (D, F, Dialekt); 702 m ; 59 Min. ; 25 B/sec. Produktion : Film & Video Collectif SA.

Swiss Carnival in Toronto / Joan F. Hug-Valeriote, 1982 (DZ : 1982)
16 mm ; Farbe ; Lichtton (E) ; 300 m ; 27 Min. ; 24 B/sec. Produktion : Horizons, Toronto.

Nummero I + II / Ronny Tanner, 1983 (DZ : Sommer 1983)
16 mm ; Farbe ; Magnetton (D, Dialekt) ; 686 m (442 + 244) ; 60 Min. (38 + 22) ; 24 B/sec. Produktion : Deutsche Film- und Fernseh-Akademie Berlin und R. Tanner.

Armand Rouiller. Fabricant de luges / Jacqueline Veuve, 1987 (DZ : 1987)
16 mm ; Farbe ; Lichtton (F / UT [D]) ; 490 m ; 44 Min. ; 25 B/sec. Produktion : Association des Amis du Bois, Aquarius Film Production, Télévision Suisse Romande (TSR, heute RTS), La Sept (Paris).

Le sable rose de montagne / Jacqueline Veuve, 1988 (DZ : 1987)
16 mm ; Farbe ; Lichtton (F, Dialekt) ; 250 m ; 22 Min. ; 25 B/sec. Produktion : Association des Amis du Bois und Aquarius Film Production.

Les Frères Bapst. Charretiers / Jacqueline Veuve, 1988 (DZ : 1988)
16 mm ; Farbe ; Lichtton (F / UT [D]) ; 300 m ; 26 Min. ; 25 B/sec. Produktion : Association des Amis du Bois, Aquarius Film Production, Télévision Suisse Romande (TSR, heute RTS), La Sept (Paris).

3 Seuls les films achetés entre 1960 et 1991 et tournés durant cette période sont pris en compte ici.

Michel Marletaz, boisselier / Jacqueline Veuve, 1988 (DZ : 1988)
16 mm ; Farbe ; Ton (F / UT [D]) ; 330 m ; 30 Min. ; 25 B/sec. Produktion : Association des Amis du Bois, Aquarius Film Production, Télévision Suisse Romande (TSR, heute RTS), La Sept (Paris).

Claude Lebet. Luthier / Jacqueline Veuve, 1988 (DZ : 1988)
16 mm ; Farbe ; Ton (F / UT [D]) ; 390 m ; 35 Min. ; 25 B/sec. Produktion : Association des Amis du Bois, Aquarius Film Production, Télévision Suisse Romande (TSR, heute RTS), La Sept (Paris).

Joseph Doutaz et Olivier Veuve. Tavillonneurs / Jacqueline Veuve, 1988 (DZ : 1988)
16 mm ; Farbe ; Ton (F / UT [D]) ; 330 m ; 29 Min. ; 25 B/sec. Produktion : Association des Amis du Bois, Aquarius Film Production, Télévision Suisse Romande (TSR, heute RTS), La Sept (Paris).

François Pernet. Scieur-sculpteur / Jacqueline Veuve, 1988 (DZ : 1988)
16 mm ; Farbe ; Ton (F / UT [D]) ; 300 m ; 27 Min. ; 25 B/sec. Produktion : Association des Amis du Bois, Aquarius Film Production, Télévision Suisse Romande (TSR, heute RTS), La Sept (Paris).

Marcellin Babey. Tourneur sur bois / Jacqueline Veuve, 1989 (DZ : 1989)
16 mm ; Farbe ; Ton (F / UT [D]) ; 330 m ; 30 Min. ; 25 B/sec. Produktion : Association des Amis du Bois, Aquarius Film Production, Télévision Suisse Romande (TSR, heute RTS), La Sept (Paris).

Alois Camenzind. Klauenschneider / Bernard Weber, 1989 (DZ : 1989)
16 mm ; S/W ; Ton (D, Dialekt / UT [D]) ; 280 m ; 22 Min. ; 24 B/sec. Produktion : ESAV Genève, Bernard Weber, Calypso Film.

Wie ein Schuh entsteht / Norbert Jansen, 1989 (DZ : 1989)
VHS ; Farbe ; Ton (D) ; 28 Min. Produktion : Mediateam AG Vaduz im Auftrag des Kulturbeirates der fürstlichen Regierung Vaduz.

Walser. Les derniers Alamans / Patrick Hess, 1990 (DZ : 1990)
U-matic SP, VHS ; Farbe ; Ton (F, D) ; 30 Min. Produktion : TVCO Genève.

Männer im Ring / Erich Langjahr, 1990 (DZ : April 1989)
16 mm, 35 mm ; Farbe ; Ton (D, Dialekt / UT [F]) ; 840 m ; 73 Min. ; 25 B/sec. Produktion : Erich Langjahr.

La Conquête du temps libre. Histoire de temps / Alex Mayenfisch, 1992 (DZ : 1991)
VHS ; Farbe ; Ton (F, ZT) ; 52 Min. Produktion : Climage Bellevue Studio, Lausanne.

2.2 Liste des fascicules *Vieux métiers / Sterbendes Handwerk – Altes Handwerk* avec films associés

1. Paul Hugger, Ein Messer wird geschmiedet. Basel 1963 (Sterbendes Handwerk 1) [seconde édition revue et complétée parue en 1967]. *Ein Messer wird geschmiedet* (Wysel Gyr, 1965)
2. Paul Hugger, Ein Rad wird gebaut. Die Arbeit des Wagners. Basel 1963 (Sterbendes Handwerk 2). *Ein Rad entsteht* (Heinrich H. Heer, 1963)
3. Richard Aebi, In der Hammerschmitte von Sennwald. Basel 1964 (Sterbendes Handwerk 3). *Ein Beil wird geschmiedet* (Wysel Gyr, 1964)
4. Paul Hugger, Beim Holzschuhmacher. Basel 1964 (Sterbendes Handwerk 4). *Beim Holzschuhmacher* (Heinrich H. Heer, 1962)
5. Armin Müller, Ein Fahreimer wird geküfert. Die Arbeit des Weissküfers. Basel 1964 (Sterbendes Handwerk 5). *Ein Fahreimer wird geküfert* (Wysel Gyr, 1964)
6. Theo Gubser, Die bäuerliche Seilerei. Basel 1965 (Sterbendes Handwerk 6). *Eine bäuerliche Handseilerei* (Walter Wachter, 1963)
7. Wilhelm Egloff, Ein Fass wird aufgesetzt. Die Arbeit des Küfers. Basel 1966 (Sterbendes Handwerk 7). *Ein Fass entsteht* (Wilhelm Egloff, 1964)
8. Paul Hugger, Das Posthorn. Aus der Werkstätte des Instrumentenmachers. Basel 1965 (Sterbendes Handwerk 8). *Ein Posthorn entsteht* (Wysel Gyr, 1965)
9. Paul Hugger, Von Hufeisen und Hufbeschlag. Basel 1966 (Sterbendes Handwerk 9). *Von Hufeisen und Hufbeschlag* (Walter Wachter, 1966)
10. Madeleine Fonjallaz, Les cloches de vaches (la fonderie de La Sarraz). Bâle 1966 (Vieux métiers 10). *Les cloches de vaches* (Yves Yersin, 1966)
11. Jacqueline Veuve, Le boucher ambulant. Bâle 1966 (Vieux métiers 11). *Le panier à viande* (Yves Yersin et Jacqueline Veuve, 1965 – achat SSTP)
12. Josef Bielander, Der Zinngiesser. Louis Della Bianca in Visp. Basel 1967 (Sterbendes Handwerk 12). *Alte Formen – neue Kannen* (Wysel Gyr, 1965)
13. Paul Hugger, Der Zinngraveur. Basel 1967 (Sterbendes Handwerk 13). *Der Zinngraveur* (Valery Blickenstorfer, 1967)
14. Ernst Ott, Der Tirggelbäcker. Basel 1967 (Sterbendes Handwerk 14). Pas de film associé.
15. Paul Hugger, Die gewundene Säule. Die Arbeit des Drechslers. Basel 1967 (Sterbendes Handwerk 15). *Die gewundene Säule* (Walter Wachter, 1967)
16. Armin Müller, Der Schindelmacher deckt eine Alphütte. Basel 1968 (Sterbendes Handwerk 16). *Der Schindelmacher* (Valery Blickenstorfer, 1967)
17. Paul Hugger, Der Korbflechter. Basel 1968 (Sterbendes Handwerk 17). *Ein Korb wird geflochten* (Walter Wachter, 1966)
18. Hans Marti et Paul Hugger, Der Sodmacher. Basel 1968 (Sterbendes Handwerk 18). *Der Tüchelbohrer* (Rudolf Werner, 1967)
19. Madeleine Fonjallaz, La tannerie. Bâle 1968 (Vieux métiers 19). *La Tannerie de La Sarraz* (Yves Yersin, 1967)
20. Paul Hugger, Der Rechenmacher. Basel 1968 (Sterbendes Handwerk 20). *Rechenmachen im Amden* (Heinrich H. Heer, 1958) et *Der Rechenmacher* (Walter Wachter, 1970)

21. Marcus Seeberger, Der Kupferschmied. Basel 1969 (Sterbendes Handwerk 21). *Der Kupferschmied* (Wysel Gyr, 1968)
22. Paul Hugger et Alfred Mutz, Der Feilenhauer. Basel 1969 (Sterbendes Handwerk 22). *Das Feilenhauen* (Walter Wachter, 1969)
23. Paul Hugger, Une huilerie vaudoise. Bâle 1969 (Vieux métiers 23). *L'huilier* (Yves Yersin, 1969)
24. Ottavio Lurati, L'ultimo laveggiaio di Val Malenco. Basel 1970 (Sterbendes Handwerk 24). *Migola, l'artisan de la pierre ollaire* (Claude Champion, 1968)
25. Matthias Brefin, Die Knochenstampfe von Uttigen (BE). Basel 1971 (Sterbendes Handwerk 25). *Die Knochenmühle von Uttigen* (Irene Siegenthaler et Otto R. Strub, 1970)
26. Paul Hugger, Die Alpkäserei im Waadtländer Jura. Basel 1971 (Sterbendes Handwerk 26). *Une fromagerie du Jura* (Yves Yersin, 1970)

. Paul Hugger, La fromagerie d'alpage dans le Jura vaudois. Bâle 1971 (Vieux métiers 26a). *Une fromagerie du Jura* (Yves Yersin, 1970)

27. Ombretta Berta, Un atelier de boîtes à vacherin dans la Vallée de Joux. Bâle 1971 (Vieux métiers 27). *Les boîtes à vacherin* (Yves Yersin, 1970)
28. Ombretta Berta, Paul Hugger, Les sangles à vacherin (Vallée de Joux). Bâle 1971 (Vieux métiers 28). *Les sangles à vacherin* (Yves Yersin, 1970)
29. Jacques Hainard, Le Moulin de Vaulion (Canton de Vaud). Bâle 1971 (Vieux métiers 29). *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (Claude Champion, 1971)
30. Marcus Seeberger, Der Störschuhmacher im Lötschental. Basel 1972 (Sterbendes Handwerk 30). *Der Störschuhmacher* (Yves Yersin, 1970)
31. Paul Hugger et Hans Marti, Ein «Beckibüetzer» (Geschirrflicker) aus dem Napfgebiet. Basel 1972 (Altes Handwerk 31). *Der «Beckibüetzer»* (Walter Wachter, 1972)
32. Paul Hugger, Der Bürstenmacher. Basel 1972 (Altes Handwerk 32). *Der Bürstenmacher* (Bernhard Raith, 1972)
33. Paul Hugger, Die Nagel- und Kettenschmiede von Vallorbe. Basel 1973 (Altes Handwerk 33). *Chaînes et clous* et *Le licou* (Yves Yersin, 1967)
34. Marcus Seeberger, Der Giltsteinofenmacher. Basel 1973 (Altes Handwerk 34). *Ein Giltsteinofen entsteht* (Yves Yersin, 1970)
35. Paul Hugger, Spiegel und Spiegelmacher. Basel 1973 (Altes Handwerk 35). *Spiegel und Spiegelmacher* (Valery Blickenstorfer, 1972)
36. Brigitte Hager, Der Stempelschmied. Basel 1974 (Altes Handwerk 36). Pas de film associé.

36a. Paul Hugger, Andrea Schaub et Werner Schmitter, Waldarbeit und Waldarbeiter im Prätigau (Graubünden) [nach Werner Schmitter]. Basel 1975 (Altes Handwerk 36a) pour *Waldarbeit im Prättigau I-V* (Hermann Dietrich, 1948-1949).

37. Groupe de Tannen, Henri Avanthay – la fabrication d'une hotte dans le Val d'Illiez. Bâle 1975 (Vieux métiers 37). *Henri Avanthay. La fabrication d'une hotte dans le Val d'Illiez* (Groupe de Tannen, 1972)
38. Irene Siegenthaler et Otto R. Strub, Der Järbmacher. Basel 1975 (Altes Handwerk 38). *Der Järbmacher* (Irene Siegenthaler et Otto R. Strub, 1970)
39. Wilhelm Egloff, Weben und Wirken im Lötschental. Basel 1976 (Altes Handwerk 39). *Spinnen und Weben in Eisten im Lötschental* (Heinrich H. Heer, 1956)

40. Paul Hugger et Alfred Mutz, Der Ziseleur. Basel 1976 (Altes Handwerk 40). *Der Ziseleur* (Hans Spinnler, 1975)
41. Albert Spycher, Kammacherei in Mümliswil. Basel 1977 (Altes Handwerk 41). *Kammacherei in Mümliswil* (Peter Horner, 1977)
42. Alain Jeanneret, La pêche professionelle dans le lac de Neuchâtel. Bâle 1977 (Vieux métiers 42). *Pêche professionnelle* et *Pêche au grand filet* (Alain Jeanneret, 1973)
43. Paul Suter, Die letzten Heimposamenter. Kanton Basel-Landschaft. Basel 1978 (Altes Handwerk 43). *Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenter* (Yves Yersin, 1973)
44. Christian Lorez, Bauernarbeit im Rheinwald. Der Wildheuet. Basel 1979 (Altes Handwerk 44). *Wildheuet am Mittaghorn* et *Die winterliche Heimschaffung des Wildheus* (Hermann Dietrich, 1945)
45. Christian Lorez, Bauernarbeit im Rheinwald. Der Heuzug im Winter. Basel 1979 (Altes Handwerk 45). *Die winterliche Heimschaffung des Wildheus* et *Der Heuzug* (Hermann Dietrich, 1945)
46. Paul Hugger, Guber oder Die Arbeit des Steinrichters. Basel 1979 (Altes Handwerk 46). *Guber – Arbeit im Stein* (Hans-Ulrich Schlumpf 1979)
47. Christian Lorez, Die Blackenernte. Basel 1979 (Altes Handwerk 47). *Blackenernte* (Hermann Dietrich, années 1940).
48. Christian Lorez, Bauernarbeit im Rheinwald. Die grosse Wäsche. Basel 1979 (Altes Handwerk 48). *Die Buuchi, die grosse Wäsche in Hinterrhein* (Hermann Dietrich, 1945)
49. Christian Lorez, Bauernarbeit im Rheinwald. Spinnen und Weben. Basel 1979 (Altes Handwerk 49)
50. Walther Stauffer, Zimmermannsarbeit. Hausbau im Emmental. Basel 1980 (Altes Handwerk 50). «Aufrichte» in Heimiswil (Walter Stauffer, 1947 – achat SSTP)
51. Albert Spycher, Der Strohdachdecker. Basel 1981 (Altes Handwerk 51). *Strohdachdecken in Oberkulm*, *Teilreparatur ein Strohdaches in Kölliken* ainsi que *Strohdachhäuser et Strohdachdecken – Herstellen der Firstecken* (Heinrich H. Heer, 1959)
52. Albert Spycher, Der Strahler. Basel 1982 (Altes Handwerk 52). *Die Kristallsucher und ihre Arbeit* (Flurin Maissen, 1940-1960)
53. Albert Spycher, Kegeln, Gilihüsine und Volkstheater in Betten VS. Basel 1985 (Altes Handwerk 53). *Ein Sonntagvormittag in einem Walliser Bergdorf* et *Gilihüsene* (Wilhelm Egloff, 1956).
54. Annette Fluri, Maroquinerie Kaufmann zu Basel. Basel 1985 (Altes Handwerk 54). *Maroquinerie* (Friedrich Kappeler, 1984)
55. Albert Spycher, „Magnani". Leben und Arbeit der Tessiner Kesselflicker. Basel 1986 (Altes Handwerk 55). Pas de film associé.
56. Marcus Seeberger, Hutmacherinnen im Lötschental (Wallis). Basel 1987 (Altes Handwerk 56). *Der Strohhut* (Yves Yersin, 1970)
57. Albert Spycher, Der Weidlingbauer. Basel 1988 (Altes Handwerk 57). Pas de film associé.
58. Albert Spycher, Der Bronzeguss. Ein antikes Kunsthandwerk. Basel 1991 (Altes Handwerk 58). *Der Bronzeguss. Ein antikes Kunsthandwerk* (Sebastian C. Schroeder, 1977)
59. Albert Spycher, Hutmacherei in alter und neuer Zeit. Basel 1992 (Altes Handwerk 59). *D'Hüetli* (René Baumann, 1989)

60. Kurt Lussi, Der Feldmauser. Basel 1993 (Altes Handwerk 60). Pas de film associé.
61. Albert Spycher, Die Asphaltgrube im Val de Travers – ein Kapitel schweizerischer Bergbaugeschichte. Basel 1994 (Altes Handwerk 61). *Les Mineurs de la Presta* (Groupe de Tannen, 1974)
61a. Albert Spycher, Les mines d'asphalte de la Presta/Val-de-Travers. Bâle 1994 (Vieux métiers 61a). *Les Mineurs de la Presta* (Groupe de Tannen, 1974)
62. Albert Spycher, Mit Kohlestift und Computermaus. Von den Entwerfern und technischen Zeichnern der Ostschweizer Stickereiindustrie. Basel 1997 (Altes Handwerk 62). Pas de film associé
63. Alfons Maissen et Anna Pia Maissen, Bäuerliches Brotbacken. Far paun casa (1942). Basel 2004 (Altes Handwerk 63). *Bäuerliches Brotbacken* (Bartholomé Schocher, 1942)
64. Alfons Maissen et Anna Pia Maissen, Der Tretschenmacher. Il tarscher (1942). Basel 2004 (Altes Handwerk 64). *Der Tretschenmacher* (Bartholomé Schocher, 1942)
65. Alfons Maissen et Anna Pia Maissen, Der Korbmacher. Il canistrer (1942). Basel 2004 (Altes Handwerk 65). *Der Korbmacher* (Bartholomé Schocher, 1942)
66. Alfons Maissen et Anna Pia Maissen, Schnitzen einer Tabakspfeife. Il dolapipas (1943). Basel 2004 (Altes Handwerk 66). *Schnitzen einer Tabakpfeife* (Bartholomé Schocher, 1943)
67. Alfons Maissen et Anna Pia Maissen, Herstellen eines Holzeimers. Il vischler (1943/44). Basel 2004 (Altes Handwerk 67). *Herstellen eines Holzeimers* (Bartholomé Schocher, 1943)

3. Découpage par plan et planches contact des films analysés

3.1 *Beim Holzschuhmacher* (Heinrich H. Heer, 1962)

(Online-Zugang: archiv.sgvsstp.ch/resource/2574902)

Einstellungsprotokoll

Einstellung, Zeit, Dauer, Einstellungsgrösse, Kamerabewegung, Inhalt

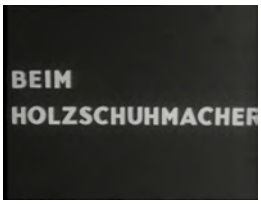
001 00'13 16" Titel: Beim Holzschuhmacher
002 00'29 10" Text: Dieser Film zeigt den Werdegang eines Holzschuhs
003 00'39 12" Text: Aufgenommen 1962 in Ruggell (FL) bei Jakob Büchel für die Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde
004 00'51 07" Text: Film H.H. Heer, Text P. Hugger
005 00'58 16" Halbtotal, Büchel und seine Frau treten an einen Stamm
006 01'14 15" Amerikanisch, Kopf abgeschnitten, Abmessen des Stamms
007 01'29 33" Beginn, Sägen
008 01'52 11" Detail, Sägen
009 02'03 08" Nah, Schuhe Frau, fallende Späne
010 02'11 08" Nah, Schuhe Büchel fallende Späne
011 02'19 07" Nah, Kopf von Hinten Frau
012 02'26 08" Nah, Kopf von vorne Büchel
013 02'34 10" Detail, Sägen
014 02'44 22" Amerikanisch, Köpfe abgeschnitten Sägen beide
015 03'06 21" Amerikanisch, Köpfe abgeschnitten Sägen beide minime Perspektivenänderung
016 03'27 24" Amerikanisch, Kopf abgeschnitten, Beil aufheben 15 wiederholt, Pflock spalten
017 03'51 07" Nah, Plock spalten, leichter Schwenk nach oben
018 03'58 23" Halbtotal, spalten kurzes Zögern Blick fast in die Kamera
019 04'21 12" Halbtotal, gleiche Einstellung, neu angesetzt. Büchel wartet auf Kommando zum loslaufen. Sie hat die Säge wieder bei Fuss, laufen aus dem Bild, das lange leer bleibt
020 04'33 11" Halbtotal, Büchel kommt in seine Werkstatt
021 04'44 17" Amerikanisch, Büchel geht an die Werkbank
022 05'01 03" Nah, Beil auf der Werkbank liegt da, dann holt es Büchel (nicht in Bewegung geschnitten)
023 05'04 12" Amerikanisch, Büchel schlägt Die Kamera bewegt sich rhytmisch (wahrscheinlich Resonanz auf Stativ)
024 05'16 50" Nah, Prüfen der Schärfe, Schlagen des Holzstückes
025 06'06 46" Nah Schlagen minimer Standortwechsel Vergleichen eines Schuns mit de Stück Jumcut
026 06'50 14" Nah, Schlagen
027 07'04 108" Nah, Schlagen, fast nicht sichtbar, neu angesetzt. Schenk noch oben, auf die Seite
028 08'52 21" Nah, Schlagen, Jumpcut
029 09'13 50" Nah, Schlagen, fast nicht sichtbarer Schnitt
030 10'03 26" Amerikanisch, Kopf abgeschnitten, Anzeichnen des zweiten Blocks
031 10'36 39" Nah, Anzeichnen der Oeffnung, der zweite Schuh bereits behauen, unruhiger kleiner Schwenk zum zweiten Schuh
032 11'15 27" Fast nicht sichtbarer Schnitt, Anzeichnen
033 11'52 24" Nah, Werkbank, Einspannen der Schuhe in einen « Holzschuebogg », Holen der Werkzeuge
034 12'26 06" Detail, Zeigen des Spachtels (Hohleisen)
035 12'32 20" Nah, Aushauen
036 12'52 04" Nah, identische Perspektive, Büchel aus dem Bild, kommt mit Werkzeug rein Anschlussfehler
037 12'56 04" Detail, Bohrer, in die Kamera gezeigt
038 13'00 28" Nah, Bohren
039 13'28 19" Gross, Bohren
040 13'47 04" Gross, gleiche Einstellung, fast unsichtbarer Schnitt, ntfernen der Späne
041 13'51 06" Nah, Herbringen eines grösseren Bohrer
042 13'57 06" Detail, Zeigen des Bohrers

043 14’03 35” Nah, Bohren
044 14’38 05” Nah, Jumpcut, Holen eines grösseren Bohrers (Löffelbohrer)
045 14’43 08” Detail, Zeigen des Bohers
046 14’52 26” Nah, Zeigen des Bohrers, Bohren
047 15’18 06” Näher, Rausbringen der Späne
048 15’24 09” Detail die Löcher. Unmotivierter Schwenk
049 15’33 14” Nah, Werkzeuggestell Versorgen des einen und Nehmen des anderen Bohreres
050 15’47 05” Nah, Ansetzen des neuen Bohreres
051 15’51 10” Detail, neuer Bohrer leichter Schwenk
052 16’01 12” Amerikanisch, ohne Kopf, Zeigen des Bohrers, Bohren
053 16’13 21” Nah, Bohren rausholen der Späne
054 16’34 07” Detail, Loch, unruhiger Bildstand
055 16’41 30” Nah, Bohren, Schwenk nach rechts oben zu Kopf, Schwenk zu Boden wieder rauf, abgeb. Bewegung, kein Anschluss
056 17’11 44” Nah, Holen eines neuen Werkzeugs, eine Art Stechbeutel, Präsentieren in die Kamera. Mit Hammer draufschlagen
057 17’55 23” Nah, Arbeit mit Stechbeutel
058 18’18 06” Detail, Das Ausgestochene
059 18’24 18” Nah, Zeigen Stechbeutel, Hämmern
060 18’42 31” Nah, unfreiwilliger Schnitt, Holen eines neuen löffelartigen Hobels, Präsentieren, Arbeiten, Schwenk langsam zu Büchel
061 19’23 11” Nah, Schaben
062 19’34 20” Näher, Schaben
063 19’54 05” Detail, Schaben, Schaber raus.
064 19’59 03” Nah, Holen eines neuen Werkzeugs
065 20’02 10” Detail, Zeigen des Werkzeugs
066 20’12 11” Detail, Arbeiten, schlecht ausgeleuchtet
067 20’23 05” Nah, Rausholen der Späne
068 20’28 12” Nah, Schaben, Aufhängen des Werkzeugs, holen eines neuen
069 20’40 12” Detail, Zeigen des Werkzeugs (Stosseisen), Nachschwenken
070 20’52 08” Nah, Schaben
071 21’00 18” Detail, Schaben
072 21’18 08” Nah, Versorgen des Werkzeugs, Holen eines Neuen,
073 21’26 09” Detail, Zeigen des Werkzeugs
074 21’35 13” Nah, Schaben
075 21’48 11” Halbnah, unmotivierter Schnitt, Versorgen des Werkzeugs, Holen eines neuen
076 21’59 11” Detail, Zeigen des Werkzeugs
077 22’10 09” Nah, Schaben
078 22’19 16” Nah, Schaben
079 22’35 06” Nah, Schaben, Versorgen des Werkzeugs, Aufspannen der Klemme
080 22’40 05” Nah, Aufspannen der Klemme, nicht in die Bewegung geschnitten
081 22’47 09” Nah, Holzbock, Aufeinanderbeigen der Rohlinge
082 22’56 10” Brust, Büchel holt eine Säge
083 23’06 10” Nah, Säge
084 23’16 21” Nah, Säge, unfreiwilliger Schnitt, Weglegen der Säge, Schwenk nach oben (bevor er die Schuhe auf die Werkbank legt, Schwenk zurück, Hacken des Schuhs
085 23’37 12” Nah, Jumpcut Weglegen des Beils Drehen des Schuhs Hacken
086 23’49 14” Detail, Hacken des Absatses
087 24’03 28” Nah, Hacken der Aussenform
088 24’31 10” Detail, Hacken der Aussenform
089 24’41 16” Detail, Hacken des Absatzes
090 24’57 15” Nah, Hacken des Absatzes
091 25’12 13” Amerikanisch, ohne Kopf, Einspannen auf der Schnitzbank einer Art Senseklinge, Bearbeiten des Schuhs
092 25’25 25” Amerikanisch, ohne Kopf, Bearbeiten, unfreiwilliger Schnitt, Büchel jetzt Pfeife rauchend
093 25’50 16” Amerikanisch, ohne Kopf, Bearbeiten, unfreiwilliger Schnitt Beenden des Schnitzens, abhängen des Schneideblattes
094 26’06 12” Amerikanisch, kommt auf den Bock zu, spannt den Schuh ein, Zieheisen

095 26’18 10” Nah, neu Einspannen, Bearbeiten mit Zieheisen
096 26’28 12” Nah, Zieheisen, unfreiwilliger Schnitt
097 26’40 05” Detail, Zeigen des Zieheisens
098 26’45 29” Brust, von hinten, Arbeiten
099 27’14 17” Detail, Glätten der Oberfläche mit einem kleinen Hobel, Zeigen in die Kamera
100 27’31 18” Halbtotal, aussen. Velofahrer trifft ein
101 27’49 13” Amerikanisch, Betritt die Werkstatt wird begrüsst, Schwenk nach unten, zeigt auf Holzschuhe, sitzt,
102 28’02 10” Amerikanisch, nochmals absitzen, öffenet sich die Schuhe Perspektivensprung
103 28’12 18” Amerikanisch, Büchel nähert sich dem Regal mit Holzschuhen, nimmt zwei
104 28’30 20” Nah, Boden, stellt sie ihm hin, Kein Bewegungsanschluss, er schlüpft rein, bewegt sich,
000 28’50 Ende

3.1 *Beim Holzschuhmacher* (Heinrich H. Heer, 1962)

Kontaktbogen



E 001 00:13

E 002 00:29

E 003 00:39

E 004 00:51

E 005 00:58

E 006 01:14

E 007 01:29

E 008 01:52

E 009 02:03

E 010 02:11

E 011 02:19

E 012 02:26

E 013 02:34

E 014 02:44

E 015 03:06

E 016 03:27

E 017 03:51

E 018 03:58

E 019 04:21

E 020 04:33

E 021 04:44

E 022 05:01

E 023 05:04

E 024 05:16

E 025 06:06

E 026 06:50

E 027 07:04

E 028 08:52

E 029 09:13

E 030 10:03

E 031 10:36

E 032 11:15

E 033 11:52

E 034 12:26

E 035 12:32

E 036 12:52

E 037 12:56

E 038 13:00

E 039 13:28

E 040 13:47

E 041 13:51

E 042 13:57

E 043 14:03

E 044 14:38

E 045 14:43

E 046 14:52

E 047 15:18

E 048 15:24

E 049 15:33

E 050 15:47

E 051 15:51

E 052 16:01

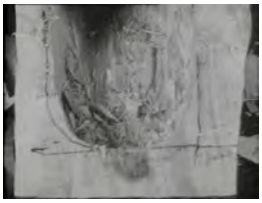
E 053 16:13

E 054 16:34

E 055 16:41

E 056 17:11

E 057 17:55


E 058 18:18

E 059 18:24

E 060 18:42

E 061 19:23

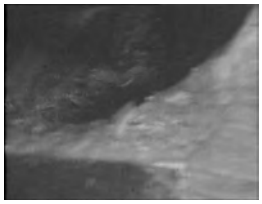
E 062 19:34

E 063 19:54

E 064 19:59

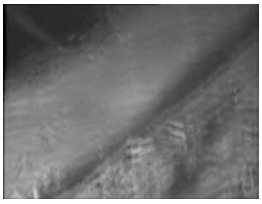
E 065 20:02

E 066 20:12


E 067 20:23

E 068 20:28

E 069 20:40


E 070 20:52

E 071 21:00

E 072 21:18

E 073 21:26

E 074 21:35

E 075 21:48

E 076 21:59

E 077 22:10

E 078 22:19

E 079 22:35

E 080 22:40

E 081 22:47

E 082 22:56

E 083 23:06

E 084 23:16

E 085 23:37

E 086 23:49

E 087 24:03

E 088 24:31

E 089 24:41

E 090 24:57

E 091 25:12

E 092 25:25

E 093 25:50

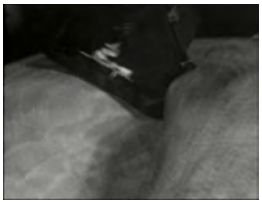
E 094 26:06

E 095 26:18

E 096 26:28

E 097 26:40

E 098 26:45



E 099 27:14

E 100 27:31

E 101 27:49

E 102 28:02

E 103 28:12

E 104 28:30
Ende 28:50

3.2 Ein Messer wird geschmiedet (Valery Blickenstorfer, 1965)

(Online-Zugang: archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574899)

Einstellungsprotokoll

Einstellung, Zeit, Dauer, Einstellungsgrösse, Kamerabewegung, Inhalt

01 00'10 03" Halbtotal, Haus mit Schloss im Hintergrund
02 00'13 09" Amerikanisch, Hausfassade mit Inschrift Schwenk auf die Strasse, Halbtotal
03 00'24 02" Halbtotal, Haussfassaden, Untersicht
04 00'26 07" Amerikanisch, Durchblick durch einen Torbogen, Schwenk auf eine Riegelhausfassade
05 00'33 02" Nah, Katze hinter Fenster
06 00'35 03" Halbtotal, Haus mit Gitter im Vordergrund, Untersicht
07 00'38 09" Total, Schloss, Schwenk nach unten und rechts, See
08 00'47 15" Total, Schloss, See, der Handwerker auf die Kamera zulaufend, Schenk, Laden, Ton (Türglocke)
09 01'02 41" Amerik., eintretender Handwerker, Schwenk, Ladentheke und Kunde Verkaufsgespräch Amerikanisch
10 01'43 07" Amerikanisch, Handwerker aus der Tür tretend
11 01'50 09" Halbtotal, Handwerker auf seine freistehende Werkstätte zugehend
12 01'59 05" Nah, Handwerker in seine Werkstatt eintretend, Schwenk Amerikanisch
13 02'04 12" Halbtotal, Handwerker Transmission anstellend, sich an die Dängelmaschine setzend
14 02'16 05" Nah, seitlich Dängeln
15 02'21 07" Nah, von hinten Dängeln, aufstehend
16 02'28 11" Amerikanisch, bis Halbtotal Zur Esse gehend
17 02'39 02" Gross, Gesicht
18 02'41 07" Gross, Glut schüren
19 02'48 13" Obersicht, Halbtotal Treten eines Hebels, Fahrt und Schwenk nach oben, Blasebalg wird sichtbar
20 03'01 05" Gross, Glut, Schwenk mit dem glühenden Stab zum Amboss
21 03'06 06" Amerikanisch, Schmieden des Stückes
22 03'12 04" Gross, Glühendes Eisen unter Hammerschlägen
23 03'18 11" Nah, Amboss von weiter oben, Schwenk zur Esse, Holen eines Vergleichsstück, Tonaussetzer
24 03'29 01" Gross, Gesicht Schwendeners
25 03'30 07" Gross, entstehende Klinge
26 03'37 03" Halbnah, Untersicht, Zurechthämmern
27 03'40 24" Nah, Obersicht, Einsetzen eines Keiles, Ablängen des Eisens, Klinge, Kleine Handkamerabewegung
28 04'04 27" Nah, Zangen bei der Esse, eine wird geholt, Einspannen der Klinge, ins Feuer legen, Portrait, Handkamerabewegung
29 04'31 04" Amerikanisch, Blasbalg
30 04'35 13" Nah, Einspannen der Klinge in Schraubstock, Feilen
31 04'48 20" Amerikanisch, Bohrmaschine, Fussantrieb, Schwenk nach unten,
32 05'02 05" Gross, Bohren von Löchern
33 05'08 07" Nah, Obersicht, Stempeln der Klinge
34 05'15 04" Gross, Stempelzeichen E. Roth
35 05'19 18" Amerikanisch, Esse, Glühen der Klingen
36 05'37 04" Gross, Klingen in der Glut
37 05'41 10" Amerikanisch, Handwerker beim Anfachen der Glut mit Besen
38 05'51 02" Nah, Wedeln
39 05'53 03" Gross, Glut
40 05'56 10" Amerikanisch, Besen weglegend, Fahrt näher, die Klingen aus dem Feuer nehmend
41 06'06 08" Goss, Klingen in der Glut
42 06'14 22" Amerikanisch, Abschrecken der Klingen im Wasserbad (kein Synchronton) Fahrt ans Becken
43 06'36 09" Gross, Bereitlegen eines Blechs mit Asche
44 06'45 07" Amerikanisch, Platzieren der Klingen
45 06'52 08" Nah, Obersicht, Platzieren der Klingen
46 07'00 03" Gross, Obersicht Zurechtrücken von Hand
47 07'03 05" Nah, Portrait seitlich Schwenk Kontrolle der Klinge Portrait frontal

48 07’08 06“ Gross, bis Halbtotal. Handwerker setzt sich an Schleifmaschine, netzt den Schleifstein
49 07’14 06“ Amerikanisch, Schleifen der Klinge
50 07’20 13“ Gross, Schleifen der Klinge
51 07’33 03“ Nah, Kuhhorn
52 07’36 26“ Halbnah, Einspannen Kuhhorn Kein Originalton, Absägen eines Stücks
53 08’02 02“ Halbnah, ein Junge blickt durchs Fenster
54 08’04 36“ Nah, Einspannen des abgesägten Stücks, Sägen
55 08’38 06“ Gross, Portrait, Kamera geht mit seinen Bewegungen
56 08’44 13“ Nah, Feilen des Stücks
57 08’57 10“ Amerikanisch, von Aussen durch das Fenster. Einspannen und Treiben mit Stechbeutel
58 09’07 15“ Gross, Portrait, Schwenk nach unten, Treiben mit Stechbeutel, Nähern bis Detail
59 09’22 04“ Detail, Ausspannen der Stücke aus dem Schraubstock „Zeigen“
60 09’26 11“ Werkzeuge Nah, Holen eines U-förmigen Drahts, fixieren über Feuer, Platzierung der Hornstücke
61 09’37 /10“ Amerikanisch, er von hinten, platzierend
62 09’47 05“ Detail, 5 Hornstücke über der Glut
63 09’52 28“ Amerikanisch, (Anschlussfehler 2 Stücke ü. Glut), er hält eines direkt übers Feuer, nimmt es weg, Schwenk, Einspannen
64 10’20 13“ Halbnah, von Hinten, Anziehen des Schraubstocks, Zeigen von zwei anderen Stücken Fahrt bis Detail
65 10’33 23“ Gross, Einspannen des Stücks, Feilen (Ton erst ab Feilen)
66 10’50 04“ Detail, Herausnehmen des Stücks
67 10’54 73“ Detail, Anzünden eines Steichholzes, Schwenk nach oben Portrait nah, er Pfeife rauchend, Schwenk nach unten. Montiert sich einen Bohrhalter vor den Bauch, spannt Griff und Klinge ein, bohrt drei Löcher. Originalton (mit Kinderstimme) später fehlend
68 12’07 02“ Gross, Portrait
69 12’09 27“ Nah, Einführen und Einschlagen von zwei Nägeln durch die Löcher, Kamera geht leicht mit
70 12’36 28“ Nah, Einspannen des Messer, Feilen auf beiden Seiten Fahrt bis Detail Anschlussfehler
71 13’04 09“ Amerikanisch, er an Esse, Messer nehmend, Knabe immer noch am Fenster, Treppe hochsteigend Kamerabewegung
72 13’13 26“ Halbtotal, Treppe hochkommend, setzt sich an den Schleifstein, schleift
73 13’39 05“ Gross, Schleifen
74 13’44 02“ Gross, Portrait
75 13’46 07“ Gross, Schleifen (subjektiver Blick)
76 13’53 20“ Amerikanisch, schleifen, Wechsel des Schleifrades
77 14’16 10“ Gross, Anziehen des neuen Rades, Bewegung zurück er Nah
78 14’26 06“ Gross, Schleifen
79 14’32 23“ Amerikanisch, Schleifen, Wechseln der Scheibe, Polierscheibe
80 14’55 04“ Nah, Anziehen der Polierscheibe
81 14’59 15“ Nah, Schwenk von der Polierscheibe zur Transmission, Schwenk zurück Polieren subjektiv
82 15’14 04“ Detail, Polieren von der anderen Seite
83 15’18 15“ Gross, Portrait, Messer kontrollierend, Schwenk nach unten, Messer ablegend
84 15’33 05“ Detail, mehrere fertige Messer, andre Richtung 180 Grad
85 15’38 42“ Amerikanisch, Ladenschild, Schwenk nach unten, er aus dem Laden kommen, Messer in die Ausstellungswand einsortierend
00 16’20 Ende

3.2 *Ein Messer wird geschmiedet* (Valery Blickenstorfer, 1965)

Kontaktbogen

E 01 00:10

E 02 00:24

E 03 00:26

E 04 00:33

E 05 00:33

E 06 00:35

E 07 00:38

E 08 00:47

E 09 01:02

E 10 01:43

E 11 01:50

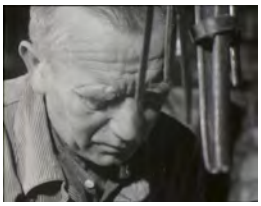
E 12 01:59

E 13 02:04

E 14 02:16

E 15 02:21

E 16 02:28


E 17 02:39

E 18 02:41

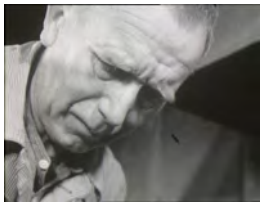
E 19 02:48

E 20 03:01

E 21 03:06

E 22 03:12

E 23 03:18


E 24 03:29

E 25 03:30

E 26 03:37

E 27 03:40

E 28 04:04

E 29 04:31

E 30 04:35

E 31 04:48

E 32 05:02

E 33 05:08

E 34 05:15

E 35 05:19

E 36 05:37

E 37 05:41

E 38 05:51

E 39 05:53

E 40 05:56

E 41 06:06

E 42 06:14

E 43 06:36

E 44 06:45

E 45 06:52

E 46 07:00

E 47 07:03

E 48 07:08

E 49 07:14

E 50 07:20

E 51 07:33

E 52 07:36

E 53 08:02

E 54 08:04

E 5 08:38

E 56 08:44

E 57 08:57

E 58 09:07

E 59 09:22

E 60 09:26

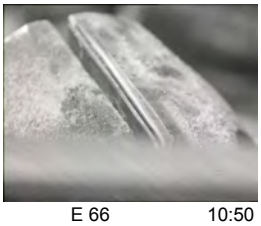
E 61 09:37

E 62 09:47

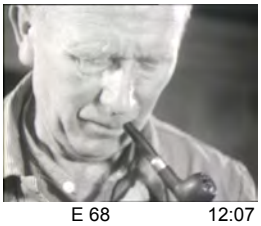
E 63 09:52

E 64 10:20

E 65 10:33


E 66 10:50

E 67 10:54


E 68 12:07

E 69 12:09

E 70 12:36

E 71 13:04

E 72 13:13

E 73 13:39

E 74 13:44

E 75 13:46

E 76 13:53

E 77 14:16

E 78 14:26

E 79 14:32

E 80 14:55

E 81 14:59

E 82 15:14

E 83 15:18

E 84 15:33

E 85 15:38
Ende 16:20

3.3 *Von Hufeisen und Hufbeschlag* (Walter Wachter, 1965)

(Online-Zugang: archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574896)

Einstellungsprotokoll

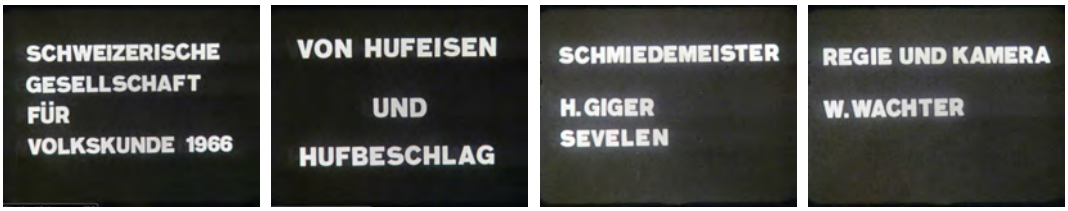
Einstellung, Zeit, Dauer, Einstellungsgrösse, Kamerabewegung, Inhalt

01 00’00 00” Titel: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde 1966
02 00’09 06” Titel: Von Hufeisen und Hufbeschlag
03 00’15 06” Titel: Schmiedmeister H. Giger, Sevelen
04 00’21 05” Titel: Regie und Kamera W. Wachter
05 00’26 03” Titel: Assistent Yves Yersin
06 00’29 05” Titel: Wissenschaftl. Leitung Dr. Hugger
07 00’34 03” Halbtotal, Schmiede aussen
08 00’37 07” Amerikanisch, Amboss, Schmied bringt Eisenstab
09 00’45 05” Nah, Hufeisen wird abgemessen
10 00’50 07” Amerikanisch, beide Schmiede beginnen ein Stück abzutrennen
11 00’57 06” Nah, Hämmern
12 01’03 04” Nah, Metallstab runterhämmern
13 01’07 15” Nah, Abrechen Stab auf Amboss, Schwenk, glühen in Esse
14 01’22 03” Gross, Portrait seitlich
15 01’25 05” Amerikanisch, Er an der Esse andere Seite Achsensprung
16 01’30 27” Amerikanisch, nimmt Eisen aus dem Feuer, Schwenk auf Amboss, beide schlagen
17 01’57 07” Gross, Portrait seitlich hämmernder Schmied
18 02’05 05” Amerikanisch, beide am Hämmern er gibt Takt an
19 02’10 10” Nah, Eisen auf Amboss
20 02’20 05” Brust, Untersicht, er am Hämmern
21 02’25 05” Brust, Untersicht, sein Gehilfe
22 02’30 05” Amerikanisch, Obersicht auf Amboss, Schwenk zur Esse Achsensprung
23 02’45 05” Brust, Portrait er Achsensprung
24 02’50 10” Amerikanisch von Oben, er an der Esse, Schwenk zum Amboss
25 03’00 10” Nah, Amboss, hämmern, Schenk nach oben Amerikanisch Meister
26 03’10 04” Brust, Portrait Gehilfe
27 03’14 16” Amerikanisch, beide am Hämmern, er gibt den Takt mit Leerschlägen
28 03’32 11” Nah, Hufeisen, leichtes Nachverfolgen
29 03’43 11” Nah, Obersicht Hufeisen
30 03’54 07” Brust, er von Hinten, Schwenk mit ihm an die Esse Jumpcut
31 04’01 06” Brust, er seitlich
32 04’07 09” Amerikanisch, Nimmt Eisen aus dem Feuer, setzt Stechhammer an
33 04’16 06” Nah, Gehilfe hämmert Löcher in das Eisen
34 04’22 24” Amerikanisch, beide hämmern
35 04’46 17” Nah, Löcher vergrössern, am Schluss Schwenk nach Rechts runder Teil des Amboss
36 05’03 09” Rundung wird gehämmert kleine Nachverfolgungen
37 05’12 09” Eisen in Esse
38 05’21 08” Amerikanisch, er, holt Eisen aus dem Feuer
39 05’29 18” Nah, Hämmern eines Wulstes hinten am Eisen
40 05’47 12” Amerikanisch, Untersicht, Er am Hämmern
41 05’59 03” Gross, Portrait, Untersicht
42 06’02 07” Gross, Hufeisen
43 06’09 07” Gross, Hufeisen am Rundung Schwenk nach links, Vergleich mit zweiten Hufeisen
44 06’16 06” Nah, Hufeisen an der Wand
45 06’22 10” Nah, Esse, Schenk nach links zum Amboss, Abtrennen der Enden
46 06’32 02” Amerikanisch, beide
47 06’34 07” Gross, Ablängen eines Stücks
48 06’41 06” Amerikanisch, seitlich Gehilfe

49 06’47 08” Nah, Esse
50 06’55 06” Nah, Zangen an der Wand
51 07’01 05” Amerikanisch, Löcher vergrössern
52 07’06 03” Nah, Führen des Stössels
53 07’09 11” Amerikanisch, Löcher vergrössern
54 07’20 14” Nah, Einspannen des Hufeisens in den Schraubstock, Abfeilen
55 07’34 05” Brust, Portrait
56 07’39 05” Nah, Feilen
57 07’44 03” Nah, Ausspannen des Hufeisens. Schwenk. Kein Jumpcut, weil andere Bewegung
58 07’47 02” Brust, Kontrollieren
59 07’49 05” Hufeisen, Nah
60 07’54 04” Halbnah, Werkstatt, leer
61 07’58 04” Nah, Amboss, leer
62 08’02 11” Total, Schmiede von Aussen, Pferd wird herangeführt
63 08’13 04” Halbtotal, Beide mit Pferd, Decke wird übergeworfen
64 08’17 10” Amerikanisch, Schmied schaut sich ein Huf an
65 08’27 15” Halbnah, Gehilfe hält Huf hoch, Meister beginnt das alte Hufeisen zu lösen
66 08’42 07” Amerikanisch, Lösen des Hufs
67 08’49 19” Detail, Lösen des Hufs mit Zange
68 09’08 09” Amerikanisch, Lösen Rechts aus dem Bild
69 09’17 05” Nah, Werkzeugkiste
70 09’22 04” Nah, Abhauen von Horn
71 09’26 16” Nah, Abhauen von Horn andere Seite
72 09’42 04” Nah, Werkzeugkiste
73 09’46 08” Amerikanisch, Feilen
74 09’54 09” Nah, Feilen
75 10’05 07” Halbtotal, holt Hufeisen in der Schmiede
76 10’12 04” Nah, Pferdekopf
77 10’16 08” Halbtotal, kommt aus der Schmiede
78 10’24 08” Nah, Huf anpassen, Rauch
79 10’32 10” Gross, rauchendes Huf
80 10’42 04” Nah, Pferdkopf
81 10’46 17” Schmied am Werkzeugkasten, sanfter Mitschwenk zum Pferd
82 11’03 02” Nah, Annageln des Hufeisens
83 11’05 06” Nah, seitlich, Nageln
84 11’11 03” Brust, Nageln
85 11’14 08” Nah, Nageln
86 11’22 02” Nah, Nägel und Zange am Boden
87 11’24 06” Nah, Ablängen der Nägel
88 11’30 08” Amerikanisch, Einschlagen der Enden
89 11’38 10” Nah, Huf
90 11’48 05” Gross, Portrait, Pferd von vorne
91 11’53 06” Nah, Hufeisen
92 11’59 09” Halbtotal, Schmied, Gehilfe und Pferd
93 12’08 19” Nah, Werkzeug am Boden, Schwenk noch oben, Feilen
94 12’27 11” Amerikanisch, der Pferd erhält Zucker, Nachschwenken, Schwenk nach rechts, Schmied redet mit Equipe, ironischer Gesichtsausdruck.

3.3 *Von Hufeisen und Hufbeschlag* (Walter Wachter, 1965)

Kontaktbogen



E 01 00:00 E 02 00:06 E 03 00:15 E 04 00:21

E 05 00:26 E 06 00:29 E 07 00:34 E 08 00:37

E 09 00:45 E 10 00:50 E 11 00:57 E 12 01:03

E 13 01:07 E 14 01:22 E 15 01:25 E 16 01:30

E 17 01:57 E 18 02:05 E 19 02:10 E 20 02:20

E 21 02:25 E 22 02:30 E 23 02:45 E 24 02:50

E 25 03:00

E 26 03:10

E 27 03:14

E 28 03:32

E 29 03:43

E 30 03:54

E 31 04:01

E 32 04:07

E 33 04:16

E 34 04:22

E 35 04:46

E 36 05:03

E 37 05:12

E 38 05:21

E 39 05:29

E 40 05:47

E 41 05:59

E 42 06:02

E 43 06:09

E 44 06:16

E 45 06:22

E 46 06:32

E 47 06:34

E 48 06:41

E 49 06:47

E 50 06:55

E 51 07:01

E 52 07:06

E 53 07:09

E 54 07:20

E 55 07:34

E 56 07:39

E 57 07:44

E 58 07:47

E 59 07:49

E 60 7:54

E 61 07:58

E 62 08:02

E 63 08:13

E 64 08:17

E 65 08:27

E 66 08:42

E 67 08:49

E 68 09:08

E 69 09:17

E 70 09:22

E 71 09:26

E 72 09:42

E 73 09:46

E 74 09:54

E 75 10:05

E 76 10:12

E 77 10:16

E 78 10:24

E 79 10:32

E 80 10:42

E 81 10:46

E 82 11:03

E 83 11:05

E 84 11:11

E 85 11:14

E 86 11:22

E 87 11:24

E 88 11:30

E 89 11:38

E 90 11:48

E 91 11:53

E 92 11:59

E 93 12:08

E 94 12:27

Ende 12:38

3.4 *Les cloches de vaches* (Yves Yersin, 1966)

(Accès en ligne : archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574897)

Découpage par plan

Plan : timecode / durée. Échelle du plan. Mouvement de caméra. Contenu

P1 : 00:00 / 10 s. Gros plan de cloche.
P2–P4 : 00:10 / 11 s. Générique : « L'Institut Suisse des Traditions Populaires présente : » ; « LES CLOCHES DE VACHES (La Fonderie de la Sarraz) » ; « Film tourné dans la fonderie des Frères ALBERTANO à LA SARRAZ, Vaud, Suisse ».
P5 : 00:21 / 4 s. Plan d'ensemble de l'atelier.
P6 : 00:25 / 2 s. Intertitre : « L'atelier ».
P7 : 00:27 / 1 s. Plan rapproché moules atelier.
P8 : 00:28 / 2 s. Gros plan moules.
P9 : 00:30 / 1 s. Plan rapproché cloches.
P10 : 00:31 / 2 s. Plan rapproché cloches.
P11 : 00:33 / 2 s. Plan rapproché cloches.
P12 : 00:35 / 3 s. Plan rapproché cloches.
P13 : 00:38 / 5 s. Plan rapproché rangées de cloches. Ombres, puis une main prend une cloche.
P14 : 00:43 / 7 s. Plan taille. Un homme (H1) prend quatre cloches sur l'étagère.
P15 : 00:50 / 2 s. Intertitre : « Moulage de quatre petites cloches ».
P16 : 00:52 / 3 s. Plan américain. H1 installe les cloches dans le bac devant lui. Deuxième homme (H2), légèrement visible sur le côté droit, effectue la même opération.
P17 : 00:55 / 6 s. Plan rapproché taille. Raccord dans le mouvement de l'action de H1 et H2. H1 pose la partie supérieure des cloches (17B).
P18 : 01:01 / 7 s. Gros plan en plongée des quatre cloches et des mains. Raccord dans le mouvement de l'action de H1 qui pose la partie supérieure des cloches.
P19 : 01:08 / 5 s. Plan rapproché. Un homme (taille et mains visibles) prend un des moules circulaires et sort du cadre par devant gauche.
P20 : 01:13 / 12 s. Gros plan en plongée sur les 4 cloches. Suite de l'action. Mains mettent le moule circulaire autour des 4 cloches (20B). Les 4 parties supérieures des cloches sont enlevées et déposées à côté (20C).
P21 : 01:25 / 5 s. Intertitre : « Un modèle de bronze est enfoui dans le sable fin contenu dans un moule formé en 2 parties. »
P22 : 01:30 / 11 s. Plan rapproché sur le moule. Le moule contenant les cloches est rempli de sable. L'homme prend un outil.
P23 : 01:41 / 13 s. Gros plan en plongée moule et mains. Raccord dans le mouvement de l'action avec l'outil tassant le sable dans le moule.
P24 : 01:54 / 2 s. Plan rapproché poitrine visage H1.
P25 : 01:56 / 2 s. Plan rapproché. Suite de l'action (H1 vu de dos).
P26 : 01:58 / 8 s. Gros plan moule rempli de sable avec main. Travail avec un outil de bois (26B).
P27 : 02:06 / 26 s. Plan rapproché. Raccord dans le mouvement de l'action. L'homme retire l'outil de bois du moule puis recommence à tasser le sable (27B). Il rajoute du sable puis le tasse à nouveau.
P28 : 02:32 / 6 s. Plan rapproché en plongée. Suite de l'action. L'homme commence à mettre les parties supérieures des cloches dans le sable et à les recouvrir.
P29 : 02:38 / 12 s. Gros plan moule et main tassant le sable. Raccord dans le mouvement de l'action en P28.
P30 : 02:50 / 41 s. Plan rapproché en plongée. Continuité de l'action. Du sable est remis dans le moule avec une pelle, puis tassé avec le bâton. Léger recadrage vers le haut (30B). L'homme reprend la pelle (30C).
P31 : 03:31 / 10 s. Plan rapproché. Raccord dans le mouvement du geste avec la pelle. Puis sable tassé avec le bâton.
P32 : 03:41 / 13 s. Gros plan. Continuité de l'action. Sable tassé (32B).
P33 : 03:54 / 9 s. Plan rapproché bras.
P34 : 04:05 / 22 s. Plan rapproché moule dans bac de sable avec rangée d'outils au 1er plan.
P35 : 04:28 / 10 s. Plan rapproché bras prenant un outil.
P36 : 04:39 / 2 s. Gros plan moule avec main.
P37 : 04:42 / 7 s. Gros plan main prenant un outil. Mouvement caméra suit la main vers le moule (37B).
P38 : 04:49 / 27 s. Plan rapproché bras et moule dans bac. Sable rempli et tassé avec un bâton.

P39 : 05:17 / 10 s. Gros plan mains tassant le sable du moule.
P40 : 05:28 / 2 s. Gros plan main et moule [jump cut présent].
P41 : 05:30 / 15 s. Gros plan main tassant le sable du moule rempli.
P42 : 05:46 / 29 s. Plan en plongée rapproché sur main tassant le sable du moule.
P43 : 06:16 / 10 s. Plan rapproché bras, prise du couvercle du moule, rangée d'outils en 1er plan.
P44 : 06:27 / 16 s. Gros plan moule et main s'approchant du couvercle. Couvercle enlevé. Petites cloches sont à l'intérieur. Mouvement caméra suivant le couvercle enlevé et déplacé (44C).
P45 : 06:44 / 14 s. Plan rapproché taille bras. Suite de l'action : le couvercle ayant été enlevé est tenu sur le rebord du bac. Rangée d'outils au 1er plan. L'artisan prend un outil.
P46 : 06:59 / 9 s. Gros plan main dans le couvercle avec petit outil.
P47 : 07:08 / 5 s. Plan américain en légère plongée. L'artisan souffle dans le couvercle du moule avec une longue paille.
P48 : 07:14 / 16 s. Plan moyen rapproché sur le moule avec les 4 cloches et le couvercle déposé à côté. Les cloches sont enlevées du moule.
P49 : 07:31 / 9 s. Plan rapproché main et cloches avec rangée d'outils en 1er plan. Même action.
P50 : 7:41 / 12 s. Gros plan en plongée sur le moule débarrassé des 4 cloches.
P51 : 07:54 / 2 s. Plan américain de face avec la rangée d'outils en 1er plan.
P52 : 07:56 / 4 s. Gros plan en plongée main sur moule.
P53 : 08:01 / 2 s. Même plan américain que P51. Artisan avec longue paille ou bâtonnet.
P54 : 08:03 / 2 s. Gros plan en plongée sur moule avec la paille.
P55 : 08:05 / 19 s. Plan américain. L'artisan sort le moule du bac. Léger mouvement de caméra. L'artisan dépose le moule à l'arrière-plan, au fond, ce qui fournit un plan d'ensemble de l'atelier (55B).
P56 : 08:25 / 2 s. Intertitre : « Principe de moulage pour une grande cloche ».
P57 : 08:28 / 57 s. Dessin animé du moule : « le modèle est introduit dans le moule » (57B), « sable fin et humide est ajouté » (57C). « La chape est déposée sur le modèle. Elle restera à l'intérieur du moule et le métal liquide la soudera à la nouvelle cloche » (57D). « Deuxième partie du moule est déposée » (57E). « Le support du porte-battant » (57F). « Le moule est rempli jusqu'au bord de sable bien tassé » (57G).
P58 : 09:26 / 4 s. Plan moyen artisan et moule dans le bac.
P59 : 09:31 / 7 s. Intertitre : « Pour ménager l'entrée du métal dans le moule, le fondeur va percer des canaux dans le sable ».
P60 : 09:38 / 2 s. Même plan moyen artisan et moule qu'en P58. Il prend un outil.
P61 : 09:40 / 7 s. Gros plan en plongée sur le moule et les mains tenant une sorte de cuillère. Trou creusé au centre dans la chape (la cuvette de coulée) (61B).
P62 : 09:48 / 4 s. Dessin animé du moule. « La cuvette de coulée » (62B).
P63 : 09:53 / 7 s. Gros plan en plongée sur moule et main. Continuité de l'action en P61.
P64 : 10:01 / 3 s. Gros plan sur les outils. Main prend un outil.
P65 : 10:05 / 21 s. Gros plan en plongée sur moule et main. Longue baguette mise dans la cuvette de coulée.
P66 : 10:27 / 5 s. Très gros plan sur le trou (la cuvette de coulée) dans la chape.
P67 :10:33 / 6 s. Dessin animé du moule. « Six trous de coulée (entrée du métal liquide) sont confectionnés » (67B).
P68 : 10:40 / 30 s. Même plan en plongée sur moule et main. Même action avec le bâtonnet qu'en P65. Puis baguette retirée.
P69 : 11:11 / 5 s. Schéma animé. « Deux trous d'aération. (Évacuation air + gaz) » (69B).
P70 : 11:17 / 6 s. Plan rapproché (genoux au torse) artisan de profil sur gauche du moule.
P71 : 11:24 / 2 s. Dessin animé. Le moule est retourné (71B).
P72 : 11:26 / 11 s. Même plan rapproché qu'en P70. Artisan de dos se penche au-dessus du moule.
P73A : 11:38 / 4 s. Gros plan moule et main prenant la poignée du moule. Couvercle enlevé. Une grande cloche se trouve à l'intérieur du moule (73B).
P74 : 11:43 / 5 s. Plan américain. Artisan de profil (à gauche) enlève le couvercle du moule. Raccord dans le mouvement de l'action de P73 (rangée d'outils et fenêtre sur la droite).
P75 : 11:49 / 4 s. Très gros plan couvercle moule et main.
P76 : 11:54 / 10 s. Plan américain face de l'artisan tenant le couvercle. Il prend une longue baguette et souffle dans le couvercle (76B).
P77 : 12:05 / 3 s. Intertitre : « Marquage de la cloche (Surface extérieure) ».
P78 : 12:09 / 1 s. Gros plan des outils pour marquer la cloche (divers motifs).
P79 : 12:10 / 2 s. Intertitre : « Les marques ».
P80 : 12:13 / 1 s. Gros plan des outils pour marquer la cloche (idem que P78) avec main prenant un outil.
P81 : 12:15 / 1 s. Plan américain artisan avec un outil dans le moule.
P82 : 12:17 / 8 s. Plan rapproché en plongée cloche et bras. Main dans la cloche.

P83 : 12:26 / 7 s. Gros plan des outils pour marquer la cloche (idem que P80). Main prend un outil.
P84 : 12:36 / 3 s. Plan américain artisan tenant le couvercle et l'outil.
P85 : 12:40 / 14 s. Gros plan intérieur moule avec l'outil de marquage. Main visible marquant avec l'outil des motifs dans le sable du moule.
P86 : 12:55 / 5 s. Plan américain artisan tenant le couvercle et l'outil.
P87 : 13:01 / 8 s. Gros plan visage de profil.
P88 : 13:09 / 15 s. Gros plan moule. Suite du marquage de motifs dans le moule.
P89 : 13:25 / 1 s. Plan américain artisan tenant le couvercle et l'outil.
P90 : 13:27 / 3 s. Gros plan visage de profil. Artisan souffle avec une paille dans le moule.
P91 : 13:31 / 11 s. Plan d'ensemble. Artisan au 1er plan souffle dans le moule avec la paille. À l'arrière-plan, l'atelier et l'autre artisan. L'artisan du 1er plan se déplace pour prendre quelque chose (91B).
P92 : 13:43 / 7 s. Dessin animé du moule. « Extraction du modèle » (92B).
P93 : 13:51 / 7 s. Plan moyen de l'artisan et de la cloche dans le bac.
P94 : 13:59 / 1 s. Gros plan cloche avec mains autour.
P95 : 14:00 / 1 s. Dessin animé de la cloche dans le moule.
P96 : 14:02 / 10 s. Plan moyen. Artisan de profil dégage la cloche du moule.
P97 : 14:12 / 11 s. Gros plan main avec poinçon perçant un trou dans la chape du moule.
P98 : 14:23 / 15 s. Même plan moyen qu'en P96. Artisan penché sur le moule. Mouvement de caméra suivant l'artisan qui soulève et déplace le moule (98B).
P99 : 14:39 / 4 s. Intertitre : « Le moule est maintenant terminé. Ses deux éléments séparés sécheront durant une nuit environ ».
P100 : 14:44 / 3 s. Plan rapproché sur plusieurs moules (les deux parties) entreposés.
P101 : 14:48 / 1 s. Gros plan sur les moules entreposés.
P102 : 14:50 / 3 s. Plan d'ensemble des moules entreposés.
P103 : 14:54 / 1 s. Gros plan sur les moules.
P104 : 14:55 / 2 s. Plan moyen rapproché sur les moules.
P105 : 14:58 / 10 s. Intertitre : « Le lendemain les deux parties du moule seront emboîtées l'une dans l'autre. L'espace vide laissé par le modèle sera rempli de métal liquide qui, solidifié, donnera la nouvelle cloche ».
P106 : 15:09 / 5 s. Plan rapproché. L'artisan soulève la partie en forme de cloche d'un des moules. Mouvement de caméra suivant l'artisan amenant le moule dans le bac.
P107 : 15:15 / 8 s. Plan moyen sur les parties de moules entreposées (même angle qu'en P102). Un artisan entre dans le cadre et prend un moule.
P108 : 15:24 / 7 s. Plan rapproché sur la partie inférieure du moule déposée dans le bac. En arrière cadre, on aperçoit la partie supérieure du moule amenée par l'artisan.
P109 : 15:32 / 4 s. Dessin animé représentant les deux parties du moule.
P110 : 15:37 / 15 s. Plan rapproché semblable à P108. Continuité du mouvement de P108 : l'artisan (seuls ses bras sont visibles) dépose la partie supérieure du moule sur la partie inférieure, dans le bac.
P111 : 15:53 / 6 s. Dessin animé du moule assemblé.
P112 : 16:00 / 4 s. Intertitre : « La préparation du four ».
P113 : 16:05 / 30 s. Dessin animé du four. « Grille formée de dix barres métalliques amovibles » (113B). « Le creuset » (113C). « Couronne prolongeant le creuset » (113D). « Creuset déposé sur le moule » (113E).
P114 : 16:36 / 1 s. Intertitre : « Moulage de quatre petites cloches ».
P115 : 16:38 / 2 s. Intertitre : « Préparation du bronze ».
P116 : 16:41 / 38 s. Dessin animé du four. « Étain en petites plaques. Fils de cuivre. Anciennes cloches récupérées » (116B). « Feu de bois. Le ventilateur » (116C). « Charbon » (116D).
P117 : 17:20 / 3 s. Plan rapproché du feu.
P118 : 17:24 / 5 s. Plan d'ensemble artisan et four. Lumière très claire, surexposition.
P119 : 17:30 / 8 s. Plan moyen artisan et four (surexposition avec lumière du four).
P120 : 17:39 / 8 s. Plan rapproché artisan penché tenant une cloche avec des tenailles.
P121 : 17:48 / 2 s. Plan moyen artisan et four (surexposition).
P122 : 17:51 / 2 s. Gros plan sur le four ouvert.
P123 : 17:54 / 5 s. Plan moyen artisan et four.
P124 : 18:00 / 8 s. Plan poitrine. Visage artisan.
P125 : 18:09 / 4 s. Plan moyen artisan et four.
P126 : 18:14 / 4 s. Gros plan sur couvercle du four refermé.
P127 : 18 : 19 / 3 s. Intertitre : « le métal est porté à une température de 1200 °C ».
P128 : 18 : 23 / 2 s. Plan rapproché du four.

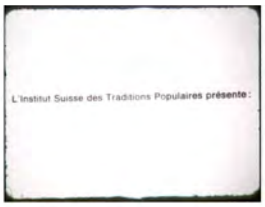
P129 : 18 : 26 / 1 s. Intertitre : « La coulée ».
P130 : 18 : 28 / 17 s. Plan moyen. Artisan penché sur un support avec enclume. En 130B, artisan dans l'ombre, mur de l'atelier à l'arrière-plan très éclairé.
P131 : 18:46 / 7 s. Plan moyen. Artisan penché sur le four. Avec une barre dans le trou à même le sol (131B).
P132 : 18:58 / 4 s. Dessin animé du four. Ouverture du couvercle (132B).
P133 : 19:03 / 3 s. Plan rapproché du four avec couvercle ouvert.
P134 : 19:07 / 4 s. Plan moyen des deux artisans à côté du four.
P135 : 19:12 / 9 s. Plan moyen rapproché des deux artisans autour du four. Ils sortent le bronze en fusion ; léger mouvement de recadrage de la caméra (135B).
P136 : 19:22 / 11 s. Plan moyen des deux artisans. L'un déplace le récipient en fusion et l'accroche à une pince suspendue (136B)
P137 : 19:34 / 7 s. Gros plan enclume et main.
P138 : 19:36 / 11 s. Plan rapproché récipient en fusion, bras, enclume. Léger mouvement de caméra. Les deux artisans soulèvent le récipient en fusion.
P139 : 19:48 / 16 s. Plan rapproché sur le récipient en fusion tenu par les artisans au-dessus d'une série de moules. Ils versent le métal en fusion dans le premier moule (139B).
P140 : 20:05 / 1 s. Gros plan face sur le visage de l'artisan.
P141 : 20:07 / 1 s. Gros plan face sur le visage du second artisan portant des lunettes.
P142 : 20:08 / 2 s. Plan rapproché. Suite de la coulée des moules.
P143 : 20:11 / 6 s. Gros plan sur la coulée des moules.
P144 : 20:18 / 1 s. Gros plan sur le visage de l'artisan (similaire à P140).
P145 : 20:20 / 5 s. Plan rapproché sur la coulée.
P146 :20:26 / 1 s. Gros plan sur la coulée.
P147 :20:28 / 13 s. Très gros plan sur la coulée.
P148 : 20:42 / 2 s. Intertitre : « Le métal refroidit durant dix minutes environ ».
P149 : 20:45 / 2 s. Plan rapproché sur le récipient de coulée vide et froid et l'enclume.
P150 :20:48 / 2 s. Gros plan sur les moules fumants.
P151 : 20:51 / 3 s. Plan d'ensemble en plongée sur la rangée de moules dans l'atelier.
P152 : 20:55 / 2 s. Intertitre : « Le démoulage ».
P153 : 20:58 / 6 s. Plan rapproché moule et bras : l'artisan est en train de démouler un moule.
P154 : 21:05 / 17 s. Plan rapproché. L'artisan sort 4 petites cloches du moule fumant.
P155 : 21:23 / 3 s. Plan rapproché de 8 petites cloches par terre.
P156 : 21:27 / 4 s. Plan rapproché sur une cloche en train d'être démoulée.
P157 : 21:32 / 1 s. Gros plan sur la partie inférieure du moule.
P158 : 21:34 / 9 s. Plan rapproché du moule. Suite du démoulage (même angle qu'en P156).
P159 : 21:44 / 8 s. Gros plan sur la cloche fumante qui est sortie du moule puis retournée. Mains visibles ensuite (P159B).
P160 : 21:53 / 2 s. Gros plan de profil du visage.
P161 : 21:56 / 1 s. Plan rapproché en plongée : de nouvelles cloches sont déposées par terre sur d'autres.
P162 : 21:57 / 3 s. Gros plan sur la main tenant un moule fumant. Mouvement de caméra suivant le mouvement de déplacement du moule. Matériau en fusion apparaît dessous (162B).
P163 : 22:01 / 3 s. Gros plan moule et main.
P164 : 22:05 / 1 s. Gros plan sur le moule ouvert et « l'étoile de coulée ».
P165 : 22:07 / 3 s. Gros plan sur l'étoile de coulée.
P166 : 22:11 / 1 s. Gros plan sur le seau contenant les étoiles de coulée.
P167 : 22:13 / 3 s. Intertitre : « Le métal solidifié dans la cuvette et les trous de coulée forment ‹ l'étoile de coulée › ».
P168 : 22:17 / 6 s. Très gros plan sur les étoiles de coulée dans le seau.
P169 : 22:24 / 3 s. Plan rapproché en plongée. Moule et bras. L'artisan tape sur le moule avec un marteau dans le bac.
P170 : 22:28 / 1 s. Plan rapproché. Un artisan tient un moule dans le bac (partie inférieure du visage visible, sourire). Une épaule et le bras de l'autre artisan visible sur la gauche.
P171 : 22:30 / 2 s. Plan rapproché sur le bac : un artisan tient une cloche et un marteau.
P172 : 22:33 / 7 s. Gros plan mains dans le bac.
P173 : 22:41 / 15 s. Plan moyen des deux artisans soulevant un moule. Mouvement de caméra suivant le déplacement du moule soulevé puis vidé dans le bac (173B). Un artisan sort du cadre. L'autre s'empare du couvercle du moule pour l'enlever (173C).
P174 : 22:57 / 15 s. Plan moyen de profil des deux artisans. L'un enlève le couvercle du moule. Raccord dans le mouvement avec P173C. P175 : 23:13 / 9 s. Gros plan sur le moule ouvert fumant. Avec un marteau, l'étoile de coulée est enlevée.
P176 : 23:23 / 4 s. Plan moyen de profil. Artisan et moule fumant (suite de l'action en P175).

P177: 23:28 / 3 s. Gros plan sur le moule fumant avec outil dedans.
P178: 23:32 / 1 s. Plan moyen artisan de face et moule fumant.
P179: 23:34 / 6 s. Gros plan sur le moule fumant tenu par une main. Le moule est enlevé et une cloche apparaît (179B).
P180: 23:41 / 6 s. Plan moyen de profil. Suite du démoulage.
P181: 23:48 / 1 s. Plan poitrine. Visage artisan.
P182: 23:50 / 3 s. Gros plan de profil. Visage du second artisan penché.
P183: 23:54 / 7 s. Plan rapproché sur la cloche tenue par un artisan de profil (raccord dans le mouvement avec P182).
P184: 24:02 / 4 s. Plan moyen. Un artisan transporte 5 cloches. À l'arrière-plan, d'autres cloches sont entreposées. (Lumière sur les cloches, artisan dans l'obscurité).
P185: 24:07 / 3 s. Intertitre: « Le polissage ».
P186: 24:11 / 2 s. Plan rapproché sur des courroies et des roues au plafond.
P187: 24:14 / 18 s. Plan rapproché en plongée sur la cloche fixée à un tour. Une épaule et un bras de l'artisan polissant la cloche.
P188: 24:33 / 3 s. Plan moyen de l'artisan de dos, face au mur de l'atelier (bien éclairé). Les roues et courroies au-dessus de lui. Une fenêtre sur sa gauche.
P189: 24:37 / 1 s. Très gros plan sur le travail de polissage de la cloche tournant. Un doigt et un petit outil.
P190: 24:39 / 2 s. Gros plan en plongée sur la cloche qui tourne. Polissage. Une main visible.
P191: 24:42 / 10 s. Gros plan avec une lime passant sur la cloche.
P192: 24:53 / 3 s. Plan rapproché sur la cloche tournant et sur un bras.
P193: 24:57 / 8 s. Plan américain artisan de dos. Fenêtre sur la gauche. Bonne vue de l'atelier, des outils au mur. L'autre artisan rentre par la droite du cadre et donne une cloche à l'autre.
P194: 25:06 / 9 s. Plan moyen d'un artisan transportant une cloche dans l'atelier. Se déplace vers une sorte d'étau.
P195: 25:16 / 8 s. Plan rapproché en plongée sur l'enclume (?) et mains. L'artisan y insère une barre de fer et la tord (195B). Il montre (souriant ?) à la caméra la pièce ainsi réalisée (195C).
P196: 25:35 / 14 s. Plan moyen. Artisan de profil tenant une cloche. Il se penche de face en retournant la cloche et fixe à l'intérieur la pièce réalisée en P195 (196B). Il se relève et tient la cloche dans sa main (196C).
P197: 25:50 / 3 s. Intertitre: « Le travail du fondeur est terminé ».
P198: 25:54 / 19 s. Gros plan sur une cloche terminée qui est balancée (pour la faire sonner).
P199: 26:16 / 4 s. « FIN »
P200: 26:20 / 7 s. « Délégué de l'Institut suisse des traditions populaires: Paul Hugger. Réalisation du film et du dessin animé: Yves Yersin. Caméra: Yves Yersin et Erwin Huppert. Assistant: Pierre Delessert »
P201: 26:27: « L'acquisition de ce film par la ‹ Société de Développement de La Sarraz et environs › a été possible grâce à la générosité de: Messieurs Pierre Bechler, Rolf Ernst et Fulvio Castaman de la Communauté d'Architectes, 1315 La Sarraz »

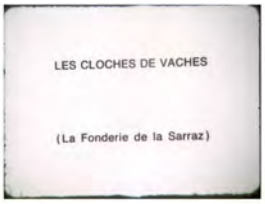
3.4 *Les cloches de vaches* (Yves Yersin, 1966)

Planche contact

P001 00:00



P002 00:10



P003 00:13

P004 00:16

P005 00:21

P006 00:25

P007 00:27

P008 00:28

P009 00:30

P010 00:31

P011 00:33

P012 00:35

P013 00:38

P014 00:43

P015 00:50

P016 00:52

P017 00:55

P017B

P018 01:01

P019 01:08

P020 01:13

P020B

P020C

P021 01:25

P022 01:30

P023 01:41

P024 01:54

P025 01:56

P026 01:58

P026B

P027 02:06

P027B

P028 02:32

P029 02:38

P030 02:50

P030B

P030C

P031 03:31

P032 03:41

P032B

P033 03:54

P034 04:05

P035 04:28

P036 04:39

P037 04:42

P037B

P038 04:49

P038B

P038C

P039 05:17

P040 05:28

P041 05:30

P041B

P042 05:46

P042B

P043 06:16

P044 06:27

P044B

P044C

P045 06:44

P046 06:59

P047 07:08

P048 07:14

P048B

P049 07:31

P050 07:41

P051 07:54

P052 07:56

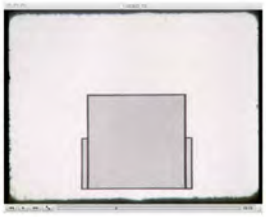
P053 08:01

P054 08:03

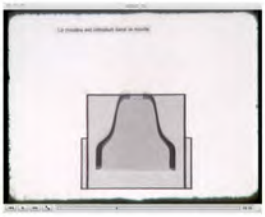
P055 08:05

P055B

P056 08:25



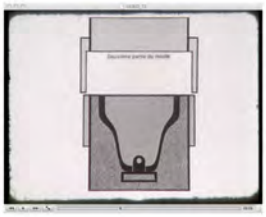
P057 08:28



P057B

P057C

P057D



P057E

P057F

P057G

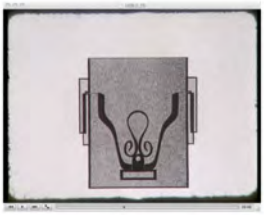
P058 09:26

P059 09:31

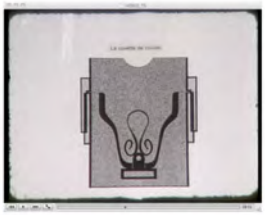
P060 09:38

P061 09:40

P061B



P062 09:48



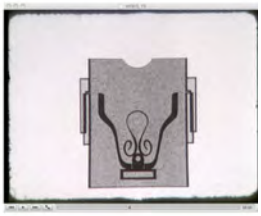
P062B

P063 09:53

P064 10:01

P065 10:05

P066 10:27



P067 10:33

P067B

P068 10:40

P068B

P069 11:11

P069B

P070 11:17

P071 11:24

P071B

P072 11:26

P073 11:38

P073B

P074 11:43

P075 11:49

P076 11:54

PO76B

P077 12:05

P078 12:09

P079 12:10

P080 12:13

P081 12:15

P082 12:17

P083 12:26

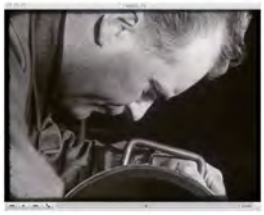
P083B

P084 12:36

P085 12:40

P085B

P086 12:55



P087 13:01

P088 13:09

P089 13:25

P090 13:27

P091 13:31

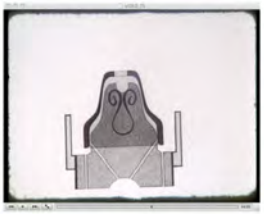
P091B

P092 13:43

P092B

P093 13:51

P094 13:59



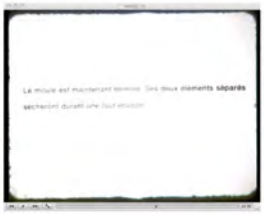
P095 14:00

P096 14:02

P097 14:12

P098 14:23

P098B



P099 14:39

P100 14:44

P101 14:48

P102 14:50

P103 14:54

P104 14:55

P105 14:58

P106 15:09

P106B

P107 15:15

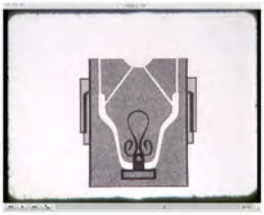
P107B

P108 15:24

P109 15:32

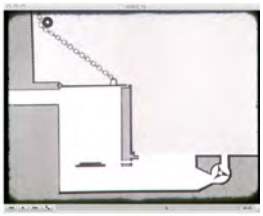
P110 15:37

P110B



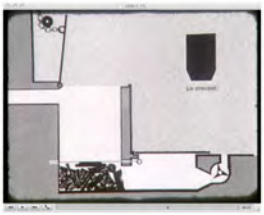
P111 15:53

P112 16:00



P113 16:05

P113B



P113C

P113D

P113E

P114 16:36

P115 16:38

P116 16:41

P116B

P116C

P116D

P117 17:20

P118 17:24

P119 17:30

P120 17:39

P121 17:48

P122 17:51

P123 17:54

P124 18:00

P125 18:09

P126 18:14

P127 18:19

P128 18:23

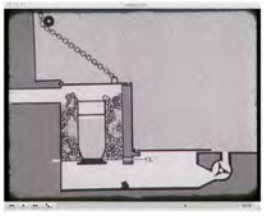
P129 18:26

P130 18:28

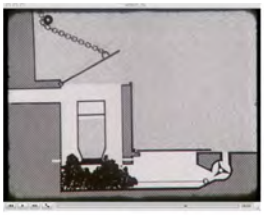
P130B

P131 18:46

P131B



P132 18:58



P132B

P133 19:03

P134 19:07

P135 19.12

P135B

P136 19.22

P136B

P137 19:34

P138 19:36

P138B

P139 19:48

P139B

P140 20:05

P141 20:07

P142 20:08

P143 20:11

P144 20:18

P145 20:20

P146 20:26

P147 20:28

P148 20:42

P149 20:45

P150 20:48

P151 20:51

P152 20:55

P153 20:58

P154 21:05

P155 21:23

P156 21:27

P157 21:32

P158 21:34

P159 21:44

P159B

P160 21:53

P161 21:56

P162 21:57

P162B

P163 22:01

P164 22:05

P165 22:07

P166 22:11

P167 22:13

P168 22:17

P169 22:24

P170 22:28

P171 22:30

P172 22:33

P173 22:41

P173B

P173C

P174 22:57

P175 23:13

P176 23:23

P177 23:28

P178 23:32

P179 23:34

P179B

P180 23:41

P181 23:48

P182 23:50

P183 23:54

P184 24:02

P185 24:07

P186 24:11

P187 24:14

P188 24:33

P189 24:37

P190 24:39

P191 24:42

P192 24:53

P193 24:57

P193B

P194 25:06

P195 25:16

P195B

P195C

P196 25:35

P196B

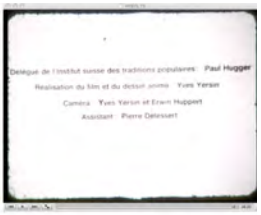
P196C

P197 25:50

P198 25:54

P198B

P199 26:16



P200 26:20

P201 26:27 Fin 26:41

3.5 *La Tannerie de La Sarraz* (Yves Yersin, 1967)

(Accès en ligne : archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574895)

Découpage par plan

Plan : timecode / durée. Échelle du plan. Mouvement de caméra. Contenu

P1-P5 : Générique (Paul Huger présente ; La Tannerie de La Sarraz ; Gros plan inscription Mont d'Or ; Réalisé avec la collaboration du Fonds national suisse de la recherche scientifique et du Département de l'intérieur de la Confédération, Novembre 1967 ; Conseillers techniques Édouard Tschannen, Maurice Lenoir)

P6 : 00:38 / 20 s. Plan général extérieur. Caméra fixe. Un homme au loin entre puis sort du champ. Brouillard

P7 : 00:56 / 2 s. Plan d'ensemble extérieur.

P8 : 00:58 / 3 s. Plan d'ensemble extérieur. Rails

P9 : 01:01 / 20 s. Plan général extérieur en plongée (vue du haut de la maison). Rails. Un homme pousse un wagonnet puis sort du champ.

P10 : 01:21 / 3 s. Intertitre : le crouponnage.

P11 : 01:24 / 4 s. Plan d'ensemble. Plusieurs tas de peaux.

P12 : 01 :28 / 3 s. Plan rapproché d'un tas de peaux.

P13 : 01:31 / 4 s. Gros plan sur les peaux.

P14 : 01:35 / 18 s. Plan rapproché sur un tas de peaux. Un homme (plan rapproché entre le dessous de la poitrine et la taille, bras visibles) prend une peau et la pose sur la table (14B). Caméra suit le mouvement. Il décroche de la peau enroulée les ficelles et une étiquette qu'il pose à côté. Caméra suit le mouvement et, avec léger zoom in, s'arrête sur la table où les étiquettes sont posées (14C).

P15 : 01:53 / 2 s. Plan rapproché en plongée des étiquettes. L'ombre d'un mouvement passe sur la table.

P16 : 01:55 / 61 s. Plan rapproché en plongée. Trois et parfois quatre hommes visibles (on ne voit que les mains du 4e homme) travaillent sur des peaux, les découpent en lamelles (16B).

P17 : 02:56 / 16 s. Gros plan sur les mains qui découpent la peau. Caméra suit les mouvements de découpe.

P18 : 03:12 / 44 s. Plan d'ensemble des quatre hommes autour de la table à travailler sur des peaux. Après 00:30, panoramique caméra qui suit le déplacement d'un homme qui pose une peau sur un support en balancier, à côté de la table (18B).

P19 : 03:56 / 4 s. Intertitre. L'atelier de la rivière. La mise à l'eau.

P20 : 04:00 / 19 s. Plan d'ensemble extérieur. Un homme charge un wagonnet de peaux. Puis avec un 2e homme, ils poussent le wagonnet. Ils sortent du champ à l'arrière-plan sur la droite.

P21 : 04:19 / 16 s. Plan d'ensemble intérieur. Le wagonnet poussé par les 2 hommes entre sur la droite. Panoramique caméra vers la gauche, suit le wagonnet jusqu'à son arrêt. Les 2 hommes déchargent les peaux (21B) sur une table. Panoramique caméra vers la gauche, suit le mouvement.

P22 : 04:35 / 23 s. Plan taille en plongée. Les 2 hommes travaillent sur la peau avec un marteau (trous dans les coins de la peau).

P23 : 04:58 / 35 s. Plan d'ensemble des 2 hommes travaillant à la table (à l'arrière-plan). Léger mouvement caméra de recadrage sur la gauche lorsque l'homme pose une peau sur le rebord d'un bassin qui se trouve au 1er plan de l'image (23B). Travail similaire sur la table, sur une seconde peau amenée par le 2e homme (qui est donc sorti puis entré dans le cadre, sur la droite). Bel éclairage sur la table et la peau au bord du bassin, le reste est sombre.

P24 : 05:33 / 53 s. Changement d'angle. Plan moyen des 2 hommes effectuant le même travail que dans P23. Mouvement caméra qui suit, de droite à gauche, le mouvement des 2 hommes qui déposent sur le bord du bassin une peau et nouent la peau à un bâton (24B). Lumière plus forte que dans P23. Mouvement de caméra suivant la montée des 2 hommes sur le bassin. Léger zoom out vers un plan d'ensemble (24C). Les 2 hommes trempent rapidement, en passant, la peau dans des bassins successifs (4 bassins). Caméra suit le mouvement des 2 hommes avec un léger zoom in (24D).

P25 : 06:26 / 55 s. Changement d'angle. Plan d'ensemble en légère plongée. Les 2 hommes déposent la peau sur son bâton verticalement dans le bassin. Léger panoramique vers la droite, puis léger zoom in : mouvement de caméra qui suit les 2 hommes qui retournent vers le premier bassin (à l'arrière-plan). Ils prennent une nouvelle peau suspendue à un bâton (25B) puis répètent le même travail… Caméra suit l'action. Caméra fixe sur le bassin, les 2 hommes sortent du champ sur la droite (25C).

P26 : 07:21 / 6 s. Plan rapproché en plongée du bassin.

P27 : 07:27 / 7 s. Intertitre : Après quatre jours : bain de sulfure puis bain de chaux.

P28 : 07:34 / 60 s. Plan d'ensemble en légère plongée. Les deux hommes ressortent les peaux d'un bassin. Léger panoramique vers la gauche : la caméra suit le mouvement des 2 hommes. Les 2 hommes posent la peau dans un autre bassin (arrière-plan gauche) (28B). Retour au premier bassin et même travail avec une seconde peau. Nouveau panoramique léger sur la gauche pour suivre l'action, puis léger zoom in sur le second bassin de dépôt ; plan moyen : les 2 hommes sortent du cadre sur la droite (28C). Caméra fixe sur le bassin. P29 : 08:34 / 3 s. Intertitre : L'ébourrage.

P30 : 08:37 / 31 s. Plan moyen en plongée. Entrée d'un homme sur la gauche. Il ébourre des peaux (vue de face) (30B).

P31 : 09:08 / 25 s. Plan américain. 2 hommes ébourrent des peaux. P32 : 09:33 / 2 s. Intertitre : L'écharnage.

P33 : 09:35 / 28 s. Plan rapproché en plongée sur la table. Léger mouvement de caméra, toujours en plongée, vers les bras de l'homme qui écharne une peau (33B).

P34 : 10:03 / 48 s. Plan américain, puis plan rapproché. Deux hommes écharnent des peaux. Léger panoramique gauche : mouvement de caméra sur l'homme au premier plan (34B). Puis retour sur les deux hommes. Zoom in vers un plan rapproché sur la peau en train d'être écharnée et les bras de l'homme au premier plan (34C). L'homme sort du champ et la séquence se termine sur le plan rapproché de la peau.

P35 : 10:51 / 3 s. Intertitre : Le prétannage (fosse flottante).

P36 : 10:54 / 14 s. Plan d'ensemble extérieur. Deux hommes vus de dos, d'abord au premier plan, poussent un wagonnet. La séquence se termine lorsqu'ils franchissent la porte se trouvant à l'arrière-plan.

P37 : 11:10 / 26 s. Plan d'ensemble intérieur. Suite de l'action : le wagonnet poussé par les 2 hommes entre dans le cadre, de la gauche vers la droite. Léger mouvement de caméra et zoom in : les deux hommes se dirigent vers le fond de la salle et déchargent les peaux du wagonnet dans un bassin (37B).

P38 : 11:36 / 21 s. Plan moyen. Suite de l'action des deux hommes : suite du mouvement de l'homme à gauche en P37B qui jette une peau dans un bassin tandis que l'autre prend un bâton. L'homme 1 sort du champ et l'autre homme touille l'eau du bassin avec son bâton (38B). Puis l'homme 1 revient dans le cadre (par la gauche) et jette une seconde peau dans le bassin, puis ressort du cadre sur la gauche.

P39 : 11:57 / 11 s. Plan d'ensemble. Suite de l'action en S38. Les deux hommes sont à l'arrière-plan.

P40 : 12:09 / 35 s. Plan moyen. Suite de l'action. L'homme au bâton touille l'eau du bassin. Entrée dans le champ sur la gauche de l'homme 1 : comme auparavant il jette une peau dans le bassin. Il donne ensuite à l'autre homme qui a posé son bâton, un nouvel ustensile : une sorte de planche fixée à un bâton et à une corde. Ils mélangent l'eau du bassin : l'homme 1 tient la corde et, en face, l'autre homme tient le bâton (40B).

P41 : 12:44 / 22 s. Plan rapproché (demi-ensemble) sur le bassin en légère plongée. Suite de l'action de S40. Seules les mains des deux hommes sont en partie visibles. Puis les 2 hommes sortent du cadre. Vagues dans le bassin.

P42 : 13:06 / 4 s. Intertitre : Après huit semaines les peaux sont levées.

P43 : 13:10 / 18 s. Plan d'ensemble. Deux hommes, à l'arrière-plan, enlèvent les copeaux d'un bassin avec un filet et les déposent dans une corbeille.

P44 : 13:28 / 28 s. Plan moyen rapproché en plongée. Suite de l'action de P43.

P45 : 13:56 / 25 s. Plan d'ensemble. Suite de l'action (même angle de prise de vue qu'en P43). L'homme qui se trouvait derrière la corbeille soulève cette dernière et sort du champ sur la gauche. L'autre dépose le filet puis pêche une peau avec un long bâton. L'autre homme rentre dans le cadre par la gauche, prend la peau et la dépose devant le bassin (45B).

P46 : 14:21 / 9 s. Plan rapproché en plongée sur le bassin. Suite de l'action. L'homme pêche une peau avec le bâton et l'autre prend la peau.

P47 : 14:30 / 22 s. Plan d'ensemble. Suite de l'action. Le tas de peaux sorties du bassin en premier plan. Les deux hommes sortent ensuite du champ sur la gauche.

P48 : 14:52 / 7 s. Intertitre : Le refaisage (La mise en papet). Durée : six semaines.

P49 : 14:59 / 9 s. Plan d'ensemble sur un bassin. Un homme entre sur la gauche avec un sac et va le déposer (49B).

P50 : 15:08 / 8 s. Plan rapproché, en plongée. Suite du mouvement de déposer le sac. Le contenu du sac est déversé dans le bassin et un autre homme entre dans le cadre par l'arrière et dépose une seconde corbeille (50B).

P51 : 15:16 / 18 s. Plan d'ensemble. Action identique. L'homme 1 (à l'arrière-plan) déverse un nouveau sac dans le bassin. Le second homme entre par la gauche avec une seconde corbeille (! en P50, à la fin, il y a 2 corbeilles et au début de P51, il y en a qu'une !) (51B). Ce dernier verse le contenu de la corbeille dans le bassin, tandis que l'homme 1 prend une peau et s'apprête à la jeter dans le bassin (51C).

P52 : 15:34 / 20 s. Plan rapproché en plongée. Suite du mouvement en 51C : la peau est jetée dans le bassin. Ensuite, l'autre homme jette des copeaux dans le bassin par la droite (coin haut droit du plan) (seules ses mains sont visibles à chaque lancé). L'homme sur la gauche jette une seconde peau, l'homme sur la droite de nouveaux copeaux.

P53 : 15:54 / 20 s. Plan d'ensemble. Action identique avec les 2 hommes.

P54 : 16:14 / 13 s. Plan moyen en plongée. Action identique. Plan en plongée sur l'homme accroupi qui jette les copeaux de la corbeille dans le bassin, puis le second (au premier plan) jette une peau (54B).

P55 : 16:27 / 15 s. Plan d'ensemble en plongée (prise de vue depuis relativement haut). Action identique des deux hommes.

P56 : 16:42 / 46 s. Plan d'ensemble. Action identique avec les dernières peaux du tas. L'homme de gauche entre dans le bassin puis en ressort et sort du champ sur la gauche. Il revient avec une brouette et verse son contenu dans le bassin (56B), puis ressort sur la gauche. L'homme de droite mélange les copeaux du bassin avec un râteau.

P57 : 17:28 / 58 s. Plan d'ensemble en légère plongée. Action identique. L'homme mélange les copeaux du bassin avec le râteau. Le second entre dans le cadre sur la gauche avec une nouvelle brouette dont il déverse le contenu dans le bassin puis il ressort du cadre sur la gauche. Le second homme entre à nouveau dans le cadre par la gauche, cette fois avec 2 seaux. Il verse leur contenu (un jus brun) dans le bassin (57B) puis il ressort du cadre sur la gauche.

P58 : 18:26 / 46 s. Plan d'ensemble en plongée (depuis relativement haut). Action identique de l'homme avec son râteau. Le second homme entre dans le cadre par la droite avec deux nouveaux seaux dont il déverse le jus dans le bassin puis il repart. L'homme au râteau sort également du cadre par la gauche. Léger mouvement de recadrage vers la droite (58B).

P59 : 19:10 / 3 s. Intertitre : Le tannage.

P60 : 19:13 / 37 s. Plan d'ensemble. Un homme (H1) dans un bassin. Entrée d'un second homme (H2) poussant un chariot de peaux depuis la porte située à l'arrière-plan. Il lance une peau dans le bassin (60B). H1 prend une corbeille. H2 déplace une corbeille puis lance une seconde peau dans le bassin.

P61 : 19:50 / 33 s. Plan d'ensemble en plongée sur le bassin (de relativement haut). H1 dans le bassin répand des copeaux contenus dans une corbeille puis la donne à H2. Il étale une peau sur la couche de copeaux d'écorce puis remet une couche de copeaux dessus.

P62 : 20:23 / 12 s. Plan rapproché en plongée. Action similaire : copeaux répandus sur une peau.

P63 : 20:35 / 36 s. Plan d'ensemble en plongée. Action similaire avec l'homme dans le bassin. Le second homme est légèrement visible (cuisses et avant-bras) sur le haut du cadre (63B). Panoramique rapide sur la droite, vers deux bassins (fosses) circulaires à l'extérieur (63C). P64 : 21:11 / 6 s. Plan d'ensemble en plongée sur 4 fosses circulaires à l'extérieur.

P65 : 21:17 / 8 s. Intertitre : Le tannage en fosse dure un an. Renouvellement de l'écorce tous les trois mois.

P66 : 21:25 / 4 s. Plan demi-ensemble en plongée sur une fosse circulaire.

P67 : 21:29 / 53 s. Plan d'ensemble en plongée sur une fosse circulaire. Un homme (H1) dans la fosse avec une pelle. Un second homme (H2) entre dans le cadre par la gauche avec une brouette puis ressort. H1 transverse avec sa pelle les copeaux de la fosse dans la brouette. H2 entre dans le cadre par la droite avec un chariot (67B). H1 sort une peau de la fosse et la donne à H2 qui la pose sur le chariot (67C), et de même avec une nouvelle peau.

P68 : 22:22 / 15 s. Plan rapproché sur la fosse. Action similaire. H1 (visible des pieds au haut des jambes) sort une peau de la fosse, qu'il donne à H2 (dont on ne voit que l'ombre et brièvement une main).

P69 : 22:37 / 27 s. Plan d'ensemble. Action similaire des deux hommes. H1 sort de la fosse et H2 tire le chariot, aidé de H1. Panoramique vers la gauche : la caméra suit l'action (69B) jusqu'à ce que les hommes franchissent une porte (69C) et disparaissent.

P70 : 23:04 / 3 s. Intertitre : La mise au vent.

P71 : 23:07 / 35 s. Plan d'ensemble intérieur. Peaux suspendues au plafond. Les deux hommes entrent sur la droite avec un chariot (71B) (effet de continuité avec P69). Ils suspendent les peaux avec un bâton (71C).

P72 : 23:42 / 14 s. Plan rapproché (demi-ensemble) des peaux suspendues. L'homme suspendant les peaux est brièvement visible (tête et un bras tenant le bâton) dans le coin gauche avant.

P73 : 23:56 / 3 s. Intertitre : Le dérayage.

P74 : 23:59 / 26 s. Plan d'ensemble. H1 au premier plan frotte une peau sur un socle. H2 entre dans le cadre à l'arrière-plan et détache avec un bâton une peau du plafond, qu'il amène à H1 (74B). Il enlève la peau qui était sur le socle et sort du cadre sur la gauche (74C). H1 met la nouvelle peau sur le socle et prend son ustensile pour frotter la peau et un petit poinçon (74D).

P75 : 24:25 / 9 s. Gros plan sur les mains de H1 grattant son ustensile avec le poinçon (raccord dans le mouvement avec P74D). Mains portant l'ustensile sortent du cadre.

P76 : 24:34 / 36 s. Plan américain de H1 frottant une peau avec l'ustensile. Zoom in sur la peau et les mains.

P77 : 25:10 / 3 s. Intertitre : Le lissage.

P78: 25:13 / 46 s. Plan moyen. Un homme (H1) frotte une peau sur une table. Il y fixe une barre. Un homme entre dans le cadre à l'arrière- plan par la gauche puis prend la peau avec un bâton (78B). Il sort sur la gauche et aussitôt un autre homme entre sur la gauche avec une nouvelle peau et la dépose sur la table (78C) puis ressort sur la gauche. H1 frotte la nouvelle peau puis la retourne.

P79: 25:59 / 41 s. Plan rapproché en plongée sur la peau retournée. H1 lisse la peau.

P80: 26:40 / 30 s. Plan rapproché sur la peau et les mains. Action identique: lissage et fixation d'une barre sur la peau. Légers mouvements de la caméra qui suit l'action. Entrée de H2 dans le cadre qui prend la peau avec son bâton (80B).

P81: 27:10 / 6 s. Plan rapproché sur les peaux suspendues.

P82: 27:16 / 8 s. Intertitre: Après la mise au vent la mise en presse puis le séchage de fond.

P83: 27:24 / 33 s. Plan d'ensemble. 3 hommes. Ils détachent les peaux du plafond et les déposent par terre (83B). Ils posent ensuite une planche et deux pierres sur le tas puis sortent du champ sur la droite (83C).

P84: 27:57 / 4 s. Plan rapproché (demi-ensemble) sur le tas de peaux.

P85: 28:01 / 41 s. Plan mixte: plan d'ensemble de la même salle, puis plan rapproché. Un homme entre dans le cadre par la gauche, deux autres par la droite. Ils enlèvent les pierres (85B) puis la planche. Ils accrochent les peaux au plafond (85C). Mouvement de la caméra vers le haut sur les peaux suspendues (85D) (plan rapproché).

P86: 28:42 / 4 s. Intertitre: le timbrage d'un croupon.

P87: 28:46 / 18 s. Plan moyen. Un homme pose une peau sur la table et la marque (87B).

P88: 29:04 / 18 s. Gros plan sur les mains. Continuité du geste de marquage de la peau initié en 87B. Les indications « Mont d'Or », « la Sarraz », « Tannage extérieur extra lent », « 1er choix » sont successivement timbrées (88B).

P89: 29:22 / 5 s. Intertitre: L'emballage des collets.

P90: 29:27 / 42 s. Plan d'ensemble en légère plongée. 3 hommes enroulent des peaux ensemble avec une machine à manivelle. Ils ficellent ensuite le paquet et le déposent par terre. Puis un des hommes le soulève verticalement et pose pour la caméra (90B).

P91: 31:09 / 8 s. Gros plan sur l'inscription « Mont d'Or ».

P92 et P93: 31:17–31:32. Générique de fin. (Fin; Réalisation: Yves Yersin, Renato Berta, Erwin Huppert, Matthias Huppert, Madeleine Fonjallaz).

3.5 *La Tannerie de La Sarraz* (Yves Yersin, 1967)

Planche contact

P01 00:11 P02 00:15 P03 00:18 P04 00:23

P05 00:32 P06 00:38 P07 00:56 P09 01:01

P10 01:21 P11 01:24 P12 01:28 P13 01:31

P14 01:35 P14B P14C P15 '1:53

P16 01:55 P16B P17 02:56 P18 03:12

P18B

P19 03:56

P20 04:00

P21 04:19

P21A

P22 04:35

P23 04:58

P23B

P24 05:33

P24B

P24C

P25 06:26

P25B

P25C

P26 07:21

P27 07:27

P28 07:34

P28B

P28C

P29 08:34

P30 08:37

P30B

P31 09:08

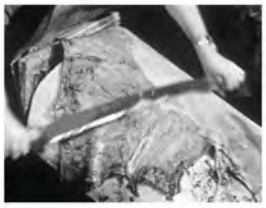
P32 09:33

P33 09:35

P33B

P34 10:03

P34B



P34C

P35 10:51

P36 10:54

P37 11:10

P37B

P38 11:36

P38B

P39 11:57

P40 12:09

P40B

P41 12:44

P42 13:06

P43 13:10

P44 13:28

P45 13:56

P45B

P46 14:21

P47 14:30

P48 14:52

P49 14:59

P49B

P50 15:08

P50A

P51 15:16

P51B

P51C

P52 15:34

P53 15:54

P54 16:14

P54B

P55 16:17

P56 16:42

P56B

P57 17:28

P57B

P58 18:26

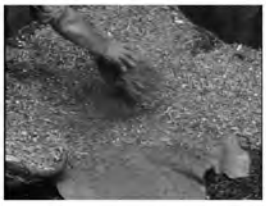
P58B

P59 19:10

P60 19:13

P60B

P61 19:50



P62 20:23

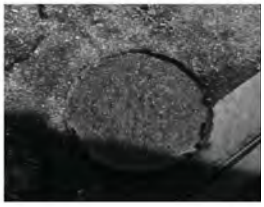
P63 20:35

P63B

P63C

P64 22:11

P65 21:17



P66 21:25

P67 21:29

P67B

P67C

P68 22:22

P69 22:37

P69B

P69C

P70 23:04

P71 23:07

P71B

P71C

P72 23:42

P73 23:56

P74 23:59

P74B

P74C

P74D

P75 24:25

P76 24:34

P76B

P77 25:10

P78 25:13

P78B

P78C

P79 25:59

P80 26:40

P80B

P81 27:10

P82 27:16

P83 27.24

P83B

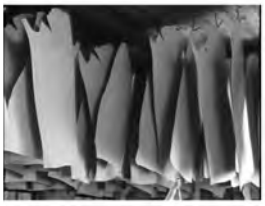
P83C

P84 27:57

P85 28:01

P85B

P85C



P85D

P86 28:42

P87 28:46

P87B

P88 29:04

P88B

P89 29:22

P90 29:27

P90B

P91 31:09

P92 31:17

P93 31:20 Fin 31:32

3.6 *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (Claude Champion, 1971)

(Accès en ligne : archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574893)

Découpage par plan

Plan : timecode / durée. Échelle du plan. Mouvement de caméra. Contenu

P1 : 00:15 / 31 s. Plan rapproché. Develey trait une vache.

P2 : 00:46 / 12 s. Plan moyen. Vaches à l'étable et Develey trait. Un homme balaie.

P3 : 00:58 / 27 s. Plan d'ensemble en plongée. Panoramique, léger zoom out. Extérieur de la ferme, neige. Develey pousse une brouette et la vide sur le tas de fumier, puis sort du cadre.

P4 : 01:25 / 57 s. Plan d'ensemble, puis général. Panoramique et zoom arrière. Un camion arrive, de face, fait une marche arrière puis s'éloigne sur la route. Grand zoom arrière, plan général du moulin et du camion au loin (P4B).

P5 : 02:22 / 12 s. Plan général. Moulin. Une femme avec un chien.

P6 : 02:34 / 11 s. Plan général. Moulin au loin, rivière, forêt. Il neige. Fondu au noir.

P7 : 02:45 / 13 s. Titre : LE MOULIN DEVELEY SIS A LA QUIELLE. Voix off du meunier : « On disait que tous les meuniers étaient des voleurs… »

P8 : 02:58 / 15 s. Générique : « Tourné à Vaulion (VD) en février 1971 avec Louis Develey, meunier ; Madeleine Develey, son épouse ; Willy et Frédy, leurs fils ; Flicka, le chien ». En voix off, le meunier évoque la réputation de voleurs des meuniers.

P9 : 03:13 / 13 s. Générique sur fond neutre : « Une production NEMO FILM pour Paul Hugger et la Société suisse des traditions populaires. Avec l'appui de l'Union des meuniers suisses, la Société des meuniers de Suisse romande, l'Union romande des moulins agricoles ».

P10 : 03:26 / 7 s. Générique : « Image et caméra : Henri Rossier. Son : Roger Tanner ». En voix off, Develey raconte comment il a connu sa femme, qui était sommelière, et dit que les clients chicanaient sa femme.

P11 : 03:33 / 6 s. Générique : « Continuité : Denise Buchilly. Collaboration scientifique : Jacques Hainard ».

P12 : 03:39 / 9 s. Générique : « Étalonnage : Hans-Michael Hofer. Mixage : Peter Begert ».

P13 : 03:48 / 12 s. Générique : « Réalisation et montage : Claude Champion ». Fondu au noir.

P14 : 04:00 / 37 s. Plan d'ensemble. Panoramique. Develey, avec son chien dans la neige, entre dans le bois.

P15 : 04:37 / 17 s. Plan taille, puis plan d'ensemble en plongée. Panoramique, puis zoom arrière (15B). Develey se dirige vers la cascade et actionne une perche située dans l'étang en tirant sur une chaîne (pour libérer la vanne d'entrée du canal).

P16 : 04:54 / 11 s. Plan d'ensemble. Raccord dans le mouvement. Develey tire sur la chaîne pour « mettre l'eau ».

P17 : 05:05 / 22 s. Plan rapproché du ruisseau. Arrivée d'une vague d'eau. En son off : Develey parle à son chien ; bruit du ruisseau.

P18 : 05:27 / 36 s. Plan moyen. Panoramique. Intérieur. Develey ouvre un sac (18A), verse le contenu (le grain à moudre) dans le trou (18B), puis descend par une trappe (18C) et sort du cadre. La caméra le suit.

P19 : 06:03 / 33 s. Plan moyen, puis plan d'ensemble. Panoramique droite et bas, puis haut. Develey descend les escaliers (19A) et sort du cadre. Plan de la salle (19C) puis panoramique bas sur Develey (19D) qui fixe un sac vide (au-dessous de la meule), sort du cadre puis remonte les escaliers (19E) et sort du cadre.

P20 : 06:36 / 13 s. Plan d'ensemble. Develey sort de la trappe, arrive dans la salle supérieure, passe devant la meule, puis va à l'extérieur.

P21 : 06:49 / 16 s. Plan d'ensemble large. Extérieur. Develey sort, actionne un clapet (il ferme le « trapon » ou trappe-déchargeoir) qui fait monter l'eau dans le chéneau de bois en direction de la roue à aubes, puis rentre.

P22 : 07:05 / 14 s. Plan taille. Intérieur. Panoramique bas et gauche suivant l'artisan. Develey entre par la porte dans le local des meules et tire un bâton passant à travers le mur et relié au chéneau extérieur mobile.

P23 : 07:19 / 19 s. Plan d'ensemble extérieur. Continuité action : le bâton bouge depuis l'intérieur, le chéneau est amené sur la roue, l'eau du chéneau coule sur la roue qui est actionnée.

P24 : 07:38 / 6 s. Plan taille. Intérieur. Develey fixe le bâton sortant du mur à l'aide d'un coin et se retourne.

P25 : 07:44 / 6 s. Plan rapproché du mécanisme de la meule en marche.

P26 : 07:50 / 7 s. Gros plan en plongée sur le mécanisme en marche.

P27 : 07:57 / 41 s. Plan d'ensemble. Develey contrôle la meule, puis se retourne vers la caméra (27C). Il explique qu'avant le travail de mouture, il faut démonter le moulin pour l'enchapeler, c'est-à-dire retailler les meules (vacarme). Il tourne autour de la meule. Fondu enchaîné (27D).

P28: 08:38 / 62 s. Fondu enchaîné (28A). Plan d'ensemble. Develey enlève les différentes parties du moulin (Fin du vacarme. Ellipse temporelle. Le mécanisme est ici à l'arrêt). Il appelle son fils Willy qui vient l'aider à démonter la meule (28E).

P29: 09:40 / 50 s. Plan rapproché sur la meule. Develey entre dans le cadre et nettoie la meule avec une brosse. En voix off, il explique qu'autrefois il y avait des tailleurs de meule qui passaient tous les 4 à 5 ans pour remettre en état les meules. Le dernier est passé quand il était encore enfant. Fondu enchaîné.

P30: 10:30 / 162 s (2 min 42 s). Fondu enchaîné. Même plan rapproché de la meule, puis plan d'ensemble. Develey continue de la nettoyer en la tournant, puis la démonte. Zoom arrière (30B-C). Plan d'ensemble de la salle avec la meule et le meunier. Il soulève, puis enlève la meule circulaire supérieure (la meule volante) avec une grosse pince (30D-F).

P31: 13:12 / 10 s. Plan taille. Raccord dans le mouvement: Develey tourne une manivelle pour soulever et déplacer la meule (à l'aide d'une potence).

P32: 13:22 / 19 s. Plan d'ensemble. Raccord dans le mouvement. Develey continue de démonter la meule et sort du cadre.

P33: 13:41 / 167 s (2 min 47 s). Plan taille Develey. Panoramique droite et bas. Plan rapproché des mains: préparation d'un mélange dans un bol avec lequel il enduit une barre de fer qui est au-dessus de la meule. Panoramique haut: plan moyen en plongée: Develey se déplace vers la meule avec le bol et il enduit du mélange une poutre de bois posée sur la meule. Il pose le bol puis frotte la meule avec la poutre de bois. Il enduit ensuite une sorte de brosse de bois de la même substance et frotte la meule avec. Zoom avant sur la meule: gros plan sur la brosse que Develey frotte sur la meule. Sortie du cadre de la main. Gros plan sur la meule.

P34: 16:28 / 15 s. Gros plan sur un rayonnage poussiéreux. La main de Develey prend les outils (les bouchardes) qui y sont déposés.

P35: 16:43 / 80 s (1 min 20). Plan taille. Develey accroupi vers la meule, assemblant une sorte de marteau. En regardant la caméra, il explique que le travail d'«enchapeler» une meule consiste à taper avec une sorte de marteau (la «boucharde») sur la meule pour lui donner plus de mordant. Cela permet d'obtenir une farine plus belle et plus fine… Il explique que la meule n'est pas plate, elle s'incurve vers le centre pour permettre à la graine d'entrer. Les rayons aèrent la meule et permettent l'évacuation de la farine vers le bord. Fin de l'explication. Zoom avant: plan rapproché sur la boucharde avec laquelle Develey percute la meule. Fondu enchaîné.

P36: 18:03 / 38 s. Fondu enchaîné. Gros plan visage, puis mouvement caméra vers les mains et la boucharde avec laquelle Develey percute la meule. Fondu enchaîné.

P37: 18:41 / 73 s. Fondu enchaîné. Plan rapproché en plongée sur la boucharde avec laquelle Develey percute la meule. Develey sort du cadre, puis revient avec une latte de bois et un bol. Il dispose la latte sur les rainures de la meule puis fait des marques le long de la latte qu'il déplace, aux emplacements des rayons.

P38: 19:54 / 17 s. Plan taille. Develey prend plusieurs embouts de fer pointu (des piques et couteaux) sur un rayonnage.

P39: 20:11 / 53 s. Plan rapproché en plongée sur meule. Develey, agenouillé sur la meule, fixe l'embout à un manche. Avec ce marteau, il tape sur la meule au niveau des rayons.

P40: 21:04 / 21 s. Gros plan sur l'outil et plusieurs embouts de fer. Develey prend le marteau. Zoom arrière. Plan rapproché en plongée sur la meule. Marteau tape sur la meule.

P41: 21:25 / 25 s. Gros plan en plongée du marteau tapant le long d'un rayon de la meule.

P42: 21:50 / 142 s (2 min 22 s). Plan moyen en légère plongée. Develey déplace la meule grâce à une grande pince accrochée à une structure de bois, la potence. Léger panoramique suivant son déplacement. Léger zoom arrière. La partie supérieure de la meule (la meule volante) est reposée sur la partie inférieure (la meule dormante). Il reprend un bol, un pinceau et une poutre de bois. Il regarde la caméra et explique que le travail qu'il vient de faire sur la meule de dessous, il va le faire maintenant sur la meule mobile. Il explique cela tout en enduisant la poutre de la substance. Il explique que le travail sur les deux meules prend 12 à 14 jours. Fondu au noir.

P43: 24:12 / 35 s. Fondu au noir. Gros plan sur la meule. Develey met des grains sur la meule (seul son bras est visible). En voix off, il explique que cela empêche la meule de se polir trop vite lors des premières utilisations. La deuxième meule mobile est remise sur la meule de dessous avec la même pince qui la déplace. Develey fixe la meule mobile sur l'autre partie. En voix off, il explique que la «raclette» ramasse la farine sur le bord lorsque la meule tourne et la transporte dans la «golette», c'est-à-dire le sac. Develey sort du cadre.

P44: 25:47 / 42 s. Plan d'ensemble. Develey remonte les diverses parties de la meule (notamment l'entonnoir du dessus ou trémie), puis il descend par la trappe et sort du cadre.

P45: 26:29 / 208 s. (3 min 28 s). Plan rapproché sur la famille assise autour de la table de la cuisine. Repas en famille avec les deux fils et l'épouse. Ils discutent de tout et de rien, rient (on ne comprend pas tout ce qu'ils disent).

P46: 29:57 / 25 s. Plan moyen. Develey balaie l'étable, puis fait entrer les vaches. Il sort du cadre.

P47: 30:22 / 60 s. Plan moyen à plan américain. Panoramique. Develey entre par une porte, se change, met son manteau et charge sur son dos un gros sac de grains. Il monte les escaliers et sort du cadre.

P48: 31:22 / 34 s Plan en plongée depuis le haut de l'escalier: Develey monte les escaliers avec son sac. Puis plan moyen avec panoramique gauche puis droite suivant Develey. Il pose son sac puis redescend les escaliers et sort du cadre.

P49: 31:56 / 41 s. Plan moyen. Develey entre dans le cadre avec un sac sur le dos, puis le dépose, l'ouvre et le vide dans un trou dans le plancher. Il sort du cadre. Plan des sacs de grain.

P50: 32:37 / 17 s. Plan d'ensemble extérieur. Develey au bord de la rivière, dans la neige, avec son chien. Il ouvre l'eau. Puis retourne au moulin.

P51: 32:54 / 27 s. Plan d'ensemble moyen intérieur. En tirant un bâton dans le mur, Develey enclenche le mécanisme du moulin. En voix off, il commence à dire: «Suivant la qualité de la graine…»

P52: 33:13 / 8 s. Gros plan en plongée: un pied tournant une manivelle dans le sol. En voix off, suite de l'explication: «… il faut pouvoir écarter ou serrer les meules. Cette vis permet de monter ou descendre la meule mobile avec précision.»

P53: 33:21 / 14 s. Plan moyen (comme P51). Develey contrôle le moulin enclenché. Il saisit une roue dentée.

P54: 33:35 / 15 s. Gros plan du mécanisme avec main tournant une roue dentée (raccord dans le mouvement).

P55: 33:50 / 13 s. Très gros plan du mécanisme en marche.

P56: 34:03 / 63 s. Plan moyen puis américain. Panoramique. Develey descend les escaliers, puis contrôle la farine qui arrive dans un gros sac suspendu devant une roue en mouvement puis sort du cadre. En voix off, il commence à expliquer: «Le vertical correspond directement à la roue qui actionne le grand horizontal pour la démultiplication qui actionnait lui-même la meule. Le vertical a les dents en bois…»Toujours en off, il raconte qu'il lui est arrivé un pépin avec «le vertical» une fois.

P57: 35:06 / 25 s. Gros plan en légère plongée des roues en mouvement. En voix off, suite de l'anecdote sur l'incident. «Tout à coup, j'entends un bruit infernal, puis plus rien. Toutes les dents ont été écrasées… Le charron du village me les a refaites.»

P58: 35:31 / 85 s (1 min 25 s). Plan moyen. Salon. Develey avec sa femme, assis autour de la table pour le thé. Develey lit le journal et discute avec sa femme. La femme coud. Ils discutent d'un voisin décédé dont Develey voit l'annonce nécrologique dans le journal. (On ne comprend pas tout). En off, on entend un bruit métallique comme une cloche. Develey se lève et sort du cadre.

P59: 36:56 / 15 s. Gros plan sur le mécanisme du moulin. Continuité du bruit métallique entendu en P58 et qui provient du moulin. Develey entre dans le cadre, zoom arrière. Il met sa main dans l'entonnoir.

P60: 37:11 / 15 s. Gros plan en plongée sur la farine dans l'entonnoir. En voix off: «Il n'y a qu'une chose qui n'est pas prévue, c'est, une fois que le sac est plein, rien ne nous avertit que le sac est plein, qu'il faut aller le changer. C'est désagréable parce qu'il faut tout le temps surveiller. Parce qu'au moment où ça monte…»

P61: 37:26 / 48 s. Plan d'ensemble en légère plongée. Caméra positionnée dans les escaliers. Salle du bas. Develey détache un sac qui est rempli. (Mécanisme à l'arrêt) En off: «… ça commence à se boucher là-haut et il va se faire de la casse.». Develey déplace le sac plein avec un diable, le soulève avec un monte-charge, le charge sur son dos, puis monte les escaliers. Panoramique suivant la montée de Develey (plongée puis contre-plongée).

P62: 38:14 / 12 s. Plan moyen en plongée. Develey monte les escaliers, passe devant la caméra puis sort du cadre.

P63: 38:26 / 62 s. Plan taille, puis plan d'ensemble (zoom arrière). Develey tourne la manivelle de l'élévateur lui permettant de monter un sac au niveau de son dos. Il se tourne vers la caméra et explique qu'avant il faisait de la farine pour le pain et maintenant, il ne fait plus que de la farine pour le bétail, qui est plus grossière et qui ne passe que deux fois dans les meules. Puis il charge le sac sur son dos et monte les escaliers (plan d'ensemble).

P64: 39:28 / 16 s. Plan d'ensemble à moyen (zoom avant). Plan sur plusieurs sacs de farine entreposés. Develey entre dans le cadre avec son sac, puis le pose avec les autres sacs.

P65: 39:44 / 24 s. Gros plan sur l'entonnoir (la trémie). Poussière. Bruit d'un sac vidé au-dessus.

P66: 40:08 / 12 s. Gros plan sur les roues dentées.

P67: 40:20 / 10 s. Plan rapproché des roues.

P68: 40:30 / 43 s. Gros plan sur les roues. Bruit de l'eau au loin. Petit à petit, les roues se mettent en mouvement.

P69: 41:13 / 35 s. Plan d'ensemble. Develey contrôle le mécanisme en mouvement sur la meule, puis sort du cadre.

P70: 41:48 / 11 s. Plan d'ensemble extérieur. La roue à eau en mouvement.

P71: 41:59 / 46 s. Plan général en plongée, extérieur. Le moulin avec la roue en mouvement. (Parfois, une auto passe sur la route) En voix off, Develey raconte l'histoire du moulin: c'était un moulin communal que ses ancêtres ont acheté en 1853. Il n'y avait alors que le moulin et l'habitation. Une petite écurie pour un cheval et pas de champs. Le meunier allait chercher le grain à domicile, dans les villages avoisinants, avec son cheval, puis livrait la farine.

P72: 42:45 / 12 s. Plan très général en plongée. Moulin et forêt. Paysage hivernal, neige. En voix off, Develey nomme les villages dans lesquels se rendait le meunier. Chaque village avait son jour dans la semaine. Un cousin de son grand-père a acheté le moulin.

P73: 42:57 / 36 s. Plan taille intérieur. Develey assis à table dans son salon (tableau d'un moulin à vent en arrière-plan). Il raconte que son grand-père avait cautionné ce cousin qui n'arrivait plus à gérer ses affaires. Son grand-père n'a pas voulu qu'un Develey fasse faillite et il a repris l'affaire à son compte.

P74: 43:33 / 19 s. Gros plan sur l'acte d'achat du moulin par le grand-père, daté de 1853. En voix off, Develey poursuit: «Pour le prix de 7605 francs». Il lit une clause du contrat disant que les acquéreurs du moulin devront en tout temps maintenir des moulins à cet endroit.

P75: 43:52 / 26 s. Gros plan sur un plan du domaine. En voix off, la suite: les moulins doivent être accessibles à tous les citoyens de la commune. Il raconte que son grand-père était seulement meunier, il n'avait qu'un cheval et une chèvre pour le lait.

P76: 44:18 / 15 s. Gros plan sur un document des années 1900 concernant un «projet de reconstruire un barrage sur le Nozon pour le moulin appartenant à David Louis Develey». En voix off, Develey continue l'histoire du moulin: les moulins de Croy ont été construits vers 1900-1905 et le moulin du Vaulion a automatiquement commencé à baisser.

P77: 44:33 / 15 s. Plan général extérieur du moulin. En voix off: puisque le moulin baissait, il a fallu se tourner ver l'agriculture. Son grand- père a commencé en 1917, quand il est mort, il avait une quinzaine de poses.

P78: 44:48 / 16 s. Plan d'ensemble extérieur du moulin avec la rivière et le chien. En voix off: «Mon père a rendu le domaine en 1947, j'ai repris 25 poses (…) et après on en a eu 45. Je suis davantage paysan que meunier…»

P79: 45:04 / 34 s. Gros plan extérieur sur une figurine de chien déposée derrière la vitre d'une fenêtre du moulin, puis zoom arrière sur un plan rapproché de la fenêtre. En voix off: «Quand j'ai repris de mon père, ça faisait bien longtemps que je faisais de la campagne. Forcément, je m'intéressais au moulin. En passant, on voyait ce que le père faisait. Automatiquement, le métier est rentré.» (…) Il a fait un apprentissage dans l'agriculture. Autant pour le métier de paysan que pour celui de meunier, «l'apprentissage pratique se fait en voyant les parents travailler».

P80: 45:38 / 22 s. Plan d'ensemble extérieur. Develey avec son chien au bord de la rivière, il décroche un bâton d'une chaîne (pour couper l'eau) puis sort du cadre.

P81: 46:00 / 11 s. Plan général de la rivière avec un barrage et de la forêt.

P82: 46:11 / 11 s. Plan général du village. Develey arrive avec son scooter.

P83: 46:22 / 26 s. Plan d'ensemble. Develey parque son scooter et entre par une porte.

P84: 46:48 / 6 s. Gros plan sur la pancarte «Crédit Mutuel» de la porte. Ouverture du Bureau mercredi et samedi 9h–12h.

P85: 46:54 / 15 s. Gros plan mains. Bureau. Develey tape sur une calculatrice, puis écrit sur un papier.

P86: 47:09 / 26 s. Plan moyen. Develey assis à son bureau, il écrit sur une feuille (raccord dans le mouvement avec P85). Deux femmes sont derrière le comptoir. Interaction avec la première cliente, celle-ci part et Develey sort du cadre.

P87: 47:35 / 12 s. Plan moyen. Develey ouvre le coffre derrière son bureau, y range quelque chose, le ferme puis se dirige vers le comptoir.

P88: 47:47 / 3 s. Plan moyen. Develey de dos (raccord dans le mouvement avec P87 en contrechamp). Interaction entre Develey et la seconde cliente.

P89: 47:50 / 175 s (1 min 55 s). Plan taille. Develey assis à son bureau, face à la caméra, il raconte qu'il a arrêté le moulin par manque de travail. Les paysans diminuent dans la commune. Ils ont acheté une moissonneuse-batteuse dans les hameaux des hauts du village. L'emploi de telles machines implique que le grain sera récolté rapidement au mois de septembre, voire début octobre. En cette saison, le grain ne peut pas être sec. Ils doivent apporter leur récolte dans les moulins de Croy, près de Romainmôtier, qui permettent de sécher le grain artificiellement. Et de ce fait, ils ne veulent pas remonter leur récolte après pour la faire moudre chez Develey. «Même sans la moissonneuse-batteuse, l'agonie aurait été un peu plus longue, mais je voyais le délai arriver où je n'avais plus assez de quoi m'occuper.» Noir. Coupe.

P89B: Idem. Suite du récit de Develey: «C'est une activité que j'aimais beaucoup. Évidemment, c'est avec un serrement de cœur que je vois mes meules arrêter de tourner. D'un autre côté, une fois qu'il n'y a plus assez de travail, le cœur n'y est plus. On n'a pas le même goût qu'avant. D'un autre côté aussi, les machines arrivent quand même usées. (...) Si j'avais voulu continuer, il aurait fallu se renouveler un peu, acheter des machines plus modernes, me moderniser.»

P90: 49:45 / 22 s. Gros plan sur un document du Crédit Mutuel avec les taux d'intérêt de 1971. En voix off, Develey explique avoir pris le travail au Crédit Mutuel pour remplacer son travail du moulin et parce que son fils va reprendre l'exploitation. Jusqu'à maintenant, son fils cherchait aussi du

travail à côté du domaine, et en reprenant l'exploitation, il pourra ainsi travailler à plein temps sur le domaine.

P91 : 50:07 / 14 s. Plan moyen. Develey assis à son bureau. Face à la caméra, il raconte l'apprentissage de son nouveau métier au Crédit Mutuel. « J'ai été en souci pour commencer, je me disais, je ne suis pas paperassier, je ne suis pas bureaucrate. Je suis en premier agriculteur, j'ai été meunier, mais ça me plaît. Ça va bien. » Noir. Coupe. Noir.

P91B (50:21 / 41 s) : Idem. Suite. Il explique que la comptabilité ne l'a jamais vraiment intéressé, il l'a un peu étudiée à l'école. Ce nouveau métier est tout un apprentissage pour lui. Il faut être méticuleux à la caisse, avoir soin de l'argent qui n'est pas à soi. Coupe. Noir.

P91C (50:55) : Idem. Suite. Il explique que le Crédit Mutuel est une petite banque communale.

P92 : 51:02 / 16 s. Gros plan sur des objets du bureau (tableau, vase d'argent de la banque). En voix off, suite de l'entretien. « Dans notre village qui est reculé, éloigné de tout, on doit maintenir l'activité du Crédit Mutuel. C'est nécessaire. »

P93 : 51:18 / 18 s. Plan général du village. Le clocher sonne. En voix off, Develey explique : « Le Vaulion a diminué des deux tiers des habitants. En 1921, la population atteignait environ 1200 habitants et à notre époque, elle doit atteindre 430 à 440 habitants. »

P94 : 51:36 / 20 s. Plan général plus large du village. En voix off, Develey raconte le déclin du village (montage de plusieurs sources d'entretiens, car différences de son) : « C'était industriel, ça a diminué des deux côtés, dans l'industrie et dans l'agriculture. (…) En 1925, au village, il y avait 35 porteurs de lait. On peut dire que dans chaque maison, il y avait deux ou trois vaches et le paysan était paysan ouvrier. »

P95 : 51:56 / 26 s. Plan général encore plus large, du village au loin. En voix off : « Ils avaient du travail à domicile, ils faisaient le tournage des contre-pivots, ils faisaient les cordonniers et toutes sortes de petits métiers. Il y avait des bûcherons aussi. Et aujourd'hui, on reste sept porteurs de lait, avec la même superficie de champs. »

52:22. FIN

3.6 *Le Moulin Develey sis à la Quielle* (Claude Champion, 1971)

Planche contact

P001 00:15

P002 00:46

P003 00:58

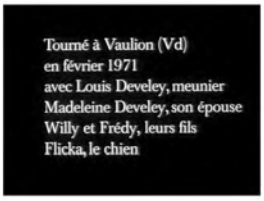
P004 01:25

P004B

P005 02:22

P006 02:34

P007 02:45



P008 02:58

P009 03:13

P010 03:26

P011 03:33

P012 03:39

P013 03:48

P014 04:00

P014B

P015 04:37

P015B

P016 04:54

P017 05:05

P018 05:27

P018B

P018C

P018D

P018E

P019 06:03

P019B

P019C

P019D

P019E

P020 06:36

P020B

P021 06:49

P021B

P021C

P021D

P022 07:05

P022B

P022C

P023 07:19

P023B

P024 07:38

P024B

P025 07:44

P026 07:50

P027 07:57

P027B

P027C

P027D

P028 08:38

P028B

P028C

P028D

P028E

P028F

P029 09:40

P029B

P030 10:30

P030B

P030C

P030D

P030E

P030F

P031 13.12

P032 13:22

P032B

P033 13:41

P033B

P033C

P033D

P033E

P033F

P033G

P033H

P033I

P034 16:28

P034B

P035 16:43

P035B

P035C

P035D

P035E

P036 18:03

P036B

P037 18:41

P037B

P037C

P037D

P038 19:54

P039 20:11

P039B

P40 21:04

P040B

P040C

P041 21:25

P042 21:50

P042B

P042C

P042D

P042E

P042F

P043 24:12

P043B

P043C

P043D

P043E

P043F

P043G

P044 25:47

P044B

P044C

P044D

P045 26:29

P045B

P046 29:57

P046B

P047 30:22

P047B

P047C

P047D

P047E

P047F

P048 31:22

P048B

P048C

P048D

P048E

P048F

P049 31:56

P049B

P049C

P049D

P049E

P050 32:37

P050B

P051 32:54

P051B

P051C

P052 33:13

P053 33:21

P053B

P054 33:35

P055 33:50

P056 34:03

P056B

P056C

P057 35:06

P058 35:31

P058B

P059 36:56

P059B

P060 37:11

P061 37:26

P061B

P061C

P061D

P061E

P061F

P061G

P062 38:14

P062B

P062C

P063 38:26

P063B

P063C

P063D

P064 39:28

P064B

P065 29:44

P066 40:08

P067 40:20

P068 40:30

P069 41:13

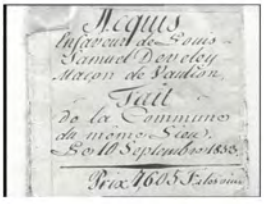
P069B

P070 41:48

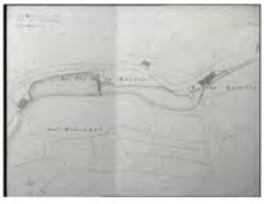
P071 41:59

P072 42:45

P073 42:57



P074 43:33



P075 43:52

P076 44:18

P077 44:33

P078 44:48

P079 45:04

P079B

P080 45:38

P080B

P080C

P081 46:00

P082 46:11

P083 46:22

P083B

P084 46:48

P085 46:54

P086B

P086 47:09

P087 47:35

P088 47:47

P089 47:50

P090 49:45

P091 50:07

P092 51:02

P093 51:18

P094 51:36

P095 51:56 Fin 52:23

3.7 *Heimposamenterei* (Yves Yersin, 1972/73)

(Online-Zugang: archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574891)

Kontaktbogen

E 01 00:00

E 02 00:07

E 03 00:14

E 04 00:26

E 05 00:35

E 06 00:44

E 07 01:17

E 08 01:36

E 09 01:46

E 10 01:53

E 11 02:11

E 12 02:22

E 13 03:02

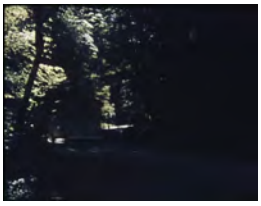
E 14 03:18

E 15 03:40

E 16 04:13

E 17 04:51

E 18 05:28


E 19 05:43

E 20 05:58

E 21 06:20

E 22 06:31

E 23 06:34

E 24 08:38

E 25 09:14

E 26 09:55

E 27 10:48

E 28 11:24

E 29 11:46

E 30 12:21

E 31 12:28

E 32 13:12

E 33 13:26

E 34 14:08

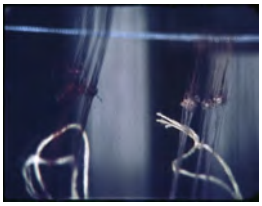
E 35 14:39

E 36 16:12

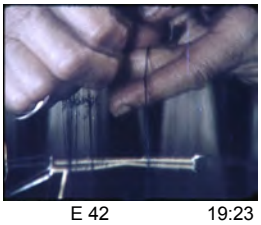
E 37 16:47

E 38 17:31

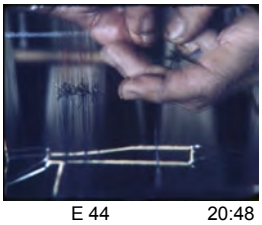
E 39 17:58


E 40 18:33

E 41 19:06

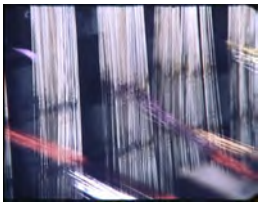

E 42 19:23

E 43 19:40


E 44 20:48

E 45 21:12

E 46 21:24


E 47 21:29

E 48 21:51

E 49 22:17

E 50 22:41

E 51 23:34

E 52 24:41

E 53 25:11

E 54 24:41

E 55 26:10

E 56 26:43

E 57 28:25

E 58 28:46

E 59 29:13

E 60 29:32

E 61 29:56

E 62 30:00

E 63 30:14

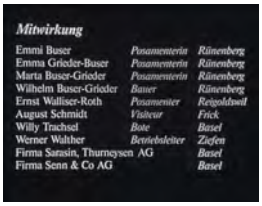
E 64 35:43

E 65 36:22

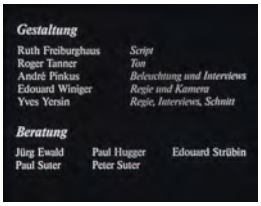
E 66 37:01

E 67 38:16

E 68 38:32



E 69 39:06



E 70 39:32
Ende 39:42

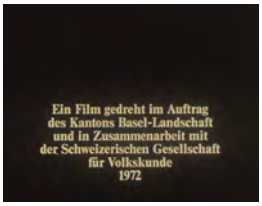
3.8 *Die letzten Heimposamenter* (Yves Yersin, 1972/73)

(Online-Zugang: archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574890)

Kontaktbogen

E 001 00:02

E 002 00:45



E 003 00:50

E 004 01:04

E 005 01:52

E 006 01:57

E 007 02:00

E 008 02:02

E 009 02:03

E 010 02:07

E 011 02:16

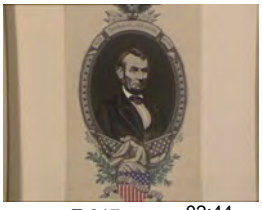
E 012 02:21

E 013 02:26

E 014 02:31

E 015 02:36

E 016 02:41



E 017 02:44

E 018 02:49

E 019 02:52

E 020 02:54

E 021 02:57

E 022 03:03

E 023 03:14

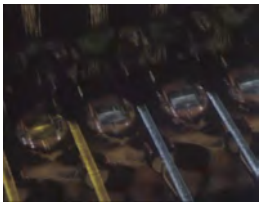
E 024 03:22

È 025 03:26

È 026 03:50

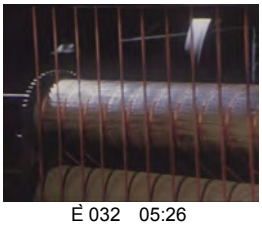
È 027 04:13

È 028 04:20

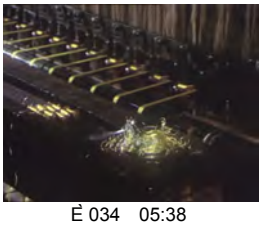

È 029 04:58

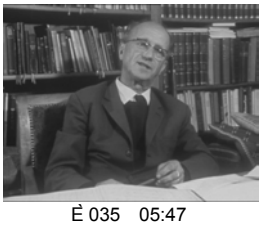
È 030 05:14

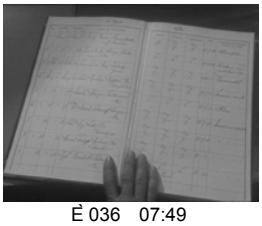
È 031 05:21

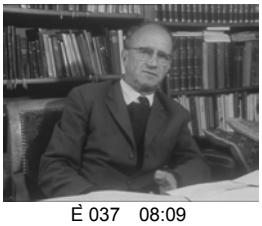

È 032 05:26

È 033 05:32


È 034 05:38


È 035 05:47


È 036 07:49


È 037 08:09

È 038 08:41

È 039 09:11

È 040 10:06

È 041 10:51

È 042 12:13

È 043 13:39

È 044 13:56

È 045 14:35

È 046 15:45

È 047 16:14

È 048 16:21

E 049 17:13

E 050 17:35

E 051 17:40

E 052 17:55

E 053 18:09

E 054 18:20

E 055 18:38

E 056 18:46

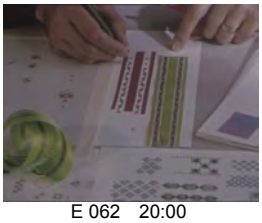
E 057 18:56

E 058 19:16

E 059 19:21

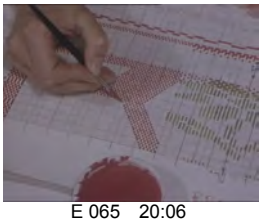
E 060 19:29

E 061 19:55


E 062 20:00

E 063 20:03

E 064 20:05

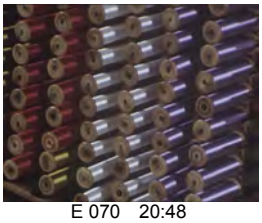

E 065 20:06

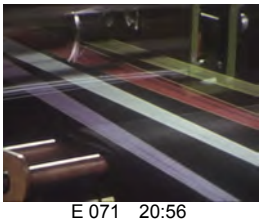
E 066 20:13

E 067 20:27

E 068 20:35

E 069 20:44


E 070 20:48


E 071 20:56

E 072 21:03

E 073 21:14

E 074 21:34

E 075 22:11

E 076 22:29

E 077 22:45

E 078 22:57

E 079 23:17

E 080 23:45

E 081 23:58

E 082 24:16

E 083 25:02

E 084 25:28

E 085 25:34

E 086 25:49

E 087 26:28

E 088 27:14

E 089 27:24

E 090 27:52

E 091 28:38

E 092 28:53

E 093 29:17

E 094 30:04

E 095 30:25

E 096 31:03

E 097 31:41

E 098 32:25

E 099 32:47

E 100 32:57

E 101 33:35

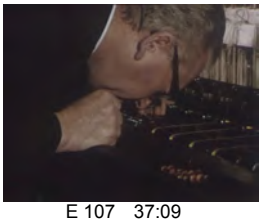
E 102 34:17

E 103 34:33

E 104 34:45

E 105 35:21

E 106 36:31


E 107 37:09

E 108 37:18

E 109 37:22

E 110 37:26

E 111 37:41

E 112 37:57

E 113 38:13

E 114 38:58

E 115 39:40

E 116 40:02

E 117 40:55

E 118 41:15

E 119 41:48

E 120 42:18

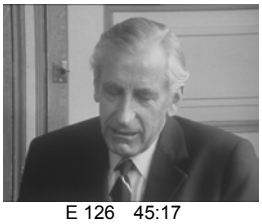
E 121 42:45

E 122 43:14

E 123 43:38

E 124 43:55

E 125 45:01


E 126 45:17

E 127 45:34

E 128 46:15

E 129 47:19

E 130 47:46

E 131 47:57

E 132 48:26

E 133 48:55

E 134 49:21

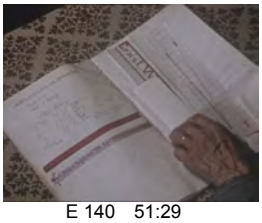
E 135 49:31

E 136 49:51

E 137 50:03

E 138 50:28

E 139 50:46


E 140 51:29

E 141 51:47

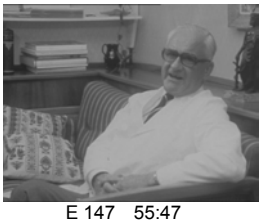
E 142 52:22

E 143 53:11

E 144 53:53

E 145 54:16

E 146 54:59


E 147 55:47

E 148 56:07

E 149 56:29

E 150 56:45

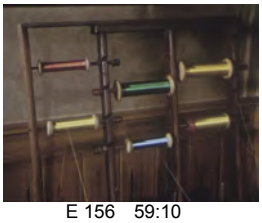
E 151 57:33

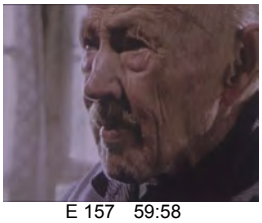
E 152 58:03

E 153 58:15

E 154 58:19

E 155 58:43


E 156 59:10


E 157 59:58

E 158 1:00:10

E 159 1:00:20

E 160 1:00:31

E 161 1:00:44

E 162 1:01:21

E 163 1:01:59

E 164 1:02:10

E 165 1:02:21

E 166 1:02:46

E 167 1:03:05

E 168 1:03:36

E 169 1:03:53

E 170 1:04:12

E 171 1:04:31

E 172 1:05:00

E 173 1:05:09

E 174 1:05:23

E 175 1:05:35

E 176 1:06:36

E 177 1:06:57

E 178 1:08:00

E 179 1:08:21

E 180 1:08:27

E 181 1:08:34

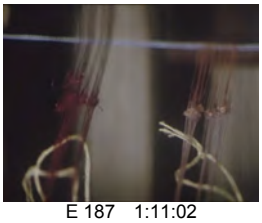
E 182 1:08:46

E 183 1:09:28

E 184 1:09:32

E 185 1:10:34

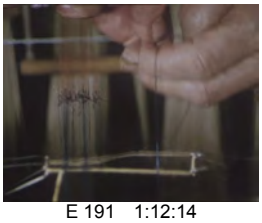
E 186 1:10:47


E 187 1:11:02

E 188 1:11:33

E 189 1:11:50

E 190 1:12:07


E 191 1:12:14

E 192 1:13:27

E 193 1:13:38

E 194 1:13:59

E 195 1:14:15

E 196 1:14:24

E 197 1:14:49

E 198 1:15:32

E 199 1:16:27

E 200 1:16:47

E 201 1:16:55

E 202 1:17:05

E 203 1:17:15

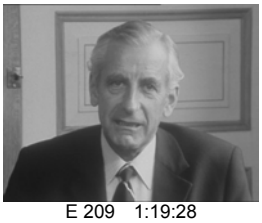
E 204 1:17:27

E 205 1:18:51

E 206 1:18:15

E 207 1:18:41

E 208 1:19:16

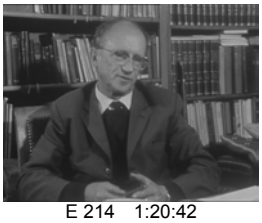

E 209 1:19:28

E 210 1:19:50

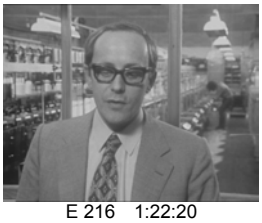
E 211 1:20:21

E 212 1:20:28

E 213 1:20:35


E 214 1:20:42

E 215 1:21:35

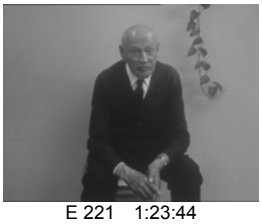

E 216 1:22:20

E 217 1:22:43

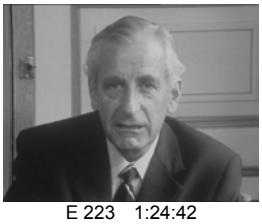
E 218 1:22:54

E 219 1:23:17

E 220 1:23:30


E 221 1:23:44

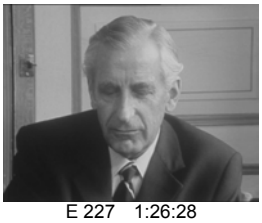
E 222 1:24:12


E 223 1:24:42

E 224 1:25:06

E 225 1:25:54

E 226 1:26:17


E 227 1:26:28

E 228 1:26:59

E 229 1:28:01

E 230 1:29:07

E 231 1:29:33

E 232 1:30:10

E 233 1:30:29

E 234 1:30:51

E 235 1:31:13

E 236 1:31:30

E 237 1:31:27

E 238 1:31:47

E 239 1:32:15

E 240 1:32:47

E 241 1:33:25

E 242 1:34:42

E 243 1:35:25

E 244 1:35:38

E 245 1:35:45

E 246 1:36:16

E 247 1:36:25

E 248 1:36:47

E 249 1:36:52

E 250 1:37:11

E 251 1:37:39

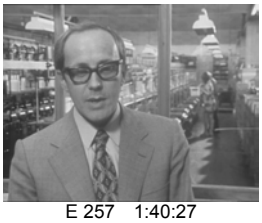
E 252 1:38:15

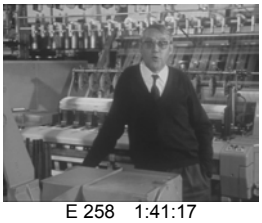
E 253 1:38:40

E 254 1:39:08

E 255 1:39:31

E 256 1:40:01


E 257 1:40:27


E 258 1:41:17

E 259 1:41:48

E 260 1:42:02

E 261 1:42:32

E 262 1:42:37

E 263 1:42:48

E 264 1:43:03

E 265 1:43:21

E 266 1:43:46

E 267 1:43:53

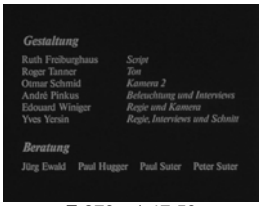
E 268 1:43:58

E 269 1:44:28

E 270 1:45:55

E 271 1:46:32

E 272 1:47:29



E 273 1:47:53
Ende 1:48:11

3.9 *Les Mineurs de la Presta* (Groupe de Tannen, 1974)

(Accès en ligne : archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574887)

Découpage par plan

Plan : timecode / durée. Échelle du plan. Mouvement de caméra. Contenu

P1 : 00:00 / 10 s. Plan rapproché. Allumage mèche.
P2 : 00:10 / 9 s. Intertitre générique : Produit par Jean-Pierre Jelmini au nom de la Société d'Histoire et d'Archéologie du Canton de Neuchâtel, avec l'appui de la Société des Arts et Traditions Populaires (Paul Hugger).
P3 : 00:19 / 8 s. Intertitre générique : Ont contribué au financement : État de Neuchâtel ; Neuchâtel Asphalte Co. Ltd, Travers ; Association Suisse des Entreprises de travaux d'Asphaltage.
P4 : 00:27 / 13 s. Intertitre générique : Fonds cantonal de Loterie Bâloise ; À Neuchâtel : Fabriques de Tabac Réunies S.A. ; Société de Banque Suisse ; Edouard Dubied S.A.; Madliger et Challandes S.A. ; Crédit Suisse ; Union de Banques Suisses. Société Suisse pour l'industrie Horlogère, Bienne, Don anonyme.
P5 : 00:40 / 11 s. Intertitre générique : Réalisé par le Groupe de Tannen : Careen Croset, Daniel Bridler, Jean-Claude Brütsch, Jean-Luc Brütsch, Michel Frossard. Laboratoire : Schwarz-Film Berne. Étalonnage : Heinz Knorr. Mixage : Pierre Bergert.
P6 : 00:51 / 15 s. Intertitre générique : avec la participation de : H. Aguilera, J.-P. Delachaux, J.-L. Dormenval, F. Droël et famille, N. Duvanel, A. Fernades, Ernest Gaille, Emile Gaille, F. Giroud, J. Guerrero, G. Jeannet, Arthur Jelmini, Gino Jelmini, C.-H. Junod, G. Lambercier, R. Roger Leuba, Emilio Lopez, Jésus Lopez, J. Medina, J. Mischler, Roger Nazzari, J. Palma, F. Porcel, A. Reinhard, Raphaël Rey, L. Ruffieux, Charles Stempert.
P7 : 01:06 / 4 s. Plan rapproché. Fumée puis bruit d'explosion.
P8 : 01:10 / 15 s. Noir. Titre : Les mineurs de la Presta. Sous-titre : 6 heures du matin. Plan d'ensemble. Lampes frontales dans la nuit.
P9 : 01:25 / 3 s. Plan d'ensemble. Nuit, vue sur une fenêtre allumée avec ouvrier depuis l'extérieur.
P10 : 01:28 / 4 s. Plan moyen. Deux ouvriers assis.
P11 : 01:32 / 4 s. Plan taille. Ouvrier de dos devant un tableau.
P12 : 01:36 / 3 s. Plan rapproché. Objets sur table (casque, fils).
P13 : 01:38 / 7 s. Plan moyen. Mineurs assis.
P14 : 01:45 / 3 s. Plan taille. Mineurs de dos au vestiaire.
P15 : 01:48 / 6 s. Plan rapproché taille. Caméra suit le mouvement. Un mineur prend sa lampe et sort par la porte.
P16 : 01:54 / 11 s. Plan d'ensemble. Panoramique. Lampes dans la nuit : les ouvriers se déplacent. Sifflements.
P17 : 02:05 / 23 s. Plan d'ensemble. Lampes dans la nuit : les mineurs se déplacent. Sous-titre : En mars 1973, une vingtaine de mineurs extraient de l'asphalte à Travers (Neuchâtel, Suisse).
P18 : 02:28 / 11 s. Plan d'ensemble. Mine, wagons : cinq mineurs arrivent en file.
P19 : 02:39 / 3 s. Plan moyen, panoramique. Un ouvrier marche dans une galerie. Regard à la caméra. P20 : 02:42 / 6 s. Plan d'ensemble. Un mineur passe dans une galerie effondrée.
P21 : 02:48 / 7 s. Plan rapproché taille. Panoramique. Tête de cheval, puis un mineur tire le cheval par les rênes.
P22 : 03:55 / 9 s. Plan d'ensemble. Travelling avant (depuis un wagon) vers 2 mineurs et wagons au fond de la galerie.
P23 : 03:04 / 5 s. Plan d'ensemble. Léger travelling arrière (sur un wagon). Mineur et wagon dans une galerie.
P24 : 03:09 / 7 s. Plan d'ensemble. 2 mineurs fumant dans la galerie. Regard d'un vers la caméra.
P25 : 03:16 / 12 s. Plan d'ensemble. Léger panoramique. 2 mineurs avec pioche tapant dans une paroi dans la mine.
P26 : 03:38 / 11 s. Plan moyen. Un mineur gratte les rails.
P27 : 03:47 / 33 s. Plan d'ensemble. Un mineur sonde la paroi avec une pioche.
P28 : 04:20 / 24 s. Plan mixte : plan rapproché sur outils frappant le sol, léger panoramique puis zoom arrière vers plan moyen. 2 mineurs travaillent, ils jettent des pierres dans un wagon.
P29 : 04:44 / 20 s. Plan moyen. Raccord dans le mouvement. Action identique.
P30 : 05:04 / 52 s. Plan mixte interview : Plan poitrine : un mineur parle du déroulement du début d'une journée (il se lève à 5h15 et rentre à 6 h dans la mine). Zoom arrière. L'ouvrier assis à côté intervient, un peu gêné, fort accent (dur à comprendre). Puis zoom avant et gros plan sur la main tenant une cigarette du premier mineur.

P31 : 05:56 / 54 s. Plan moyen puis plan d'ensemble : deux mineurs chargent un wagon de pierres puis le poussent sur les rails au fond de la galerie.

P32 : 06:50 / 14 s. Plan moyen, léger panoramique. 2 mineurs dans une galerie, un morceau de paroi tombe. Voix en off.

P33 : 07:04 / 43 s. Plan mixte interview : gros plan visage mineur au fort accent (incompréhensible), zoom arrière, le deuxième mineur (comme en P30) parle du déroulement de la journée (la pause, 30 minutes pour une soupe).

P34 : 07:47 / 14 s. Panoramique, plan moyen. Un mineur détache un morceau d'une paroi.

P35 : 08:02 / 18 s. Plan poitrine. Interview. Un mineur (le même qu'en P30 et P33) parle du déroulement de la journée (on charge jusqu'à midi, voire 13h ou 14h, puis on perce, on part vers 14h30, on remonte et on sort vers 15h).

P36 : 08:20 / 13 s. Plan rapproché puis moyen. Un mineur pousse un wagon au fond d'une galerie.

P37 : 08:33 / 3 s. Plan moyen. Un mineur dans une galerie déroule le câble tenant le wagon.

P38 : 08:36 / 12 s. Plan d'ensemble large. Un mineur tourné vers un wagon accroché à un fil qui se déroule. Il fait signe de stopper le déroulement du fil (au mineur de P37).

P39 : 08:48 / 8 s. Plan rapproché. Pioche sur paroi, un morceau tombe.

P40 : 08:56 / 11 s. Plan moyen. Un mineur décroche un morceau d'une paroi. Puis panoramique suivant le morceau tombant.

P41 : 09:07 10 s. Plan d'ensemble. 2 mineurs avec pioches devant une paroi. Voix off.

P42 : 09:17 / 7 s. Plan poitrine. Interview. Le même mineur qu'en P35 parle de la fin de la journée (après s'être changé, lavé, avoir mangé une soupe, il fait un tour ou travaille au jardin ou à d'autres petits boulots).

P43 : 09:25 / 52 s. Plan mixte : plan d'ensemble puis moyen, panoramique suivant les mouvements. 2 mineurs et un cheval tirant des wagons dans une galerie.

P44 : 10:17 / 37 s. Plan moyen. 2 mineurs travaillent sur un rail dans une galerie. Cigarette à la bouche. Voix off.

P45 : 10:54 / 39 s. Plan mixte. Interview. Gros plan. Un mineur parle de ses occupations après 15h. Zoom arrière. Plan taille. 3 mineurs assis. Un autre parle de ses occupations (le même qu'en P35. Avant, il faisait les foins, maintenant, il sort avec sa voiture vendredi et va à la pêche le dimanche).

P46 : 11:33 / 14 s. Plan poitrine. Interview. Un mineur parle de ses occupations (soin du bétail et télévision en soirée ou sortie s'il y a une assemblée).

P47 : 11:47 / 26 s. Plan poitrine. Interview. Un mineur (le même qu'en P35) raconte qu'il fait des corvées, des paniers et du « smirn » (?), il rigole. Zoom arrière, plan poitrine sur lui et un deuxième mineur. Question de l'intervieweur en off : et vous, vous faites quoi ? Le mineur au fort accent parle de ses occupations (incompréhensible).

P48 : 12:13 / 8 s. Plan moyen. Interview. 4 mineurs assis dans une galerie. L'un d'eux, fumant, dit qu'il ne fait pas grand-chose, ils rient.

P49 : 12:21 / 3 s. Gros plan mèche tournant dans le rocher.

P50 : 12:24 / 11 s. Plan moyen. Un mineur troue le plafond avec sa mèche. Voix off : un nouveau procédé a été introduit il y a 6 ans, la pose des boulons.

P51 : 12:35 / 13 s. Plan taille. Interview d'un mineur. Suite de l'explication : ce nouveau procédé ménage, rend service, mais où il y a trop de pression, où le toit est pourri, ça ne suffit pas, on est obligé de procéder aux boisages.

P52 : 12:48 / 30 s. Plan d'ensemble. 2 mineurs enfoncent une mèche dans le plafond d'une galerie (pose de boulons).

P53 : 13:18 / 8 s. Gros plan. Pose de boulons dans le plafond.

P54 : 13:26 / 4 s. Plan d'ensemble. Les 2 mineurs posent des boulons dans le plafond.

P55 : 13:30 / 17 s. Plan moyen avec plusieurs légers panoramiques suivant les mouvements des mineurs. 4 mineurs dans une galerie vers un wagon.

P56 : 13:47 / 7 s. Plan américain. Un mineur remplit le wagon de pierres.

P57 : 13:54 / 8 s. Plan poitrine (dos). Un mineur remplit le wagon.

P58 : 14:02 / 3 s. Plan poitrine (dos). Un mineur actionne une machine de type marteau-piqueur.

P59 : 14:05 / 6 s. Plan poitrine dos. Comme P57. Panoramique vers wagon.

P60 : 14:11 / 60 s. Plan mixte. Plan d'ensemble : 2 mineurs arrivent du fond d'une galerie, ils portent une grosse poutre. Légers panoramiques suivant les mouvements, plan taille : lorsque les mineurs arrivent au niveau de la caméra, ils fixent les extrémités de la poutre à une chaîne pour la monter au plafond. 2 autres mineurs passent en poussant un wagon (l'un a une cigarette à la bouche).

P61 : 15:11 / 3 s. Plan taille. Les 2 mineurs fixent la poutre au plafond.

P62 : 15:14 /] 4 s. Plan poitrine, panoramique. 2 mineurs se déplacent dans la galerie.

P63 : 15:20 / 15 s. Plan mixte : gros plan poutre et mains plafond, panoramique vers plan taille des deux mineurs travaillant aux boisages.

P64: 15:35 / 5 s. Plan d'ensemble. 2 mineurs remplissent de pierres un wagon.
P65: 15:40 / 8 s. Plan moyen. Un mineur sur une échelle prend des mesures.
P66: 15:48 / 1 s. Gros plan en plongée. Tête avec casque.
P67: 15:49 / 7 s. Gros plan. Poutre taillée avec une hache.
P68: 15:56 / 18 s. Plan taille. Un mineur taille le bois avec sa hache.
P69: 16:14 / 21 s. Gros plan. Poutre taillée avec une hache. En off, question de l'intervieweur: Pouvez-vous expliquer ce que vous faites?
P70: 16:35 / 9 s. Plan taille. Le mineur (de P68) sourit et explique ce qu'il fait, la «gorge de loup» (?) (termes incompréhensibles).
P71: 16:44 / 20 s. Plan mixte. Plan rapproché. Poutre et jambe du mineur. Bruit de scie (hors cadre). Le mineur demande à son compagnon (hors cadre) d'arrêter sa machine. Panoramique, plan rapproché sur le mineur. Il explique qu'on fait «la gorge de loup» (?) sur la poutre, c'est pour le boisage, pour que la poutre épouse la forme du cadre.
P72: 17:04 / 13 s. Plan américain. Un mineur scie une poutre avec un autre mineur (hors cadre).
P73: 17:17 / 31 s. Plan moyen. Les deux mineurs scient un bout de la poutre, l'un prend le bout coupé et va au fond de la galerie, l'autre taille la poutre avec une hache, un troisième mineur entre dans le cadre, passe et disparaît au fond de la galerie.
P74: 17:48 / 7 s. Plan rapproché taille. Un mineur (Raphaël Rey) remplit un wagon.
P75: 17:55 / 75 s. Plan mixte: plan moyen, panoramique suivant les mouvements, plan américain, plan taille. Deux mineurs posent un boisage (une grosse poutre est posée verticalement sur la paroi de la galerie) (Roger Leuba tient le bois). L'opération est difficile. On entend un mineur les charrier (hors cadre).
P76: 19:10 / 4 s. Plan taille. Un mineur regarde la pose du boisage, sourit, les charrie: ça ne va pas aller!
P77: 19:14 / 10 s. Plan rapproché taille. Les deux mineurs (de P75) essaient de poser le boisage, ça ne fonctionne toujours pas.
P78: 19:24 / 17 s. Gros plan avec panoramique. Pose du boisage.
P79: 19:41 / 24 s. Plan mixte. Gros plan casque du mineur, zoom arrière vers un plan rapproché puis plan américain des trois mineurs posant le boisage.
P80: 20:05 / 7 s. Plan américain. 2 mineurs (F. Droël et Raphaël Rey) remplissent un wagon et l'un semble regarder la pose du boisage (qui se fait en hors-champ).
P81: 20:12 / 38 s. Plan mixte. Plan rapproché taille de la pose du boisage qui maintenant semble fonctionner. Zoom avant sur la poutre, gros plan poutre et marteau. Panoramique vers le mineur, plan taille. En voix off, un mineur raconte qu'avant, tout était boisé. Maintenant, on a trouvé le système de boulonnage, ce n'est pas aussi efficace que le boisage. Avec le boisage, c'était mieux, car tout l'asphalte pouvait être pris. Le boisage tenait tout, il tenait la montagne. L'intervieweur demande (toujours en voix off) quel est l'avantage du boulon. L'homme répond que cela économise de la main-d'œuvre. Toujours en off, un autre continue: ils ont économisé de la main-d'œuvre, mais pas de l'asphalte!
P82: 20:49 / 21 s. Plan moyen en légère plongée avec léger panoramique. Interview. 4 mineurs assis dans une galerie (Raphaël Rey, un Espagnol, Arthur Jelmini et F. Droël). Un mineur exprime son point de vue sur les boulons: c'est moins garanti que le bois, mais pour une exploitation rapide, c'est aussi valable que le bois.
P83: 21:10 / 19 s. Plan mixte. Interview. Plan taille puis zoom arrière vers plan américain puis léger zoom avant. 3 mineurs dans une galerie parlent du boisage et des boulons (dont Duvanel?): avec le boisage, on a plus de sûreté dit l'un. L'autre dit: oui, avec le boisage et les boulons. L'autre dit que si la surface n'est pas dure, le boulon ne tient pas longtemps, parfois deux à trois jours.
P84: 21:29 / 12 s. Plan moyen avec léger panoramique. Interview. 4 mineurs assis dans la galerie. Question audible: vous vous sentez moins en sécurité avec les boulons? Oui, on ne risquait rien avec le bois.
P85: 21:41 / 7 s. Plan taille. Interview. 2 mineurs dans la galerie. L'un (le même qu'en P83) dit que l'avantage du bois, c'est qu'on l'entend craquer quand il commence à lâcher. Avec les boulons, on n'entend rien.
P86: 21:48 / 12 s. Plan rapproché mains. Un mineur assis. Il se prépare une cigarette. Il dit qu'avant qu'un boisage casse, on l'entend craquer une ou deux semaines avant.
P87: 22:00 / 7 s. Plan rapproché sur un boisage en très mauvais état. En voix off, questions de l'intervieweur: vous pensez parfois aux risques? En voix off, réponses de deux mineurs: oui de temps en temps. Parfois, on n'est pas assez prudents, on ne regarde pas en l'air et tout à coup ça tombe.
P88: 22:07 / 6 s. Plan rapproché d'un autre boisage cassé. En voix off, question de l'intervieweur: vous avez la trouille parfois? Réponse en voix off: jamais…
P89: 22:13 / 10 s. Gros plan sur un boisage cassé. En voix off , question de l'intervieweur: vous n'avez jamais eu la trouille une fois? Réponse en voix off: ouais, ça arrive! Rires.
P90: 22:23 / 6 s. Plan moyen sur des boisages effondrés. En voix off , les mineurs qui rient.

P91: 22:29 / 11 s. Plan moyen en légère plongée avec léger panoramique. Un mineur dans une galerie aux boisages effondrés. Un son de machine.

P92: 22:41 / 10 s. Plan moyen. Vieux boisage dans une galerie. En voix off, un mineur: toutes les galeries de traçage ont été faites il y a x années, tous les piliers se recoupent maintenant et on procède au dépilage.

P93: 22:51 / 5 s. Plan moyen d'une galerie effondrée. En voix off, le même mineur: le dépilage provoque des éboulements, alors on recule toujours plus (?).

P94: 22:56 / 10 s. Plan rapproché galerie et boisages effondrés. En voix off, un autre mineur: on recule, on va contre la sortie cette fois. Un autre: ça sera fini en bas, l'exploitation à la main sera prête, après 250 ans…

P95: 23:06 / 4 s. Plan d'ensemble. Galerie effondrée. En voix off, le même mineur finit sa phrase: après 250 ans, il faut poser les pelles. Il rit.

P96: 23:10 / 12 s. Gros plan. Main, pain, table.

P97: 23:22 / 4 s. Plan poitrine. Un mineur boit, à table.

P98: 23:26 / 2 s. Plan poitrine. Un mineur mange.

P99: 23:28 / 4 s. Plan taille. Un mineur mange.

P100: 23:32 / 8 s. Gros plan. Un mineur mange.

P101: 23:40 / 13 s. Plan poitrine. Les mineurs mangent.

P102: 23:53 / 12 s. Plan moyen en plongée avec léger panoramique. Tablée des mineurs (une douzaine) dans la mine.

P103: 24:05 / 13 s. Plan poitrine en plongée avec panoramique allez retour. Mineurs à table.

P104: 24:18 / 5 s. Plan poitrine. Un mineur mange.

P105: 24:23 / 6 s. Gros plan en plongée. Main, couteau, table.

P106: 24:29 / 11 s. Plan rapproché avec léger panoramique sur les mineurs attablés.

P107: 24:40 / 14 s. Plan poitrine avec panoramique. Mineurs attablés discutant, riant, fumant.

P108: 24:54 / 9 s. Plan poitrine. Un mineur mange.

P109: 25:03 / 28 s. Plan poitrine rapproché avec panoramique entre deux mineurs discutant à table. Beaucoup de fumée.

P110: 25:31 / 32 s. Plan mixte. Plan d'ensemble: un cheval arrive du fond d'une galerie et passe devant la caméra, sur la droite. Panoramique suivant les wagons tirés par le cheval, tournant sur la gauche devant la caméra (plan rapproché). Les wagons sont poussés par un mineur et le tout s'éloigne au fond de la galerie (plan d'ensemble).

P111: 26:03 / 10 s. Plan rapproché avec panoramique. Un mineur pousse un wagon (Arthur Jelmini). En voix off, un mineur: eh petit, t'en as encore combien?

P112: 26:13 / 5 s. Plan d'ensemble. Deux mineurs avec wagons au fond d'une galerie. On entend un dire: deux.

P113: 26:18 / 16 s. Plan mixte. Gros plan (mineur de P111). Le mineur dit: il y en a encore combien? Deux? Panoramique suivant le mineur qui passe derrière un wagon. Regard et sourire à la caméra. Il s'adresse à la caméra et dit quelque chose de peu compréhensible: Canaillo (?), il le dit, des canailles au (?), ça fait chier!

P114: 26:34 / 2 s. Plan américain. Contre-champ de P113: le mineur à qui le mineur de P113 s'adressait rigole.

P115: 26:41 / 20 s. Plan taille. Les deux mineurs de P113 et P114, assis, discutent. Regards fréquents à la caméra. (Mineur

P114 semble étranger, jeune. Mineur P113, âgé, charrie l'autre).

P116: 27:01 / 4 s. Plan d'ensemble. Deux wagons avancent sur les rails, depuis le fond de la galerie.

P117: 27:05 / 30 s. Plan moyen. Deux wagons entrent dans le cadre, le mineur de P113 pousse les deux wagons, les arrête devant la caméra et sort du cadre.

P118: 27:35 / 3 s. Gros plan. Une main actionne une sonnette.

P119: 27:38 / 10 s. Plan moyen. Même lieu que P117. Le mineur pousse deux wagons chargés et sort du cadre.

P120: 27:48 / 19 s. Plan taille avec panoramique. Les deux mineurs de P115. L'étranger discute avec un mineur hors cadre, visiblement pas en français. Le mineur âgé dit à l'étranger: qu'est-ce que tu dis? Et s'adresse à la caméra: on va parler portugais! Il rit.

P121: 28:07 / 23 s. Plan moyen à plan rapproché avec léger panoramique. Un cheval arrive devant la caméra, il tire deux wagons auxquels un mineur est suspendu. Devant la caméra, le mineur descend des wagons et sort du cadre.

P122: 28:30 / 6 s. Plan rapproché. Cheval mangeant du foin dans la mine.

P123: 28:36 / 38 s. Plan mixte avec panoramique: plan moyen, plan rapproché, plan d'ensemble. Un mineur lance plusieurs wagons vides qui sont tirés par un cheval. Le convoi, terminé par le mineur, disparait au fond de la galerie.

P124: 29:14 / 7 s. Plan moyen. Le mineur pousse deux wagons chargés.

P125 : 29:21 / 13 s. Plan d'ensemble large. Galerie en pente avec rails. Un câble actionné par un treuil tire (monte) les wagons.

P126 : 29:34 / 4 s. Plan d'ensemble. Le mineur actionnant le treuil permettant d'enrouler le câble.

P127 : 29:38 / 6 s. Plan rapproché, latéral, sur les wagons chargés avançant.

P128 : 29:44 / 16 s. Plan d'ensemble (comme en P126). Le mineur actionnant le treuil. Le premier wagon arrive dans le cadre. Le mineur se lève et va vers le wagon.

P129 : 30:00 / 44 s. Plan moyen. Raccord dans le mouvement avec P128. Le mineur va vers deux wagons chargés, tourne l'aiguillage (sorte de plateforme tournante), puis pousse les deux wagons sur les rails au fond du cadre. Il prend deux wagons vides sur la plateforme d'aiguillage, tourne la plateforme perpendiculairement, vers des rails partant dans une galerie sur la droite.

P130 : 30:44 / 18 s. Plan d'ensemble. Raccord dans le mouvement avec P129. Le mineur passe devant la caméra et se remet à actionner le treuil qui déroule le câble.

P131 : 31:02 / 30 s. Plan poitrine. Interview. Mineur assis, avec accent. Il raconte qu'il a commencé à 16 ans. À l'époque, il n'y avait que des Suisses, une centaine. Il y a eu ensuite un chômage partiel, les Suisses sont partis et des étrangers sont venus, il y a environ 15 ans. Avant de venir dans la mine, il a travaillé 12 à 13 ans à l'usine, dans la fabrication.

P132 : 31:32 / 37 s. Plan mixte : plan d'ensemble, panoramique, plan rapproché. Depuis le fond d'une galerie, un mineur arrive sur une locomotive qui tire des wagons et passe devant la caméra. En voix off, le mineur de P131 dit : ma place, c'est ici. Avant, ici, on ne descendait que le bois. En haut, il y avait des chantiers. On descendait avec des carottes dans les roues, c'était dangereux. On descendait 60 litres d'un coup avec des carottes. (Pas toujours très audible).

P133 : 32:09 / 13 s. Plan poitrine (comme en P131). Il dit : c'est dangereux, parce que ça taille, surtout quand c'est mouillé (?).

P134 : 32:22 / 34 s. Plan moyen. Un convoi de wagons poussé par une locomotive sur laquelle se trouve un mineur s'éloigne au fond de la galerie.

P135 : 32:56 / 10 s. Plan moyen. Travelling avant depuis un wagon, entrée dans un tunnel.

P136 : 33:06 / 6 s. Plan taille (dos). Le mineur sur la locomotive en marche dans les galeries (plan depuis le wagon en marche).

P137 : 33:12 / 3 s. Plan rapproché contre-plongée sur le toit du tunnel (depuis le wagon en marche).

P138 : 33:15 / 20 s. Plan taille (dos) comme en P136 avec léger panoramique.

P139 : 33:35 / 23 s. Plan moyen. Le convoi passe devant la caméra, s'arrête, un mineur actionne un aiguillage puis sort du cadre.

P140 : 33:58 / 22 s. Plan moyen. Un mineur pousse un wagon jusqu'à un monte-charge et actionne ce dernier qui commence à monter.

P141 : 34:20 / 10 s. Plan moyen à rapproché en plongée. L'ascenseur monte.

P142 : 34:30 / 72 s. Plan mixte : plan d'ensemble, panoramique, plan moyen. L'ascenseur arrive en haut, deux ouvriers réceptionnent le wagon, le poussent sur des rails et le vident dans une cavité. (Nouveau lieu plus éclairé, à la surface).

P143 : 35:42 / 8 s. Plan rapproché avec panoramique. Tapis roulant.

P144 : 35:50 / 3 s. Plan général de l'usine et de sa structure centrale (broyeur ?) (lumière du jour diffuse).

P145 : 35:53 / 6 s. Plan d'ensemble avec panoramique. Usine et structures avec tapis roulant charriant la matière (broyeur ?).

P146 : 35:59 / 17 s. Plan mixte. Gros plan sur le tapis roulant. Zoom arrière. Plan général usine et tapis roulant. En voix off : à l'arrivée à l'usine, les wagonnets (leur contenu) sont dirigés sur un broyeur. Une granulométrie de 5 mm maximum.

P147 : 36:16 / 23 s. Plan poitrine. Interview. L'homme poursuit son explication : on maintient en principe la granulométrie à 3.5 mm. Cette poudre est mise dans des chaudières qui atteignent environ 200 °C. On y fait des adjonctions de bitumes différents, selon la qualité demandée par le client.

P148 : 36:39 / 13 s. Plan moyen. 2 ouvriers travaillent vers les chaudières et remplissent des seaux. Regard et sourire à la caméra de l'un d'eux.

P149 : 36:52 / 9 s. Plan d'ensemble large avec panoramique. Un ouvrier lance un seau contenant le bitume suspendu à un câble accroché à un rail au plafond. Le seau arrive vers trois ouvriers. Salle remplie de moules à bitume hexagonaux.

P150 : 37:01 / 21 s. Plan moyen en plongée. Deux ouvriers remplissent les moules de bitume fumant et relancent les seaux vides (le coulage). En voix off, un homme explique que depuis la chaudière, le coulage se fait en 45 minutes.

P151 : 37:22 / 9 s. Plan moyen à plan d'ensemble avec panoramique. Raccord dans le mouvement avec P149. Un seau vide est redirigé vers la chaudière. En voix off, suite de l'explication : la fabrication est maintenue avec un horaire d'équipe…

P152 : 37:31 / 40 s. Plan poitrine. Interview. (Comme en P146). L'homme explique : un homme commence à 1h du matin pour terminer à 10h, c'est le chauffeur qui est responsable du chargement des

chaudières. Il surveille la cuisson. Et un laborantin, secondé par un chef d'équipe, surveille la fabrication. Quand elle sera jugée bonne, elle sera coulée. Elle sera ensuite contrôlée pour voir si elle correspond à la dureté de la qualité que nous vendons. Si la qualité ne correspond pas, la fabrication sera éliminée et reproduite.

P153: 38:11 / 20 s. Plan général en plongée avec léger panoramique. 4 ouvriers. Salle de coulage. En voix off, suite de l'explication: dès que les pains sont durcis, ils sont chargés sur des palettes d'une tonne. Les palettes sont dirigées, soit au stockage à l'extérieur…

P154: 38:31 / 4 s. Plan d'ensemble. Lieu de stockage de pains à l'extérieur. En voix off, suite:… pour les livraisons au cours de l'année…

P155: 38:35 / 4 s. Plan général. Stockage des pains à l'extérieur et maison des mines. En voix off, suite:… soit maintenus sur les palettes pour les livraisons immédiates.

P156: 38:39 / 4 s. Plan d'ensemble. Extérieur. Bâtiments.

P157: 38:43 / 3 s. Plan d'ensemble. Extérieur. Bâtiments.

P158: 38:46 / 8 s. Plan général large. Bâtiment des mines, neige, rivière. En voix off, un autre homme: actuellement, la tendance est de rationaliser…

P159: 38:52 / 10 s. Plan américain large puis zoom avant vers plan taille. Interview. L'homme (Charles Stempert) poursuit:… la cause de la rationalisation de la fabrication est le prix de revient…

P160: 39:02 / 19 s. Plan d'ensemble. Un camion trax dans un tunnel charriant de la terre. En voix off, la suite:… nous avons mis en exploitation une autre zone…

P161: 39:21 / 9 s. Plan moyen à plan d'ensemble avec panoramique. Camion trax (camion de mine) dans tunnel.

P162: 39:30 / 19 s. Plan moyen. Un mineur dans une galerie contrôle le remplissage des cailloux sur une sorte de tapis roulant. En voix off, la suite:… dans cette zone, nous avons remplacé les chevaux et les wagons par des camions de mine, les pelles et les pioches par un trax. Tout est supprimé, les voies, les treuils…

P163: 39:49 / 4 s. Plan d'ensemble. Camion charriant des cailloux dans une galerie. En voix off, la suite:… nous n'avons plus de boisages…

P164: 39:53 / 9 s. Gros plan. Mineur avec casque et lampe frontale. En voix off la suite:… il n'y a plus que des boulons. On arrive, dans cette zone, avec 4 hommes, à une production identique à celle qu'on avait ici avec 20 hommes.

P165: 40:02 / 34 s. Plan moyen à plan d'ensemble avec panoramique et léger zoom avant. 2 mineurs déplaçant un wagon plein en le poussant (dans la partie ancienne de la mine)

P166: 40:36 / 16 s. Plan d'ensemble. 2 mineurs font un trou dans une paroi avec une mèche.

P167: 40:52 / 2 s. Plan rapproché du trou dans la paroi.

P168: 40:54 / 32 s. Plan rapproché poitrine. Un mineur, devant une caisse, prépare les mèches pour dynamiter une zone. Il explique comment procéder.

P169: 41:26 / 8 s. Plan rapproché (américain). Un mineur prépare les tubes de dynamite vers la paroi.

P170: 41:32 / 13 s. Plan rapproché caisse et mains (comme P168). Le mineur poursuit son explication:… il va fixer des détonateurs.

P171: 41:45 / 5 s. Plan rapproché caisse de dynamite. Préparatifs.

P172: 41:50 / 21 s. Plan américain large. 2 mineurs installent la dynamite dans les trous de la paroi. L'un d'eux explique à la caméra ce qu'ils font (pas très audible).

P173: 42:11 / 8 s. Plan poitrine (dos). Le mineur insère la dynamite dans le mur.

P174: 42:19 / 9 s. Plan poitrine. Le mineur de P172 continue son explication (peu audible).

P175: 42:28 / 37 s. Plan américain, panoramique, plan moyen. Deux mineurs insèrent la dynamite dans les trous de la paroi.

P176: 43:05 / 23 s. Plan moyen. Interview. 4 mineurs assis dans la mine. L'un parle de la paie qui se fait apparemment en fonction du nombre de wagons chargés (peu compréhensible).

P177: 43:28 / 19 s. Plan moyen. Interview. 2 mineurs assis. Ils discutent de la paie. L'un d'eux dit: je trouve cette façon de paie un peu drôle, mais ça pourrait être juste (?)… Juste? Un autre ne semble pas d'accord.

P178: 43:47 / 34 s. Plan moyen. Interview. 4 mineurs assis dans la mine (comme en P176). Les mineurs parlent du système de paie en fonction du nombre de wagons chargés. Parfois, il est difficile d'atteindre le bon quota. Certains jours sont plus difficiles pour atteindre le quota.

P179: 44:21 / 45 s. Plan moyen avec panoramique. Interview. 4 mineurs assis. Discussion sur le quota de wagons à charger (apparemment 11).

P180: 45:06 / 16 s. Plan rapproché avec panoramique. Un mineur allume la mèche de dynamite.

P181: 45:22 / 10 s. Plan moyen. Interview. 3 mineurs parlent du travail à la mine: c'est peut-être un peu plus pénible qu'ailleurs, il y a un peu de risques, il y en a qui ne ramassent pas (discussion peu compréhensible).

P182 : 45:32 / 36 s. Plan moyen. Une galerie, 5 mineurs arrivent, ils s'arrêtent devant la caméra puis repartent. Sorte de pose devant la caméra. Regards à la caméra, légère gêne.

P183 : 46:08 / 4 s. Plan rapproché. Interview. 3 mineurs assis. L'un dit : je suis bien mieux ici, dans la nature, au fond d'une mine, que dans une usine.

P184 : 46:12 / 12 s. Plan poitrine. Interview. Un mineur dit : on est un peu nos patrons, il n'y a pas tout le temps derrière nous, on peut fumer une cigarette quand on veut.

P185 : 46:24 / 25 s. Plan mixte. Plan rapproché, panoramique, plan moyen. Un cheval passe devant la caméra, puis un mineur. Il se lave les mains dans une bassine-évier. En voix off, des mineurs parlent de leur métier : on aime notre métier, on a un bel horaire… (Pas très audible) Rires.

P186 : 46:49 / 21 s. Plan moyen avec panoramique. 4 mineurs sortent d'un tunnel, passent devant la caméra et vont vers la bassine-évier. Regards et sourires fréquents à la caméra.

P187 : 47:10 / 9 s. Plan américain à plan moyen avec panoramique. 2 mineurs rejoignent les autres vers la sorte de bassine-évier. L'un (en hors-champ) sifflote.

P188 : 47:19 / 3 s. Gros plan tête en contre-jour.

P189 : 47:22 / 11 s. Plan rapproché (américain) en contre-jour. 4 à 5 mineurs à l'évier, ils se lavent et s'essuient les mains.

P190 : 47:33 / 18 s. Plan d'ensemble avec panoramique. Nuit avec lampes frontales. Les mineurs marchent dans un tunnel et en sortent (lumière, extérieur).

P191 : 47:51 / 3 s. Contre-champ. Plan rapproché (américain, taille) avec panoramique. Sortie du tunnel des mineurs.

P192 : 47:54 / 27 s. Plan mixte. Plan d'ensemble. Extérieur, neige. Sortie des mineurs. Panoramique, plan rapproché vers un mineur qui démonte un objet qui semble contenir de la cendre (lampe à carbure).

P193 : 48:21 / 6 s. Plan rapproché. Tas de cendre et flammes. Un mineur semble jeter la cendre contenue dans cet objet dessus (lampe à carbure ?).

P194 : 48:27 / 17 s. Plan rapproché avec panoramique. Les mineurs rentrent dans leur local.

P195 : 48:44 / 26 s. Plan rapproché avec panoramique. Les mineurs se changent dans le local.

P196 : 49:10 / 21 s. Plan rapproché avec panoramique. Mineurs dans le local. Discussion peu compréhensible dans l'ensemble, mais un mineur en charrie un autre en disant quelque chose du genre : avec des mains de sage-femme, il veut travailler à la mine ! Rires généraux. Le mineur charrié répond : s'il n'y avait pas le machin, je… (incompréhensible).

P197 : 49:31 / 25 s. Plan moyen avec panoramique. Local. Lampes frontales entreposées. Les mineurs se changent, un homme écrit dans un calepin.

P198 : 49:56 / 20 s. Plan rapproché avec panoramique. Une horloge indique 15h. Les mineurs timbrent leur fiche d'horaire. Regards et sourires à la caméra.

P199 : 50:16 / 9 s. Plan poitrine. Les mineurs timbrent et déposent leur fiche horaire.

P200 : 50:23 / 14 s. Plan rapproché avec panoramique. Même action qu'en P199, puis les mineurs sortent du local.

P201 : 50:37 / 17 s. Plan d'ensemble, panoramique, plan général. Extérieur. Un mineur démarre sa moto puis quitte la mine. Départ de deux autres mineurs en motocyclette.

P202 : 50:54 / 15 s. Plan d'ensemble. Départ des mineurs en vélomoteur, en tracteur, à pied.

P203 : 51:09 / 6 s. Plan général. Neige. Au loin, des mineurs à pieds et en vélo vers un pont. En voix off, le directeur de la mine : nous utilisons un certain nombre de mineurs…

P204 : 51:15 / 15 s. Plan d'ensemble. Départ plusieurs voitures. En voix off, la suite :… à l'origine, ces mineurs étaient des exploitants agricoles.

P205 : 51:30 / 19 s. Plan rapproché. Le (sous –) directeur de la mine assis à son bureau explique :… au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, tous les mineurs exploitaient une petite propriété agricole. Ils travaillaient à la mine pour s'assurer un revenu constant, notamment en hiver. Cet état de fait change aujourd'hui parce que les exploitations du Val-de-Travers ne sont plus rentables…

P206 : 51:49 / 3 s. Plan général. Village.

P207 : 51:52 / 4 s. Plan d'ensemble large. Rue du village. En voix off, la suite :… de plus en plus, les petits propriétaires vendent leurs terres ou les cèdent à d'autres membres de la famille…

P208 : 51:56 / 3 s. Plan d'ensemble large. Rue du village.

P209 : 51:59 / 28 s. Plan mixte : plan d'ensemble avec panoramique suivant le mouvement, plan moyen, plan d'ensemble. Un des mineurs (F. Droël) passe avec sa vache devant la caméra, suivi vraisemblablement par son fils qui tient aussi une vache. Ils rentrent dans l'étable. Le convoi, constitué en tout de 3 vaches, 2 garçons et 2 femmes, entre dans l'étable. En voix off, la suite :… de la sorte, un revenu et une occupation à l'origine accessoires se sont transformés, dans un grand nombre de cas, en un revenu principal.

P210 : 52:27 / 7 s. Plan d'ensemble. Bassecour avec poules. En voix off, un mineur (F. Droël) :… en 1953, j'étais domestique, je trouvais que ça ne payait pas assez, je me suis embauché à la mine…

P211: 52:34 / 8 s. Plan rapproché. Un enfant dans un clapier avec lapins. En voix off, la suite:… j'ai préféré la mine, car j'avais l'habitude des gros métiers…

P212: 52:42 / 53 s. Plan moyen. Interview. Le mineur-paysan (F. Droël) accoudé à la porte de la grange. Il raconte:… à l'époque, chacun avait son petit métier à part. Il s'est perdu par la suite et il s'est gardé jusqu'à aujourd'hui (?). Question de l'intervieweur audible: pourquoi avez-vous gardé ça? Réponse: ça m'occupait, ma femme ne pouvait pas travailler avec trois petits enfants et ça m'aidait un peu à vivre.

P213: 53:06 / 15 s. Plan taille. Interview. Le (sous –) directeur assis à son bureau (pour certains des mineurs interviewés, il s'agit du sous-directeur ou encore d'un ingénieur français). Il raconte:… un jeune qui est d'accord de s'expatrier dans les grands centres urbains trouvera peut-être un travail moins pénible pour un salaire supérieur…

P214: 53:21 / 4 s. Plan général. Rivière, pont, bâtiment. En voix off, le directeur:… mais beaucoup de nos mineurs habitent le vallon, y sont nés…

P215: 53:25 / 6 s. Plan d'ensemble. Buffet de la gare. En voix off, la suite:… ils désirent y rester et le travail à la mine constitue une source de revenus sûre pour ceux qui en ont fait leur métier principal…

P216: 53:31 / 4 s. Plan d'ensemble. Bâtiment du village avec inscription: Circolo italiano.

P217: 53:35 / 5 s. Photo archive: vue du village. En voix off, la suite:… je crois qu'il faut encore évoquer les longues soirées du Jura comme dans tout pays de montagne…

P218: 53:40 / 4 s. Photo archive: ferme jurassienne. En voix off, la suite:… les soirées d'hiver sont longues…

P219: 53:44 / 4 s. Photo archive: vue du village. En voix off, la suite:… et les gens qui finissent leur journée à 3h de l'après – midi comme c'est le cas pour les mineurs…

P220: 53:48 / 4 s. Photo archive: scène villageoise, gens attablés sur une terrasse. En voix off, la suite:… à 3h, ils vont cultiver leurs jardins, comme dirait Rousseau, jusqu'à la nuit tombante…

P221: 53:52 / 4 s. Photo archive: groupe d'orchestre posant dans la nature.

P222: 53:56 / 4 s. Photo archive du club jurassien 1928: des hommes posent dans la nature avec marmites et tonneaux. En voix off, la suite:… il reste quand même les soirées, les sociétés de chant, les sociétés de tir sont extrêmement vivantes et bien garnies…

P223: 54:00 / 4 s. Photo archive: pose d'hommes faisant les foins dans une clairière.

P224: 54:04 / 4 s. Photo archive: scène villageoise, sortie d'usine de machines à tricoter (?) En voix off, la suite:… Beaucoup de nos ouvriers ont en plus des activités annexes ou hobbys…

P225: 54:08 / 5 s. Photo archive: usine dans la campagne.

P226: 54:13 / 5 s. Photo archive: bâtiment des mines, rails suspendus avec wagons. En voix off, la suite:… un, des lapins, l'autre, des canaris…

P227: 54:18 / 4 s. Photo archive: mineurs, wagons tirés par un cheval posant devant l'entrée de la mine. En voix off, la suite:… beaucoup d'entre eux ont des activités de délassement, des activités qui n'ont rien à voir avec leur profession…

P228: 54:22 / 4 s. Photo archive: des mineurs avec un cheval posent devant une entrée de la mine. En voix off, la suite.

P229: 54:26 / 18 s. Plan rapproché (plan américain) avec panoramique. Intérieur. Bruit de sonnette. Le mineur Arthur Jelmini entre, se dirige vers un bureau et salue un homme qui dit qu'il a besoin d'une feuille parce qu'il ne se sent pas bien.

P230: 54:44 / 8 s. Plan d'ensemble. Extérieur, maison. En son off, bruit de machine à écrire et suite de la discussion entre les deux hommes: maintenant, on est obligés de mettre l'adresse complète parce qu'il paie tout par électronique. Si on ne met pas l'adresse complète, on ne sait pas où va le paiement.

P231: 54:52 / 9 s. Plan d'ensemble. Extérieur, maison. En voix off: je suis caissier d'une caisse maladie.

P232: 55:01 / 6 s. Plan rapproché. Extérieur, porte d'Arthur Jelmini avec pancarte: Société suisse de secours mutuels, Helvetia et horaires. En voix off: je suis le tampon de l'administration pour les assurés. Vous comprenez ce que je veux dire ? Rires (aussi de l'intervieweur).

P233: 55:07 / 7 s. Plan rapproché. Intérieur. Détail étagère bureau. En voix off: je reçois officiellement les membres deux jours par semaine…

P234: 55:14 / 20 s. Plan rapproché (plan moyen). Intérieur. Interview. Arthur Jelmini est assis à son bureau et à l'arrière-plan, une femme se trouve à la cuisine. Il poursuit: c'est-à-dire le mardi de 6h à 7h30 et le jeudi de 6h30 à 8h. Les heures varient un peu, dans un village, on ne peut pas être aussi strict que dans une ville. Il donne l'exemple d'un paysan à qui on ne peut pas refuser… (peu compréhensible).

P235: 55:34 / 9 s. Plan d'ensemble. Extérieur, tas de fumier devant une ferme. En voix off, un paysan-mineur (Roger Leuba): je me lève à 3h, je soigne mon bétail, il y a des veaux à soigner, des cochons, des lapins, des poules…

P236: 55:43 / 5 s. Plan d'ensemble. Extérieur, paroi d'une ferme. En voix off, la suite:… il faut descendre à la laiterie une fois par jour, le soir…

P237 : 55:48 / 20 s. Plan moyen. Interview. Le paysan (Roger Leuba) devant sa ferme poursuit : … il y a un avantage, la mine d'asphalte est à dix minutes à pied, le matin, je pars à 5h45, je ressors à 15h15, je suis à la maison vers mon bétail, je m'en vais à la laiterie pour 7h, après je vais chez mes parents qui habitent le village pour souper…

P238 : 56:07 / 39 s. Plan d'ensemble. Extérieur. Le paysan (Roger Leuba) et un autre homme (le père ?) attèlent un cheval à une charrette. En voix off, il poursuit : … et j'ai une chance, mes parents qui sont d'anciens agriculteurs viennent toutes les fins de semaine, même si c'est nécessaire au milieu des semaines, suivant les récoltes, ce qui facilite beaucoup la tâche. (Coupe du son) Le travail de la mine, c'est un travail qui m'a toujours plu, qui est plus ou moins varié. Mais quand on est agriculteur, on est libre, on est son patron. On aime le bétail, on aime le paysage, il n'y a pas besoin de tracer toute la journée derrière une petite machine.

P239 : 56:46 / 13 s. Plan mixte avec panoramique. Plan moyen à plan général : le paysan sur sa charrette s'éloigne sur un chemin de campagne (bidon de lait sur la charrette).

56:59. FIN

3.9 *Les Mineurs de la Presta* (Groupe de Tannen, 1974)

Planche contact

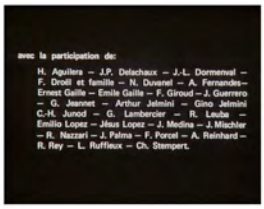
P001 00:00

P002 00:10

P003 00:19

P004 00:27

P005 00:40



P006 00:51

P007 01:06

P008 01:10

P008B

P009 01:25

P010 01:28

P011 01:32

P012 01:36

P013 01:38

P014 01:45

P015 01:48

P016 01:54

P017 02:05

P017B

P018 02:28

P019 02:39

P020 02:42

P021 02:48

P022 03:55

P023 03:04

P024 03:09

P025 03:16

P025B

P026 03:38

P027 03:47

P028 04:20

P028B

P029 04:44

P030 05:04

P030B

P030C

P031 05:56

P031B

P032 06:50

P032B

P033 07:04

P033B

P034 07:47

P034B

P035 08:02

P036 08:20

P036B

P037 08:33

P038 08:36

P038B

P039 08:48

P040 08:56

P040B

P041 09:07

P042 09:17

P043 09:25

P043B

P043C

P043D

P043E

P043F

P044 10:17

P044B

P044C

P045 10:54

P045B

P046 11:33

P047 11:47

P047B

P048 12:13

P049 12:21

P050 12:24

P051 12:35

P052 12:48

P053 13:18

P053B

P054 13:26

P055 13:30

P055B

P055C

P055D

P056 13:47

P057 13:54

P058 14:02

P059 14:05

P059B

P060 14.11

P060B

P060C

P060D

P060E

P060F

P060G

P061 15:11

P062 15:14

P063 15:20

P063B

P063C

P064 15:35

P065 15:40

P066 15:48

P067 15:49

P068 15:56

P068B

P069 16:14

P070 16:35

P071 16:44

P071B

P072 17:04

P073 17:17

P073B

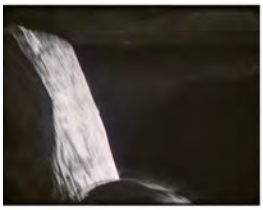
P074 17:48

P075 17:55

P075B

P076 19:10

P077 19:14



P078 19:24

P078B

P079 19:41

P079B

P079C

P080 20:05

P081 20:12

P081B

P081C

P082 20:49

P082B

P083 21:10

P083B

P084 21:29

P084B

P085 21:41

P086 21:48

P087 22:00

P088 22:07

P089 22:13

P090 22:23

P091 22:29

P092 22:41

P093 22:51

P094 22:56

P095 23:06

P096 23:10

P097 23:22

P098 23:26

P099 23:28

P100 23:32

P100B

P101 23:40

P102 23:53

P103 34:05

P103B

P104 24:18

P105 24:23

P105B

P106 24:29

P107 24:40

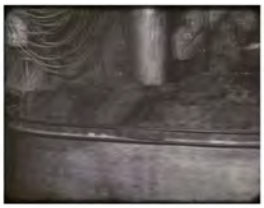
P107B

P108 24:54

P109 25:03

P109B

P110 25:31



P110B

P110C

P110D

P111 26:03

P111B

P112 26:13

P113 26:18

P113B

P114 26:34

P115 26:41

P115B

P116 27:01

P117 27:05

P117B

P118 27:35

P119 27:38

P119B

P120 27:48

P120B

P121 28:07

P121B

P121C

P121D

P122 28:30

P123 28:36

P123B

P123C

P123D

P124 29:14

P124B

P125 29:21

P125B

P126 29:34

P127 29:38

P128 29:44

P128B

P129 30:00

P129B

P129C

P130 30:44

P130B

P131 31:02

P132 31:32

P132B

P133 32:09

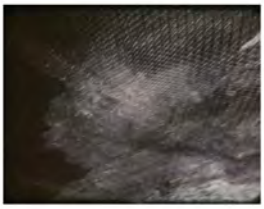
P134 32:22

P134B

P135 32:56

P135B

P136 33:06



P137 33.12

P138 33.15

P139 33.35

P139B

P139C

P140 33:58

P140B

P141 34.20

P142 34:30

P142B

P142C

P143 35:42

P143B

P144 35:50

P145 35:53

P146 35:59

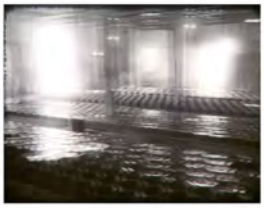
P146B

P147 36:16

P148 36:39

P148B

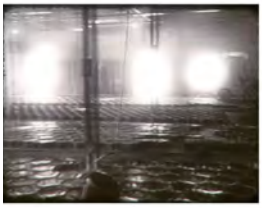
P149 36:52



P149B

P149C

P150 37:01



P151 37:22

P151B

P152 37:31

P153 38:11

P154 38:31

P155 38:35

P156 38:39

P157 38:43

P158 38:46

P159 38:52

P160 39:02

P160B

P161 39:21

P161B

P162 39:30

P162B

P163 39:49

P163B

P164 39:53

P165 40:02

P165B

P166 40:36

P167 40:52

P168 40:54

P169 41:26

P170 41:32

P170B

P171 41:45

P172 41:50

P173 42:11

P174 42:19

P175 42:28

P175B

P176 43:05

P177 43:28

P178 43:47

P179 44:21

P179B

P180 45:06

P180B

P180C

P181 45:22

P182 45:32

P182B

P182C

P183 46:08

P184 46:12

P185 46:24

P185B

P185C

P186 46:49

P186B

P186C

P187 47:10

P187B

P188 47:19

P189 47:22

P190 47:33

P190B

P191 47:51

P191B

P192 47:54

P192B

P192C

P193 48:21

P193B

P193C

P194 48:27

P194B

P194C

P195 48:44

P195B

P196 49:10

P196B

P196C

P197 49:31

P197B

P197C

P198 49:56

P198B

P198C

P199 50:16

P199B

P200 50:23

P200B

P201 50:37

P201B

P202 50:54

P202B

P203 51:09

P204 51:15

P205 51:30

P206 51:49

P207 51:52

P208 51:56

P209 51:59

P209B

P209C

P210 52:27

P211 52:34

P212 52:42

P213 53:06

P214 53:21

P215 53:25

P216 53:31

P217 53:35

P218 53:40

P219 53:44

P220 53:48

P221 53:52

P222 53:56

P223 54:00

P224 54:04

P225 54:08

P226 54:13

P227 54:18

P228 54:22

P229 54:26

P229B

P230 54:44

P231 54:52

P232 55:01

P233 55:07

P234 55:14

P235 55:34

P236 55:43

P237 55:48

P238 56:07

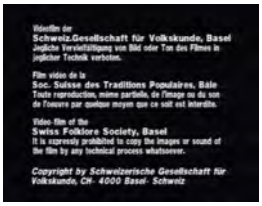
P239 56:46

P239B Fin 56:59

3.10 *Guber – Arbeit im Stein* (Hans-Ulrich Schlumpf, 1979)

(Online-Zugang: archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574885)

Kontaktbogen



E 001 00:15

E 002 00:25

E 003 00:37

E 004 01:57

E 005 02:14

E 006 2:23

E 007 02:34

E 008 02:44

E 009 02:54

E 010 03:03

E 011 03:28

E 012 03:44

E 013 03:56

E 014 04:12

E 015 04:34

E 016 05:12

E 017 05:17

E 018 05:51

E 019 06:00

E 020 06:14

E 021 06:25

E 022 06:28

E 023 06:43

E 024 07:03

E 25 07:09

E 26 07:18

E 27 07:23

E 28 07:31

E 029 08:01

E 030 08:04

E 031 08:21

E 032 08:30

E 033 08:35

E 034 08:42

E 035 08:48

E 036 08:58

E 037 09:01

E 038 09:19

E 039 09:26

E 040 09:29

E 041 09:42

E 042 09:54

E 043 10:04

E 044 10:18

E 045 10:27

E 046 10:36

E 047 10:49

E 048 11:31

E 049 11:49

E 050 12:07

E 051 12:36

E 052 12:42

E 053 12:55

E 054 13:08

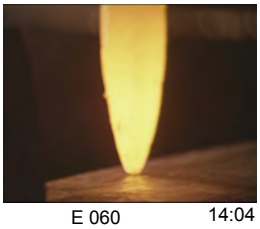
E 055 13:13

E 056 13:17

E 057 13:25

E 058 13:48

E 059 13:58


E 060 14:04

E 061 14:39

E 062 15:06

E 063 15:21

E 064 15:39

E 065 15:44

E 066 15:55

E 067 16:05

E 068 16:07

E 069 16:10

E 070 16:12

E 071 16:14

E 072 16:16

E 073 16:18

E 074 16:19

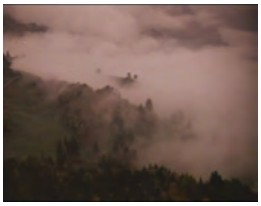
E 075 16:33

E 076 16:44

E 077 16:47

E 078 16:54

E 079 17:02


E 080 17:29

E 081 17:34

E 082 17:41

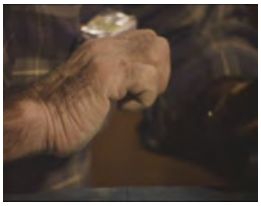
E 083 18:00

E 084 18:13

E 085 18:18

E 086 18:26

E 087 18:33


E 088 18:44

E 089 18:46

E 090 18:50

E 091 18:57

E 092 19:02

E 093 19:09

E 094 19:15

E 095 19:20

E 096 19:25

E 097 19:28

E 098 19:32

E 099 19:36

E 100 19:44

E 101 20:07

E 102 20:15

E 103 20:23

E 104 20:33

E 105 20:51

E 106 20:59

E 107 21:01

E 108 21:10

E 109 21:15

E 110 21:27

E 111 21:34

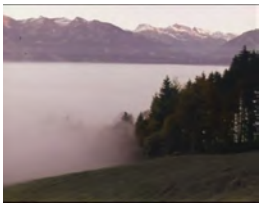
E 112 21:39

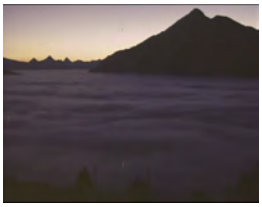
E 113 21:50

E 114 21:52

E 115 22:11

E 116 22:14


E 117 22:32


E 118 22:42

E 119 22:52

E 120 23:28

E 121 23:53

E 122 23:59

E 123 24:05

E 124 24:50

E 125 25:02

E 126 28:06

E 127 28:26

E 128 28:33

E 129 28:47

E 130 29:11

E 131 29:41

E 132 30:26

E 133 31:04

E 134 32:08

E 135 32:38

E 136 33:12

E 137 33:18

E 138 33:37

E 139 33:45

E 140 33:58

E 141 34:33

E 142 34:42

E 143 34:47

E 144 34:56

E 145 35:19

E 146 35:26

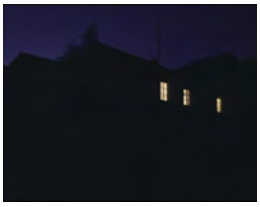
E 147 35:31

E 148 35:36

E 149 35:44

E 150 36:01

E 151 36:12


E 152 36:18

E 153 36:23

E 154 37:28

E 155 38:00

E 156 38:37

E 157 38:44

E 158 39:34

E 159 39:47

E 160 40:01

E 161 40:30

E 162 40:53

E 163 41:13

E 164 41:34

E 165 41:38

E 166 41:42

E 167 41:54

E 168 41:58

E 169 42:09

E 170 42:27

E 171 42:53

E 172 43:07

E 173 43:15

E 174 43:21

E 175 43:34

E 176 43:54

E 177 44:15

E 178 45:11

E 179 46:00

E 180 46:08

E 181 46:28

E 182 46:33

E 183 46:37

E 184 46:41

E 185 46:46

E 186 46:48

E 187 46:55

E 188 47:00

E 189 47:09

E 190 47:14

E 191 47:19

E 192 47:22

E 193 47:25

E 194 47:29

E 195 47:31

E 196 47:32

E 197 47:34

E 198 47:39

E 199 47:41

E 200 47:43

E 201 47:47

E 202 47:59

E 203 48:05

E 204 48:10

E 205 48:22

E 206 48:28

E 207 48:35

E 208 48:50

E 209 48:56

E 210 49:11

E 211 49:14

E 212 49:27

E 213 49:39

E 214 49:45

E 215 49:59

E 216 50:37

E 217 51:02

E 218 51:21

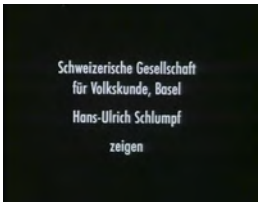
E 219 51:31

E 220 51:51
Ende 53:00

3.11 *Umbruch* (Hans-Ulrich Schlumpf, 1987)

(Online-Zugang: archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574500)

Kontaktbogen

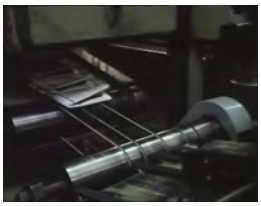


E 001 00:22

E 002 00:29

E 003 00:49

E 004 00:58


E 005 01:19

E 006 01:31

E 007 01:40

E 008 01:42

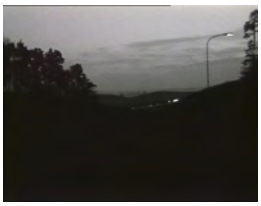
E 009 01:45

E 010 01:50

E 011 01:52

E 012 01:56

E 013 02:02


E 014 02:08

E 015 03:24

E 016 03:28

E 017 03:50

E 018 04:18

E 019 04:24

E 020 04:38

E 021 04:38

E 022 04:53

E 023 05:05

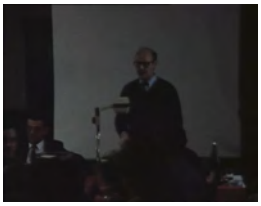
E 024 05:16

E 025 05:30

E 026 05:44

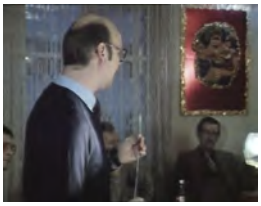
E 027 06:20

E 028 06:37


E 029 06:57

E 030 07:11

E 031 07:20


E 032 08:05

E 033 08:10

E 034 08:20

E 035 08:34

E 036 08:43

E 037 09:00

E 038 09:08

E 039 09:16

E 040 09:30

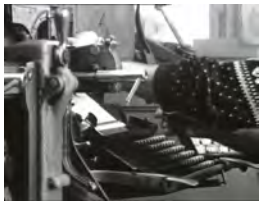
E 041 09:49

E 042 10:06

E 043 10:28

E 044 10:40

E 045 10:49


E 046 10:53

E 047 11:03

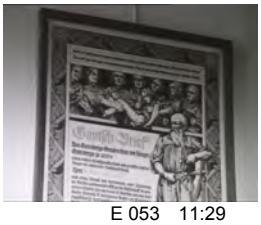
E 048 11:07

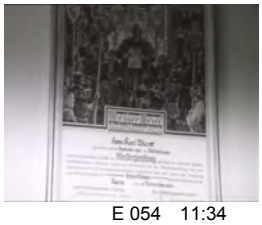
E 049 11:09

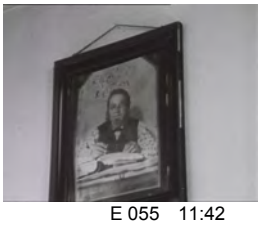
E 050 11:12

E 051 11:15

E 052 11:25


E 053 11:29


E 054 11:34


E 055 11:42

E 056 12:09

E 057 12:24

E 058 12:31

E 059 12:52

E 060 13:13

E 061 13:27

E 062 13:41

E 063 14:13

E 064 14:27

E 065 14:34

E 066 15:36

E 067 16:04

E 068 16:58

E 069 17:01

E 070 17:44

E 071 17:51

E 072 17:58

E 073 18:03

E 074 18:14

E 075 18:29

E 076 18:39

E 077 18:58

E 078 19:14

E 079 19:19

E 080 19:29

E 081 19:38

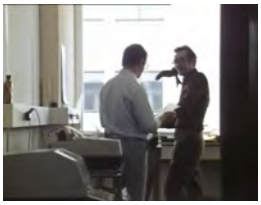
E 082 19:54

E 083 20:04

E 084 20:07

E 085 20:10

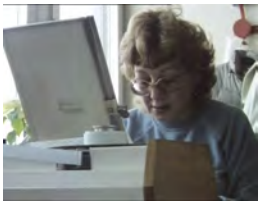
E 086 20:15


E 087 20:30

E 088 20:37

E 089 20:47

E 090 20:59


E 091 21:10

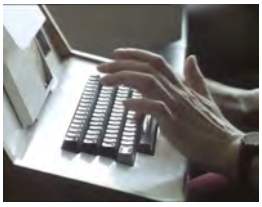
E 092 21:16

E 093 21:24

E 094 21:53

E 095 22:00

E 096 22:05


E 097 22:09

E 098 22:11

E 099 22:27

E 100 22:57

E 101 23:13

E 102 23:24

E 103 23:39

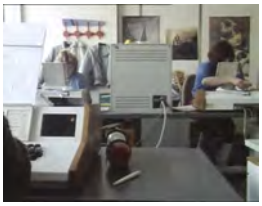
E 104 23:50

E 105 24:04

E 106 24:22

E 107 24:26

E 108 24:35


E 109 24:58

E 110 25:14

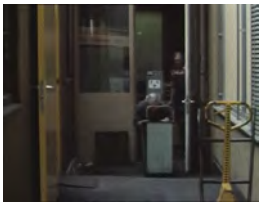
E 111 25:24

E 112 25:27

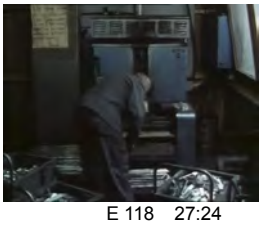
E 113 25:45

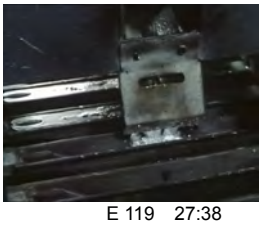
E 114 26:41

E 115 26:48


E 116 27:15

E 117 27:21


E 118 27:24


E 119 27:38

E 120 28:02

E 121 28:17

E 122 28:26

E 123 28:42

E 124 28:48

E 125 29:06

E 126 29:16

E 127 29:24

E 128 29:38

E 129 30:05

E 130 30:18

E 131 30:42

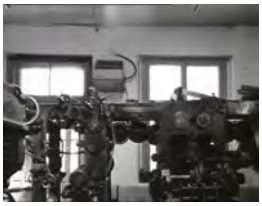
E 132 30:55

E 133 31:21

E 134 31:36

E 135 31:48

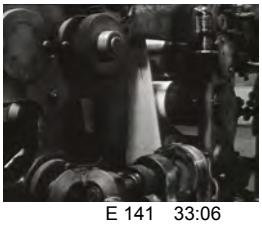
E 136 31:58

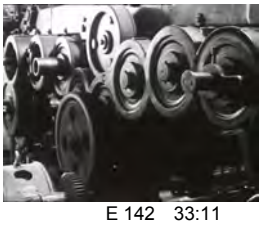

E 137 32:10

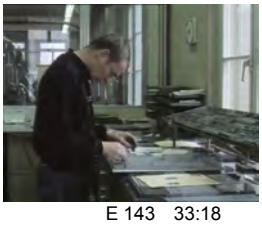
E 138 32:25

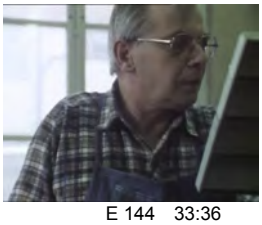
E 139 32:46

E 140 32:59


E 141 33:06

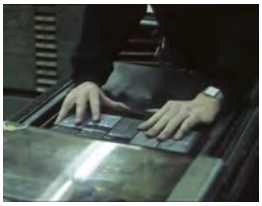

E 142 33:11


E 143 33:18


E 144 33:36

E 145 33:54

E 146 34:51


E 147 35:00

E 148 35:22

E 149 35:40

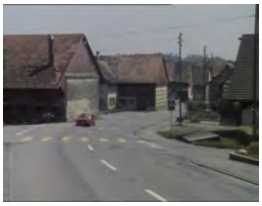
E 150 35:46

E 151 35:51

E 152 36:13

E 153 36:29

E 154 37:02


E 155 37:26

E 156 37:48

E 157 38:17

E 158 38:39

E 159 39:22

E 160 39:43

E 161 39:50

E 162 40:16

E 163 40:22

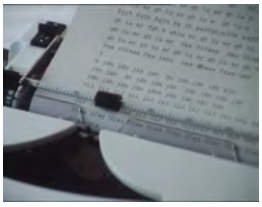
E 164 40:43

E 165 41:07

E 166 41:29

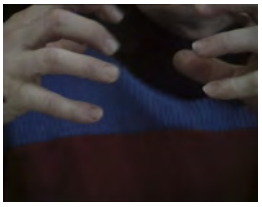
E 167 41:42

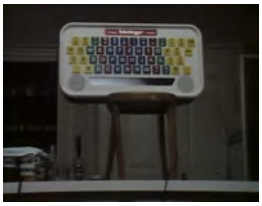
E 168 41:53

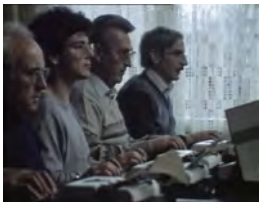

E 169 42:04

E 170 42:23

E 171 42:35


E 172 42:51

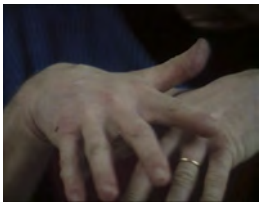

E 173 43:02


E 174 43:25

E 175 43:40

E 176 43:57

E 177 44:09


E 178 44:14

E 179 44:22

E 180 44:58

E 181 45:33

E 182 46:16

E 183 46:36

E 184 46:57

E 185 47:04

E 186 47:12

E 187 47:19

E 188 47:31

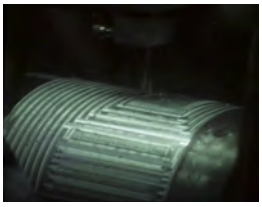
E 189 47:47

E 190 47:51

E 191 47:57

E 192 48:02

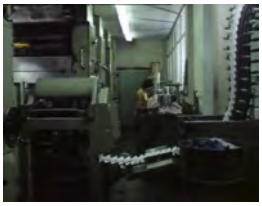
E 193 48:18


E 194 48:22

E 195 48:27

E 196 48:38

E 197 48:57


E 198 49:05

E 199 49:24

E 200 50:08

E 201 50:16

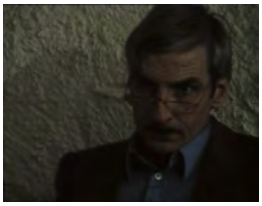
E 202 50:28

E 203 50:52

E 204 51:10

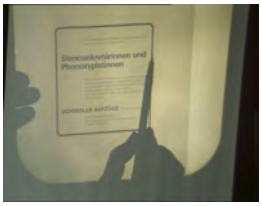
E 205 51:49

E 206 52:16


E 207 52:36

E 208 52:53

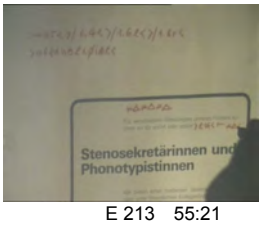
E 209 54:33



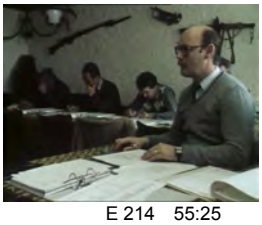
E 210 54:44

E 211 54:52

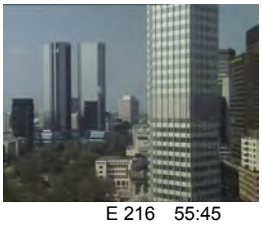
E 212 54:57



E 213 55:21

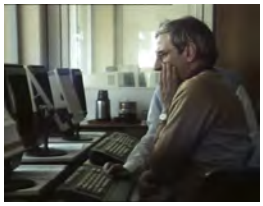

E 214 55:25

E 215 55:33


E 216 55:45

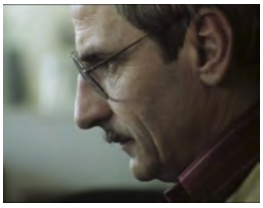
E 217 55:58

E 218 56:27


E 219 56:38

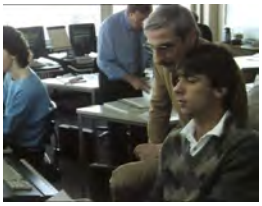
E 220 57:01

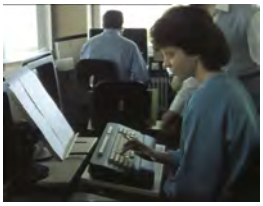
E 221 57:06

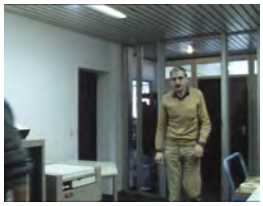

E 222 57:18

E 223 57:25

E 224 57:42


E 225 58:02


E 226 58:26


E 227 58:39

E 228 58:54

E 229 59:04

E 230 59:27

E 231 59:47

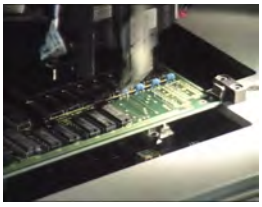
E 232 1:00:07

E 233 1:00:16

E 234 1:00:35

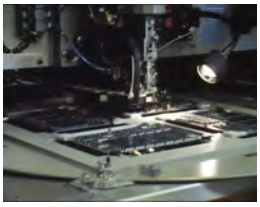
E 235 1:01:25

E 236 1:01:30


E 237 1:01:47

E 238 1:02:08

E 239 1:02:12


E 240 1:02:23

E 241 1:02:41

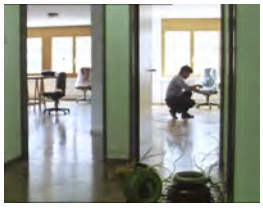
E 242 1:02:46

E 243 1:03:40

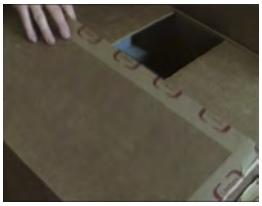
E 244 1:03:59

E 245 1:04:16

E 246 1:04:19


E 247 1:04:28

E 248 1:04:52


E 249 1:05:15

E 250 1:05:29

E 251 1:06:23

E 252 1:06:27

E 253 1:07:23

E 254 1:07:26

E 255 1:07:51

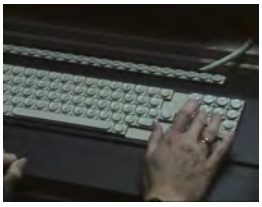
E 256 1:07:76

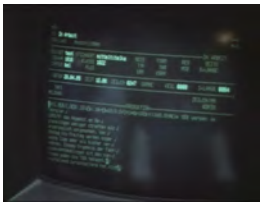
E 257 1:08:24

E 258 1:08:57

E 259 1:09:02

E 260 1:09:05

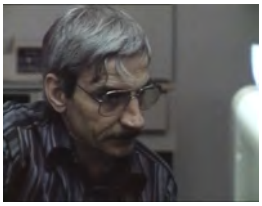

E 261 1:09:22


E 262 1:09:31

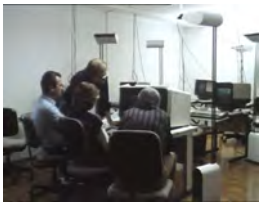
E 263 1:09:36

E 264 1:09:53

E 265 1:10:29

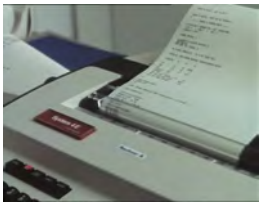

E 266 1:10:56

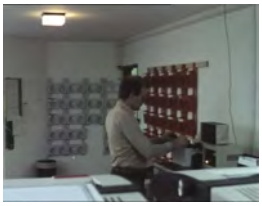
E 267 1:11:01

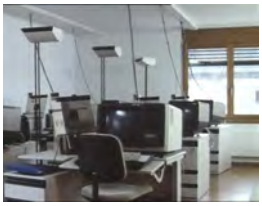

E 268 1:11:19

E 269 1:11:35

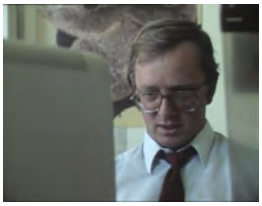
E 270 1:11:53


E 271 1:11:56


E 272 1:11:59

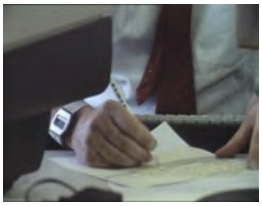

E 273 1:12:17

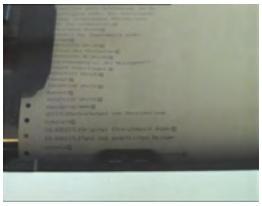
E 274 1:12:45


E 275 1:12:50

E 276 1:13:00

E 277 1:13:11

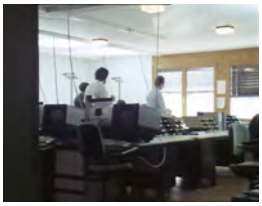

E 278 1:13:27


E 279 1:13:33

E 280 1:13:42

E 281 1:13:45

E 282 1:14:01

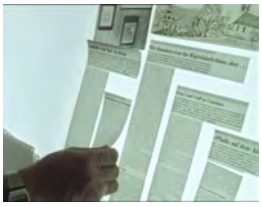

E 283 1:14:35

E 284 1:15:07

E 285 1:15:20

E 286 1:15:39

E 287 1:16:02


E 288 1:16:37

E 289 1:16:48

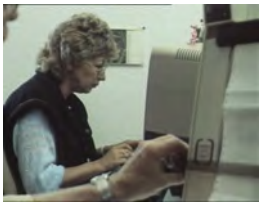
E 290 1:16:59

E 291 1:18:22

E 292 1:18:29

E 293 1:18:57

E 294 1:19:07


E 295 1:19:16

E 296 1:19:28

E 297 1:19:53

E 298 1:20:11

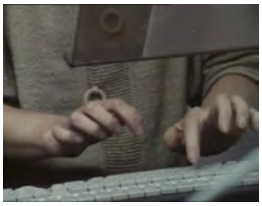
E 299 1:20:30

E 300 1:20:38

E 301 1:21:14

E 302 1:22:24

E 303 1:22:48


E 304 1:22:58

E 305 1:23:03

E 306 1:23:09

E 307 1:23:23

E 308 1:23:28

E 309 1:23:37

E 310 1:23:48

E 311 1:24:25

E 312 1:24:43

E 313 1:24:55

E 314 1:25:05

E 315 1:25:10

E 316 1:25:34

E 317 1:25:40

E 318 1:27:30

E 319 1:27:46

E 320 1:28:25

E 321 1:28:37

E 322 1:29:14

E 323 1:29:26

E 324 1:30:34

E 325 1:30:34

E 326 1:30:47

E 327 1:31:13

E 328 1:31:32

E 329 1:31:50

E 330 1:32:02

E 331 1:32:04

E 332 1:32:06

E 333 1:32:19
Ende 1:33:46

4. Entretiens en ligne / Interviews online

(Der Nachweis aller Interviews befindet sich im Hauptband)

Brutsch, Jean-Luc, Genève (atelier photo de Jean-Luc Brutsch), 08.02.2011.
Enregistrement audiovisuel. Env. 130 min. Digital (XDCAM).
Caméra : Roni Ulmann
Interview : Pierrine Saini et Thomas Schärer
Transcription : Pierrine Saini
Langue : français
Accès en ligne :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575213

Champion, Claude, Lausanne (bureaux de la Société suisse des auteurs), 17.09.2009.
Enregistrement audiovisuel. Env. 255 min. 5 cassettes HDV.
Interview et transcription : Pierrine Saini
Caméra : Rahel Grunder
Langue : français
Accès en ligne :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575211

Hugger, Paul, Chardonne (domicile), 13.07.2009.
Enregistrement audiovisuel. Env. 180 min. 4 cassettes HDV.
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Rahel Grunder
Transcription : Pierrine Saini (français) et Andreas Arnheiter (allemand)
Langue : allemand et français
Accès en ligne /Online-Zugang :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575209

Hugger, Paul, Chardonne (domicile), 24.05.2011.
Enregistrement audiovisuel. Env. 3 heures. Digital (XDCAM).
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Roni Ulmann
Transcription : Pierrine Saini (français) et Helen Oertli (allemand)
Langue : Schweizerdeutsch, allemand et français
Accès en ligne /Online-Zugang :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214

Schlumpf, Hans-Ulrich, Zurich (domicile), 16.09.2009.
Enregistrement audiovisuel. Env. 250 min. 5 cassettes HDV.
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Rahel Grunder
Transcription : Alexandra Zwicki
Langue : allemand
Online-Zugang :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575214

Wachter, Walter, Schaan (studio photo au domicile), 17.06.2011.
Enregistrement audiovisuel. Env. 3 heures. Digital (XDCAM).
Interview : Thomas Schärer
Caméra : Roni Ulmann
Transcription : Lea Schleiffenbaum
Langue : allemand
Online-Zugang :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575215

Yersin, Yves, Yverdon-les-Bains (Ateliers Merlin SÀRL), 21.09.2010.
Enregistrement audiovisuel. Env. 4 heures. Digital (XDCAM).
Interview : Thomas Schärer et Pierrine Saini
Caméra : Roni Ulmann
Transcription : Pierrine Saini
Langue : français
Accès en ligne :
archiv.sgv-sstp.ch/resource/2575212

5. Artisanat et Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO

Résultats de l'étude commandée en 2011 par l'Office fédéral de la formation professionnelle et de la technologie (OFFT) et l'Office fédéral de la culture (OFC) et répertoriant les artisanats traditionnels suisses.[4]

Gering gefährdete Handwerke (artisanats faiblement menacés)

(B=Tradierung im Rahmen der beruflichen Grundbildung) (Nombre=114) (22 documentés par les films de la SSTP)

Alphirte/Alphirtin (berger d'alpage) ; Alpkäser/in (fromager d'alpage) ; Älpler/in (armailli, exploitants d'alpage) ; Anlageführer/in (B) (conducteurs de machines automatisées) ; Anlagemechaniker/in für Sanitär-, Heizungs- und Klimatechnik (mécanicien du secteur sanitaire, chauffage et climatisation) ; Architekturmodellbauer/in (B) (maquettiste d'architecture) ; Automatikmonteur/in (B) (monteur-automaticien) ; Bankmetzger/in (boucher étalier) ; Bankschreiner/in (menuisier sur tour) ; Baumpfleger/in (arboriculteur) ; Bauten- und Objektbeschichter/in (revêteur de surface et d'objet) ; Bauwerktrenner/in (B) (opérateur de sciage d'édifice) ; Besamer/in (inséminateur) ; Betonwerker/in (B) (constructeur d'éléments en béton préfabriqués) ; Bierbrauer/in (B) (brasseur) ; Blasinstrumentenreparateur/in (B) (réparateur d'instruments de musique à vent) ; Bootfachwart/in (B) (agent d'entretien) ; Brantweindestillierer/in (distillateur d'eau-de-vie) ; Carrosseriesattler/in (B) (sellier) ; Chemikant/in (B) (opérateur en chimie) ; Dachdecker/in (B) (couvreur) ; Dekorationsmaler/in (peintre décorateur) ; Druckausrüster/in (B) (façonneur de produits imprimés) ; Einrahmer/in (B) (encadreur) ; Elektromaschinenbauer/in (B) (constructeur de machine électronique) ; Elektromechaniker/in (B) (électromécanicien) ; Elektroniker/in (B) (électronicien) ; Elektronikmonteur/in (B) (monteur électricien) ; Etuismacher/in (B) (fabricant d'étuis) ; Fassadenbauer/in (B) (constructeur de façades) ; Feinmechaniker/in (B) (mécanicien d eprécision) ; Feinwerkoptiker/in (B) (opticien en instruments de précision) ; Fenstermacher/in (B) (fabricant de fenêtres) ; Fischer/in (pêcheur) ; Flachmaler/in (peintre en bâtiments) ; Flexodrucker/in (B) (imprimeur flexo) ; Flugzeugmechaniker/in (mécanicien d'avion) ; Fotofach-Angestellte/r (B) ; Geflügelzüchter/in (B) (producteur de volaille) ; Glaser/in, Verglaser/in (B) (vitrier) ; Gleisbauer/in (B) (constructeur de voies ferrées) ; Goldschmied/in (B) (orfèvre) ; Grundbauer/in (B) (constructeur de fondations) ; Hafner/in (B) (fumiste) ; Hirte, Hirtin (gardien de troupeau) ; Holzbildhauer/in (B) (scultpure sur bois) ; Holzhacker/in (bûcheron) ; Hufschmied/in (B) (maréchal-ferrant) ; Imker/in (apiculteur) ; Industriekeramiker/in (B) (céramiste industriel) ; Industrielackierer/in (B) (vernisseur industriel) ; Industriepolsterer/in (B) (garnisseur de meubles) ; Juwelenfasser/in (B) (sertisseur) ; Käser/in (B) (fromager) ; Kastrierer/in (châtreur) ; Keramiker/in (B) (céramiste) ; Keramikmaler/in (B) (peintre sur céramique) ; Klauenschneider/in (tailleur d'onglons) ; Klavierbauer/in (B) (facteur de pianos) ; Kleintiermetzger/in (boucher de petits animaux) ; Kunstschmied/in (forgeron) ; Kunststoffformgeber/in ;

4 Ueli Haefeli et al., Forschungsmandat "traditionelles Handwerk", Auftrag des Bundesamts für Berufsbildung und Technologie (BBT) und des Bundesamts für Kultur (BAK). Luzern 2011, pp. 30-33. URL: www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturerbe/immaterielles-kulturerbe/umsetzung/forschungsprojekt--traditionelles-handwerk-/studie-traditionelles-handwerk.html Consulté le 16 août 2018.

Laborist/in (B) (laborantin) ; Lackierer/in (vernisseur) ; Landschaftsbauzeichner/in (B) (dessinateur-paysagiste) ; Landwirt/in Biolandbau (B) (agriculteur en agriculture biologique) ; Logistikassistent/in (B) (gestionnaire en logistique) ; Löter/in, Schweisser/in (soudeur) ; Maler/in (B) (peintre) ; Matrose/Matrosin der Binnenschifffahrt (B) (matelot de transport fluvial) ; Maurer/in (B) (maçon) ; Mechaniker/in (B) (mécanicien) ; Melker/in (trayeur) ; Metzger/in (B) (boucher) ; Milchpraktiker/in (B) (employé en industrie laitière) ; Motorgerätemechaniker/in (B) (mécanicien d'appareils à moteur) ; Nadler/in (fabricant d'aiguilles) ; Obstbauer/-bäuerin (B) (producteur de fruits) ; Obstfachmann/-frau (B) (arboriculteur) ; Ofenmacher/in (B) (poêlier, fabricant de fours) ; Orthopädie Schuhmacher/in (B) (bottier-orthopédiste) ; Orthopädist/in (B) (orthopédiste) ; Pflästerer/in (B) (paveur) ; Polierer/in (polisseur) ; Raumplanungszeichner/in (B) (dessinateur/trice en aménagement du territoire) ; Rotgiesser/in (fondeur de cuivre) ; Säger/in (B) (scieur) ; Sargmacher/in, Sargschreiner/in (fabricant de cercueil) ; Schlosser/in (serrurier) ; Schmied/in (B) (forgeron) ; Schneider/in (B) (tailleur) ; Schnitzer/in (sculpteur sur bois) ; Schreiner/in mit Handwerkzeugen (menuisier avec outils manuels) ; Schuhtechnologe/-technologin (B) (agent technique de la chaussure) ; Seilbahner/in (B) (employé de remontées mécaniques) ; Silberschmied/in (B) (orfèvre en argent) ; Stahlgiesser/in (fondeur d'acier) ; Steinmetz/in (B) (tailleur de pierre) ; Steinbildhauer/in (B) (sculpteur sur pierre) ; Steinwerker/in (B) (ouvrier sur pierre) ; Strassenbauer/in (B) (ingénieur civil) ; Tapezierer/in (tapissier) ; Textilentwerfer/in (B) (créateur de textiles) ; Textilpfleger/in (B) ; Theatermaler/in (B) (décorateur de théâtre) ; Tischler/in (B) (menuisier) ; Töpfer/in (B) (potier) ; Uhrmacher/in (B) (horloger) ; Vergolder/in (B) (doreur) ; Weber/in (tisserand) ; Weintechnologe/-technologin (B) (caviste) ; Werkzeugmacher/in (outilleur) ; Wurster/in ; Zimmermann/Zimmerin (B) (charpentier).

Mittel gefährdete Handwerke (artisanats moyennement menacés)

(N=91) (26 documentés par les films de la SSTP)

Bahnbetriebsdisponent/in (B) (agent du mouvement ferroviaire); Bergwerkselektriker/in; Blasinstrumentenbauer/in (B) (fabricant d'instruments à vent); Blechblasinstrumentenbauer/in (B) (fabricant d'instruments à cuivre); Brillenmacher/in (fabricant de lunettes); Buchbinder/in, Handbuchbinder/in (B) (relieur); Büchsenmacher/in (B) (armurier); Bürstenbinder/in (brossier); Bürstenmacher/in (fabricant de brosses); Drechsler/in (B) (tourneur); Dreher/in (tourneur); Eichmeister/in (vérificateur); Emailleur/in; Fachwerker/in; Fensterschreiner/in (B); Filetmaler/in; Kerzenmacher/in; Fotolaborant/in (B); Feuerverzinker/in (B) (zingueur); Fotograf/in (analog) (B); Fräser/in (fraiseur); Geigenbauer/in (B); Geräteinformatiker/in (B); Gerüstmonteur/in (B) (monteur d'échafaudages); Giesser/in (fondeur); Glasapparatebauer/in (B); Glasblaser/in (B) (souffleur de verre); Glasmaler/in (B); Graveur/in, Ziseleur/in (B); Gussformer/in (B) (mouleur); Gussputzer/in; Gusstechnologe/-technologin (B); Handschuhmacher/in (gantier); Handweber/in (B) (tisserand à la main); Hanfspinner/in (fileur de chanvre), Hanfweber/in (tisserand du chanvre); Hinterglasmaler/in (peintre sous verre); Holzbauer/in (constructeur bois); Hutmacher/in (B) (chapelier); Intarsienschreiner/in (menuisier marqueteur); Kachel- und Baukeramikformer/in (B); Kartograf/in (B); Kalkputzer/in; Keramik-Modelleur/in (B); Kerzenzieher/in (fabricant de bougies); Klingenschmied/in (forgeron de lames); Klöppler/in (dentellier); Konfektionsschneider/in (B); Korber/in,

Korbflechter/in (B) (vanneur); Küfer/in (B) (tonnelier); Kupferschmied/in (chaudronnier); Kutscher/in (cocher); Kuvertmaschinenführer/in (B) (conducteur de machines à enveloppes); Lehmbauer/in (constructeur); Maschinenzeichner/in (B) (dessinateur industriel); Massschneider/in (B) (tailleur); Mauser/in (?); Messer- und Scherenschleifer/in (affûteur); Messinggiesser/in (fondeur de laiton); Modellschreiner/in (B) (menuisier modeleur); Modist/in (B) (modiste); Orgelbauer/in (B) (facteur d'orgue); Papierfachmann/-fachfrau (expert en papiers); Polisseur/Polisseuse (B); Qualitätsprüfer/in (contrôleur de qualité); Reifenmacher/in (fabricant de pneus); Sager/in (B) (?); Sattler/in (B) (sellier); Schnapsbrenner/in (distillateur); Schuhmacher/in (B) (cordonnier); Schweisser/in (soudeur); Schindelmacher/in (tavillonneur); Seiler/in (B) (cordier); Skibauer/in (B); Spielzeugmacher/in; Spinner/in (fileur); Metalldrücker/in (B); Steinhauer/in (B) (tailleur de pierre); Strohflechter/in (tresseur de paille); Technische/r Zeichner/in (B) (dessinateur technique); Oberflächenveredler/in Uhren und Schmuck (B) (habilleur horloger/termineur en habillage horloger); Textilassistent/in (B); Textilgestalter/in Handweben (B) (créateur en tissage); Tierpräparator/in (taxidermiste); Trachtenschneider/in; Polsterer/in (B) (tapissier); Verpackungstechnologe/-technologin (B) (technologue en emballage); Wagner/in (B) (charretier); Wegmacher/in (cantonnier); Weissnäher/in (?); Wildheuer/in (fenaison); Zementer/in (B) (cimenteur); Zinngraveur/in (graveur d'étain).

Hoch gefährdete Handwerke (artisanats fortement menacés)

(N=79) (21 documentés par les films de la SSTP)

Beckenmacher/in (fabricant de vasques et bassins) ; Beinschnitzer/in, Beindrechsler/in; Besenbinder/in (faiseur de balais) ; Bleigiesser/in (couleur de plomb) ; Bleiglaser/in (vitrier plomb) ; Bronzegiesser/in (couleur de bronze) ; Brunnenbauer/in (puisatier) ; Büchsenschmied/in (fondeur d'armure) ; Färber/in (B) (teinturier) ; Fassbinder/in (B) (faiseur de tonneau) ; Filochierer/in (?) ; Flachsspinner/in (fabricant de fil) ; Flechter/in (B) (tresseur) ; Flötenbauer/in (facteur de flûtes) ; Freskomaler/in (peintre de fresque) ; Frivolitémacher/in ; Fuhrmann/Fuhrfrau (cocher); Geiselmacher/in (?) ; Gelbgiesser/in (fondeur d'or) ; Gerber/in, Lohgerber/in (tanneur) ; Glasschleifer/in (B) (tailleur de verre) ; Glockengiesser/in (fondeur de cloches) ; Hornschnitzer/in (tourneur et sculpteur d'outils en os ou en bois de cervidés) ; Haarkünstler/in ; Harzbrenner/in (distillateur de résines) ; Helmschmied/in (fabricant de casques) ; Holzschuhmacher/in (sabotier) ; Hornschnitzer/in, Horndrechsler/in (sculpteur et tourneur bois de cervidés) ; Kalandrierer/in (calandreur) ; Kalkbrenner/in (chaufournier) ; Kammmacher/in (fabricant de peignes) ; Kesselflicker/in (rétameur) ; Kettenschmied/in (forgeron de chaînes) ; Knochenmahler/in (fabricant de poudre d'os) ; Köhler/in (charbonnier) ; Kristallschleifer/in (polisseur de cristal) ; Kunstblumenmacher/in (fabricant de fleurs artificielles) ; Kürschner/in (B) (pelletier) ; Lederseilmacher/in (fabricant de cordes en cuir) ; Messerschmied/in (B) (coutelier) ; Müller/in (B) (meunier) ; Öler/in, Ölkelter/in (huilier, presseur d'huile)) ; Papierschöpfer/in (fabricant de papiers) ; Perückenmacher/in (fabricant de perruqzes); Pinselmacher/in (fabricant de pinceaux) ; Portefeuiller/in (B) (maroquinier) ; Posamenter/in (passemenentier) ; Riemenmacher/in (?) ; Säumer/in (muletier) ; Scagliomaler/in (Marmor-Intarsien Unikat) (marbre stuqué); Schachtelmacher/in (fabricant de boîtes) ; Schellenschmied/in (fondeur de colliers de serrage) ; Schirmflicker/in (?) ; Schriftgiesser/in (fondeurs de caractères d'imprimerie) ; Seidenspinner/in, Seidenweber/

in (fileur et tisseur de la soie) ; Seifensieder/in (savonnier) ; Sensenschmied/in (forgeron de faux) ; Sgraffitomaler/in (peintre de sgraffiti) ; Sensenmäher/in (tondeur à la faux) ; Sodmacher/in (fabricant de puits) ; Spanschachtelmacher/in (fabricant de boîtes en copeaux de bois) ; Steingiesser/in (Pietra Dura) (tailleur de pierre Pietra Dura) ; Sticker/in (brodeur) ; Störmetzger/in (?) ; Strohdachdecker/in (couvreur de toits de chaume) ; Strohhutknüpfer/in (noueur de chapeaux de paille) ; Stuckateur/in (stucateur) ; Stückfärber/in (teinturier en pièce) ; Stumpendreher/in (tourneur de cigares à bout coupé) ; Tapetendrucker/in (imprimeur de papiers peints) ; Textildrucker/in (imprimeur sur textile) ; Textilmechaniker/in (B) (mécanicien de l'industrie textile) ; Torfstecher/in (coupeur de tourbe) ; Tüchelbohrer/in (fabricant de conduits de bois) ; Tuchfärber/in ; Walker/in (fouleur) ; Wäscher/in (blanchisseur) ; Zigarrenmacher (fabricant de cigares) ; Zinngiesser/in (fondeur d'étain) ; Zwirner/in (fabricant de fils retors).

Ausgestorbene Handwerke (artisanats disparus)

(N=23) (7 documentés par les films de la SSTP)

Bleicher/in (blanchisseur ?) ; Eissäger/in (scieur de glace ?) ; Fallenbauer/in (?) ; Feilenhauer/in (tailleur de lime) ; Flösser/in (radelier); Geschirrflicker/in (racommodeur de vaisselle); Hafenbinder/in (« Beckibüezer », répararteur de vaisselle en cuivre et fer) ; Harnischschmied/in ; Haubenschmied/in ; Lavezsteindreher/in (tourneur de récipients en pierre ollaire) ; Leimsieder/in (fabricant de colle ?) ; Nieter/in (fabricant de rivets et visses) ; Pechsieder/in (?) ; Rechenmacher/in ; Ringpanzerschmied/in ?) ;Schirmmacher/in (fabricant de parapluies) ; Spiegelschleifer/in (polisseur de miroirs) ; Stempelschneider/in (graveur de poinçons) ; Textillaborant/in (B) (laborantin en textile) ; Textilveredler/in (B) (décorateur textiles) ; Verhütter/in (fondeur) ; Vogelfänger/in (oiseleur) ; Wachsbossierer/in.

Classification de la liste selon la nomenclature générale des activités économiques (NOGA, titres 2008)[5]

Une majorité des 307 activités (235, 77 %) se situe dans les catégories C10 à C33 et F43, soit : industries alimentaires (C10 : 12 des 307 artisanats et 7 des 79 activités documentées par les films de la SSTP; nous indiquerons par la suite ces proportions de la sorte : C10 : 12/7)[6], fabrication de boissons (C11 : 5/1)[7], fabrication de produits à base de tabac (C12 : 2/0)[8], fabrication de textiles (C13 : 24/6)[9], industrie de l'habillement (C14 :

5 Les fiches élaborées sur les 307 artisanats par le Kurszentrum Ballenberg classent les activités selon cette nomenclature NOGA. URL : http://www.ballenbergkurse.ch/traditionelles-handwerk/ Consulté le10 mai 2014.

6 Alpkäser/in, Bankmetzger/in, Käser/in, Kleintiermetzger/in, Knochenmahler/in, Metzger/in, Milchpraktiker/in, Müller/in, Obstfachmann/-frau, Öler/in, Ölkelter/in, Störmetzger/in, Wurster/in.

7 Bierbrauer/in, Brantweindestillierer/in, Melker/in, Schnapsbrenner/in, Weintechnologe/-technologin.

8 Stumpendreher/in, Zigarrenmacher.

9 Bleicher/in, Färber/in, Flachsspinner/in, Flechter/in, Frivolitémacher/in, Handweber/in, Hanfspinner/in, Hanfweber/in, Klöppler/in, Konfektionsschneider/in, Massschneider/in, Posamenter/in, Seidenspinner/in, Seidenweber/in, Seiler/in, Spinner/in, Sticker/in, Stückfärber/in, Textilassistent/in, Textilentwerfer/in, Textilgestalter/in Handweben, Textillaborant/in, Textilveredler/in, Tuchfärber/in, Weber/in, Zwirner/in.

10/3)[10], industrie du cuir et de la chaussure (C15 : 9/4)[11], travail du bois et fabrication d'articles en bois et en liège, à l'exception des meubles ; fabrication d'articles en vannerie et sparterie (C16 : 21/9)[12], industrie du papier et du carton (C17 : 4/0)[13], imprimerie et reproduction d'enregistrements (C18 : 4/1)[14], cokéfaction et raffinage (C19 : 1/0)[15], industrie chimique (C20 : 8/0)[16], fabrication de produits en caoutchouc et en plastique (C22 : 4/0)[17], fabrication d'autres produits minéraux non métalliques (verre, céramique, pierre) (C23 : 28/6)[18], métallurgie (C24 : 17/6)[19], fabrication de produits métalliques, à l'exception des machines et des équipements (C25 : 37/11)[20], fabrication de produits informatiques, électroniques et optiques (C26 : 7/0)[21], fabrication d'équipements électriques (C27 : 3/0)[22], fabrication de machines et équipements (C28 : 8/1)[23], fabrication d'autres matériels de transport (C30 : 2/0)[24], fabrication de meubles (C31 : 2/0)[25], au-

10 Filochierer/in, Handschuhmacher/in, Hutmacher/in, Kürschner/in, Modist/in, Perückenmacher/in, Schneider/in, Strohhutknüpfer/in, Trachtenschneider/in, Weissnäher/in.

11 Gerber/in, Lohgerber/in, Holzschuhmacher/in, Lederseilmacher/in, Orthopädie Schuhmacher/in, Portefeuiller/in, Riemenmacher/in, Sattler/in, Schuhmacher/in, Schuhtechnologe/-technologin.

12 Bankschreiner/in, Drechsler/in, Etuismacher/in, Fassbinder/in, Fenstermacher/in, Holzbildhauer/in, Holzhacker/in, Intarsienschreiner/in, Korber/in, Korbflechter/in, Modellschreiner/in, Säger/in, Sager/in, Sargmacher/in, Sargschreiner/in, Schachtelmacher/in, Schindelmacher/in, Schnitzer/in, Schreiner/in mit Handwerkzeugen, Spanschachtelmacher/in, Strohflechter/in, Wagner/in.

13 Druckausrüster/in, Papierfachmann/-fachfrau, Papierschöpfer/in, Verpackungstechnologe/-technologin.

14 Flexodrucker/in, Kartograf/in, Tapetendrucker/in, Textildrucker/in.

15 Buchbinder/in, Handbuchbinder/in.

16 Chemikant/in, Kerzenmacher/in, Kerzenzieher/in, Laborist/in, Leimsieder/in, Pechsieder/in, Seifensieder/in, Torfstecher/in, Wachsbossierer/in.

17 Kalandrierer/in, Kunstblumenmacher/in, Kunststoffformgeber/in, Reifenmacher/in.

18 Bauwerktrenner/in, Betonwerker/in, Emailleur, Geschirrflicker/in, Glasapparatebauer/in, Glasblaser/in, Glasmaler/in, Glasschleifer/in, Hinterglasmaler/in, Industriekeramiker/in, Kachel- und Baukeramikformer/in, Kalkbrenner/in, Kalkputzer/in, Keramik-Modelleur/in, Keramiker/in, Keramikmaler/in, Kristallschleifer/in, Lavezsteindreher/in, Lehmbauer/in, Spiegelschleifer/in, Steinbildhauer/in, Steingiesser/in (Pietra Dura), Steinhauer/in, Steinmetz/in, Steinwerker/in, Töpfer/in, Zementer/in.

19 Bleigiesser/in, Bleiglaser/in, Bronzegiesser/in, Feuerverzinker/in, Giesser/in, Gussformer/in, Gussputzer/in, Gusstechnologe/-technologin, Kupferschmied/in, Messinggiesser/in, Metalldrücker/in, Nadler/in, Rotgiesser/in, Schriftgiesser/in, Stahlgiesser/in, Zinngiesser/in, Zinngraveur.

20 Büchsenmacher/in, Büchsenschmied/in, Dreher/in, Einrahmer/in, Fallenbauer/in, Feilenhauer/in, Feinmechaniker/in, Fräser/in, Gelbgiesser/in, Glockengiesser/in, Hafenbinder/in, Harnischschmied, Haubenschmied/in, Helmschmied/in, Hufschmied/in, Kesselflicker/in, Kettenschmied/in, Klingenschmied/in, Löter/in, Schweisser/in, Mauser/in, Mechaniker/in, Messer- und Scherenschleifer, Messerschmied/in, Nieter/in, Polierer/in, Rechenmacher/in, Ringpanzerschmied/in, Schellenschmied/in, Schirmflicker/in, Schirmmacher/in, Schlosser/in, Schmied/in, Schweisser/in, Sensenschmied/in, Stempelschneider/in, Vergolder/in, Werkzeugmacher/in.

21 Eichmeister/in, Elektroniker/in, Feinwerkoptiker/in, Geräteinformatiker/in, Oberflächenveredler/in Uhren und Schmuck, Polisseur/Polisseuse, Uhrmacher/in.

22 Automatikmonteur/in, Elektronikmonteur/in, Motorgerätemechaniker/in.

23 Anlageführer/in, Bergwerkselektriker/in, Elektromaschinenbauer/in, Fachwerker/in, Hafner/in, Kuvertmaschinenführer/in, Maschinenzeichner/in, Ofenmacher/in.

24 Flugzeugmechaniker/in, Skibauer/in.

25 Industriepolsterer/in, Polsterer/in.

tres industries manufacturières (C32 : 25/9)[26], réparation et installation de machines et d'équipements (C33 : 2/0)[27] et travaux de construction spécialisés (F43 : 21/3)[28].

Quelques activités se situent encore dans les catégories suivantes : culture et production animale, chasse et services annexes (A01 : 13/5)[29], sylviculture et exploitation forestière (A02 : 2/1)[30], pêche et aquaculture (A03 : 1/1, pêcheur), génie civil (F42 : 8/2)[31], commerce et réparation d'automobiles et de motocycles (G45 : 1/0 : Carrosseriesattler/in), transports terrestres et transport par conduites (H49 T : 4/1)[32], transports par eau (H50 : 1/0 : Matrose/Matrosin der Binnenschifffahrt), entreposage et services auxiliaires des transports (H52 : 2/0)[33], activités d'architecture et d'ingénierie ; activités de contrôle et analyses techniques (M71 : 3/0)[34], autres activités spécialisées, scientifiques et techniques (M74 : 3/2)[35], activités vétérinaires (M75 : 3/1)[36], activités créatives, artistiques et de spectacle (R90 : 2/0)[37], autres services personnels (S96 : 3/0)[38]. Cinq activités n'ont pas de classification possible[39].

26 Beckenmacher/in, Beinschnitzer/in, Beindrechsler/in., Besenbinder/in, Blasinstrumentenbauer/in, Blasinstrumentenreparateur/in, Blechblasinstrumentenbauer/in, Brillenmacher/in, Bürstenbinder/in, Bürstenmacher/in, Flötenbauer/in, Geigenbauer/in, Goldschmied/in, Graveur/in, Ziseleur/in, Haarkünstler/in, Harzbrenner/in, Juwelenfasser/in, Kammmacher/in, Klavierbauer/in, Küfer/in, Kunstschmied/in, Orgelbauer/in, Orthopädist/in, Pinselmacher/in, Silberschmied/in, Spielzeugmacher/in.

27 Bootfachwart/in, Qualitätsprüfer/in.

28 Anlagemechaniker/in für Sanitär-, Heiz ..., Bauten- und Objektbeschichter/in, Dachdecker/in, Dekorationsmaler/in, Elektromechaniker/in, Fassadenbauer/in, Filetmaler/in, Flachmaler/in, Gerüstmonteur/in, Glaser/in, Verglaser/in, Holzbauer/in, Lackierer/in, Maler/in, Maurer/in, Scagliomaler/in (Marmor-Intarsien Unikat), Strohdachdecker/in, Stuckateur/in, Tapezierer/in, Theatermaler/in, Tischler/in, Zimmermann/Zimmerin.

29 Alphirte/Alphirtin, Älpler/in, Eissäger/in, Geflügelzüchter/in, Geiselmacher/in, Hirte, Hirtin, Imker/in, Köhler/in, Landwirt/in Biolandbau, Obstbauer/-bäuerin, Sensenmäher/in, Vogelfänger/in, Wildheuer.

30 Baumpfleger/in, Flösser/in.

31 Brunnenbauer/in, Gleisbauer/in, Grundbauer/in, Pflästerer/in, Sodmacher/in, Strassenbauer/in, Tüchelbohrer/in, Wegmacher/in.

32 Furhmann/Fuhrfrau, Kutscher/in, Säumer/in, Seilbahner/in.

33 Bahnbetriebsdisponent/in, Logistikassistent/in.

34 Architekturmodellbauer/in, Landschaftsbauzeichner/in, Raumplanungszeichner/in.

35 Fotofach-Angestellte/r, Fotograf/in (analog), Fotolaborant/in.

36 Besamer/in, Kastrierer/in, Klauenschneider/in.

37 Freskomaler/in, Sgraffitomaler/in.

38 Textilpfleger/in, Walker/in, Wäscher/in.

39 Industrielackierer/in, Technische/r Zeichner/in, Textilmechaniker/in, Tierpräparator/in, Verhütter/in.