

Zeitschrift: Itinera : Beiheft zur Schweizerischen Zeitschrift für Geschichte = supplément de la Revue suisse d'histoire = supplemento della Rivista storica svizzera

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Geschichte

Band: 9 (1989)

Artikel: La signifaction des mythes fondateurs à l'ère du cinéma et de la télévision : permanence et détournements

Autor: Pithon, Remy

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1077695>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La signification des mythes fondateurs à l'ère du cinéma et de la télévision. Permanence et détournements

Dans un colloque¹ sur les «belles histoires» de la Suisse, on ne pouvait manquer de regarder du côté du cinéma, et accessoirement de la télévision. Car dès que les pionniers du septième art ont commencé à montrer au public des images animées, ils ont puisé dans la tradition légendaire helvétique: ainsi Georges Méliès et ses féeries, et avant lui Emile Reynaud et son théâtre optique². Leurs successeurs vont faire de même, un peu partout en Europe, aux Etats-Unis et sans doute ailleurs, dans des courts métrages comme dans des longs métrages, dans des films de fiction comme dans des films d'animation. Et cela perdure jusqu'à nos jours, avec une surprenante constance. Signalons que les décennies du film muet sont particulièrement riches. On peut sans doute l'expliquer par un aspect spécifique des récits traditionnels; plusieurs éléments reposent en effet sur des gestes: l'arbalète, le chapeau, la pomme, Tell cachant une flèche, la barque repoussée du pied, mais aussi le serment des Trois Suisses, Winkelried prenant une brassée de lances, etc. Non seulement ces gestes appellent la mise en scène, mais ils s'intègrent aisément dans le système de codage du cinéma muet, sans exiger de multiples intertitres explicatifs. L'histoire de Tell par exemple comporte les ingrédients d'une narration cinématographique dynamique, autour d'un personnage héroïque dont la légende est universellement connue³; on pouvait donc, dès les origines du cinéma, en évoquer les diverses composantes par des gestes, des attitudes ou des expressions du visage, recourir à l'ellipse, et construire un film bref et parfaitement clair pour tous les publics.

Il en irait de même pour les autres personnages des «belles histoires». Mais ceux-ci prennent moins de place sur les écrans, ce qu'on comprend aisément: une partie importante du public potentiel n'en avait jamais entendu parler. Certes il y avait des spectateurs qui savaient que Tell n'est pas le seul héros des origines de la

¹Le texte qui suit est la mise par écrit, aussi fidèle qu'il nous a été possible, de notre intervention au colloque; il conserve donc la structure d'un exposé oral.

²Cf. Bibliographie, n° 1.

³Sur la popularité internationale de Tell et la multiplicité des représentations iconographiques, voir *Quel Tell?*, Lausanne, Payot, 1973, ainsi que la contribution de M. Uli Windisch à la présente publication et l'ouvrage dont elle constitue l'introduction.

Confédération, et qui connaissaient Arnold de Melchtal ou Werner Stauffacher; mais souvent cette connaissance provenait déjà d'un spectacle, la pièce de Schiller ou l'opéra de Rossini. D'ailleurs, ces spectateurs-là n'existaient que dans un cercle défini par une appartenance géographique ou culturelle. Les films visaient évidemment un public plus large. C'est donc le personnage et l'histoire de Tell qui s'imposaient d'abord. Et cela vaut davantage encore pour la télévision. La position de Tell a donc toujours été exceptionnelle. Pour retrouver dans des films un personnage mythique suisse dont la popularité soit comparable, il faudrait sans doute faire un saut dans le temps, pour aller chercher du côté de Heidi.

* * *

Avant de pousser plus avant, il importe de se poser quelques questions d'ordre méthodologique. D'abord à propos des sources. Certes les films devraient constituer la source unique à prendre en considération. Mais où trouver ceux qu'il serait souhaitable de voir? La situation est passablement confuse à cet égard, et il est souvent fort difficile, voire impossible, de localiser des copies⁴ ou d'en disposer librement. Il devient alors indispensable de recourir à des sources secondaires. Le chercheur doit faire preuve de la plus grande prudence. Que valent les sources photographiques? que disent les archives? quel crédit accorder à la presse, aux souvenirs publiés, aux souvenirs oraux? Les historiens retrouvent ici des problèmes et des exigences scientifiques qui leur sont familiers. Mais dans ce domaine, les précautions méthodologiques nécessaires sont encore mal définies, et trop rarement prises en considération, parce que presque tout le travail préalable, de nature philologique et archivistique, reste à faire⁵.

⁴Rappelons que, dans le langage des gens de cinéma, on appelle «copie» un exemplaire quelconque d'un film, parmi tous ceux qui ont été reproduits d'après le négatif original ou d'après un tirage positif.

⁵Nous avons précisé notre position sur ces questions méthodologiques dans plusieurs de nos articles, notamment: «L'historien face au film. De quelques difficultés nouvelles du métier d'historien», dans *Education 2000. Audiovisuel. Communication. Pédagogie.*, 18, Paris, 1981, pp. 25-32; «Clio dans les studios: la règle du jeu», dans *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 35/36, Perpignan, 1982, pp. 71-76 (avec en plus une bibliographie à la p. 232); «Films - Histoire - Société. Quelques publications récentes et quelques réflexions de circonstance», dans *Revue suisse d'histoire*, 36, Bâle, 1986, pp. 51-58. On consultera également

C'est pourquoi nous avons jugé prudent d'éliminer du corpus que nous étudions une série d'œuvres qui nous sont connues de manière trop fragmentaire ou trop incertaine, et de n'utiliser qu'accessoirement un certain nombre d'autres. Nous fondons donc l'essentiel de notre travail sur une quinzaine de films de long métrage; nous en avons vu sept, pas toujours très récemment, ni dans des conditions favorables à une analyse sérieuse; quant aux autres, nous estimons disposer à leur propos de renseignements suffisamment sûrs pour en faire état. Voici la liste des longs métrages retenus:

<u>Date</u>	<u>Titre</u>	<u>Réalisateur(s)</u>	<u>Pays</u>
1912	Wilhelm Tell	Georg Wäckerlin	Suisse
1913	Die Befreiung der Schweiz und die Sage von Wilhelm Tell	Friedrich Fehér	Allemagne
1914	Guillaume Tell	réalisateur non crédité	Suisse
1921	Wilhelm Tell	réalisateur non crédité	Suisse
1923	Wilhelm Tell	Rudolf Walther-Fein	Allemagne
1924	Die Entstehung der Eidgenossenschaft	Emil Harder	Suisse
1924	O Schweizerland, mein Heimatland! / Heil Dir, Helvetia!	Walther Zürn	Allemagne
1934	Wilhelm Tell	Heinz Paul	Allemagne
1939	Notre armée / Unsere Armee	A. Porchet et J. Béranger	Suisse
1941	Landammann Stauffacher	Leopold Lindtberg	Suisse
1948	Guglielmo Tell	Giorgio Pastina	Italie
1958	The Adventures of William Tell (série TV)	Ralph Smart	Angleterre
1960	Wilhelm Tell	Michel Dickoff	Suisse
1963	Niklaus von Flüe / Pacem in terris	Michel Dickoff	Suisse
1972	Le Train rouge / Il Treno rosso	Peter Ammann	Suisse
1987	William Tell (série TV)	George Mihalka	USA

(les titres en caractères gras sont ceux des films que nous avons vus)

avec profit François Garçon, «Le film: une source historique dans l'antichambre. Orientation bibliographique», dans *Bulletin de l'Institut d'histoire du temps présent*, 12, Paris, C.N.R.S., juin 1983, pp. 30-56; et Roland Cosandey, «Un film est un film. Historiographie du cinéma et conservation du film», dans *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 42, Zurich, 1985, pp. 35-46.

En ce qui concerne les travaux sur le sujet, on se reportera à notre bibliographie⁶.

* * *

Pour analyser nos films consacrés aux «belles histoires», nous allons tenter de leur appliquer une grille qui a fait ses preuves⁷ dans l'étude des films «historiques», ou plutôt de ce que nous préférons appeler les films «à costumes»; nous désignons par là des films qui se réfèrent à un passé supposé vaguement connu, et qu'on peut donc dénoter par quelques signes codés⁸; ces signes peuvent être visuels (costumes, objets, monuments, etc.) ou sonores (expressions de la langue parlée, musique, etc.); il s'agit donc d'un genre aux limites assez floues, qui intègre aussi bien *DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG* que *IL NOME DELLA ROSA*, aussi bien *CLEOPATRA* que *LA REINE MARGOT*. L'étude d'un certain nombre de cas a permis de proposer quelques hypothèses de travail. D'abord le choix du sujet n'est jamais innocent, mais il est fait en fonction du temps de la réalisation et non de celui du récit diégétique. En outre les motivations de ce choix peuvent relever de divers niveaux de conscience; autrement dit, les responsables du choix peuvent avoir décidé d'utiliser une thématique et une iconographie pour faire passer un message prédéfini — que le film véhicule; ou à l'inverse ils peuvent avoir été amenés à ce choix sous la pression de tendances collectives profondes — que le film révèle; ou

⁶Nous avons beaucoup utilisé deux publications de M. Hervé Dumont mentionnées dans la Bibliographie, n^{os} 1 et 4; elles ont pratiquement valeur de répertoire et fournissent de nombreux renseignements inédits; nous avons cependant d'importantes réserves à émettre sur la méthode de travail, ainsi que sur les analyses et les commentaires.

⁷Voir Pierre Sorlin, *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford, Basil Blackwell, 1980; et notre étude sur un cas précis: Rémy Pithon, «Entente cordiale de Marcel L'Herbier (1939) ou l'histoire au présent», dans *Travelling*, 50, Lausanne, 1977-1978, pp. 77-87.

⁸Le sérieux avec lequel sont reconstitués les éléments qui servent à authentifier la dimension «historique» est constamment l'objet de débats, et les producteurs prennent parfois la précaution d'engager, pour en faire figurer les noms au générique des films, des «conseillers scientifiques» réputés; mais ce qui nous intéresse ici est le fait que le grand public intègre ces films dans sa vision du passé; il y aurait un parallèle fondamental à faire avec le rôle joué par le roman historique dans la conscience et dans la connaissance de l'histoire.

encore le choix porte en fait uniquement sur des aspects pittoresques. Là où les uns n'ont vu qu'un scénario de film d'aventures, d'autres ont trouvé la justification «historique» de leur existence nationale; et d'autres encore ont voulu transmettre un message politique ou idéologique de portée générale. Pour l'historien donc, il y a, quant à l'origine du propos, une ambiguïté fondamentale qu'il faut tenter de surmonter.

Appliquées à notre corpus, ces hypothèses de travail conduisent à proposer la typologie suivante:

- 1) Les mythes sont «interprétés» tout à fait consciemment, en fonction de préoccupations politiques ou idéologiques du moment. Le film a alors pour rôle de promouvoir des comportements ou des systèmes de valeurs, qui sont connus par ailleurs. Comme les personnages et les situations ont déjà été porteurs, sur la scène, de messages idéologiques propres aux «médiateurs» qui les ont utilisés (surtout Schiller, admis et intégré dans la tradition helvétique), on les charge de nouveaux messages, peut-être très différents. Nous qualifierons ce type d'«interprétatif».
- 2) Les mythes sont traités de façon strictement conforme à la tradition plastique, iconographique, scénique, ou simplement scolaire. La réalisation s'interdit tout écart par rapport à la version canonique du récit et vise simplement à la «mettre en images». Le film témoigne donc des représentations mentales du passé que s'est construites la société à laquelle il est destiné. Nous qualifierons ce type d'«illustratif».
- 3) Les mythes sont «adaptés» pour obéir aux lois d'un genre tout à fait codé, qui n'est pas le genre héroïco-mythique traditionnel. Cela conduit à modifier le récit, afin de donner au héros une nouvelle fonction⁹ dans la diégèse. La même transformation s'applique aux situations dramatiques. Aventures, protagoniste héroïque et bondissant, décors et costumes de fantaisie, tout contribue à ouvrir la voie aux inventions les plus surprenantes, comme le montrent par exemple de célèbres films vaguement médiévaux (LA CORONA DI FERRO, KNIGHTS OF THE ROUND TABLE,

⁹Nous entendons le terme de «fonction» au sens que lui donne Propp: «action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue» [Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 31 (Points-Sciences humaines, 12)].

THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD, ADÉMAI AU MOYEN AGE, etc.). Il s'agit toujours de quelque chose d'extérieur à la tradition helvétique. Nous qualifierons ce type de «feuilletonesque».

On doit ici remarquer que de tels traitements — et surtout ceux du troisième type — apparaissent comme iconoclastes aux spectateurs qui ont appris le respect, parfois quasi religieux, envers les héros fondateurs ou civilisateurs ou envers les mythes des origines; car héros et mythes¹⁰ sont porteurs de valeurs essentielles pour une nation. Comment les Français de 1920 auraient-ils admis qu'on présentât par exemple Jeanne d'Arc comme une sorte de Calamity Jane? ou les Italiens de 1930 qu'on fît de Garibaldi un Pancho Villa quelconque? Il en va naturellement de même en Suisse. L'historicité des personnages est ici sans importance, pas plus que la véracité du Moyen Age qu'on représente; ce qui compte, c'est la non-conformité d'un film proposé avec l'image admise, qui est l'image fixée par le discours officiel, par les cérémonies rituelles, par les manuels scolaires, et surtout par l'iconographie; et aussi la non-conformité avec l'usage historico-politique qui est fait de cette image, à un moment donné de l'histoire nationale. Nous verrons d'ailleurs que l'indignation parfois exprimée n'empêche nullement de faire ensuite soi-même ce qu'on reproche à d'autres, et de mythifier des personnages historiques, ou de charger les mythes sacrés de significations surajoutées.

Reste à ventiler nos films dans les trois catégories définies ci-dessus, avec la prudence méthodologique qui s'impose. Nous allons d'abord donner quelques éléments d'analyse, à propos d'un des films examinés, qui servira ici de paradigme. Il s'agit de LANDAMMANN STAUFFACHER de Leopold Lindtberg (1941). Le film a été tourné au début de la guerre, en pleine «défense nationale spirituelle». La maison de production «Praesens», dirigée par Lazar Wechsler¹¹, avait alors, dans son activité commerciale, une ligne idéologique qui correspondait parfaitement aux injonctions officielles, quand bien même les autorités ne lui facilitaient pas la tâche; cette option était largement partagée par le metteur en scène Leopold Lindtberg¹². Le sujet de LANDAMMANN

¹⁰Précisons que des termes comme «mythe» ou «héros civilisateur» sont à entendre ici dans un sens strictement anthropologique.

¹¹Sur Lindtberg, sur Wechsler et sur la «Praesens», voir Bibliographie, nos 8 à 10.

¹²La situation est d'autant plus paradoxale que Wechsler et Lindtberg étaient des émigrés venant d'Europe de l'Est, et que, si Wechsler était naturalisé, Lindtberg était alors apatride.

STAUFFACHER est donc dû à une initiative privée, mais qui allait à la rencontre des souhaits exprimés par le message sur la «défense nationale spirituelle»¹³.

Le personnage principal du film est un landammann schwytois, qui est censé être le fils du Stauffacher de 1291; il s'agit donc peut-être d'un personnage historique, mais qui ne se définit que par rapport à un père mythique¹⁴. De toute manière, le héros est imaginé de toutes pièces, ce qui donnait une grande liberté au cinéaste, aux scénaristes Richard Schweizer et Kurt Guggenheim, ainsi qu'à l'acteur Heinrich Gretler. Nous sommes en 1315, au moment où la double élection impériale prélude à l'expédition punitive des Habsbourg en Suisse centrale. Les trois cantons confédérés, menacés par la désunion, vont heureusement trouver en Stauffacher le leader lucide et inébranlable dont ils ont besoin (cf. illustration n° 1). Ce simple résumé suggère la comparaison avec une situation qui était dramatiquement actuelle en 1941. Mais cette analogie globale doit être précisée, ce qui peut être fait par l'étude de quelques fragments significatifs.

Ainsi, par exemple, une scène de la première partie du film. Dans un lieu clos simplement orné d'une croix, des Waldstätten, représentés conformément à la tradition de la peinture héroïque suisse, débattent de la conduite à tenir face à Frédéric de Habsbourg. Un président de séance, robuste et barbu, détient la lourde épée qui symbolise le pouvoir. Chacun peut s'exprimer, dans son dialecte¹⁵, et les débats se concluent par un vote à main levée. C'est donc l'image convenue de la démocratie primitive qui est ici mise en valeur (cf. illustration n° 2). Mais l'égalité n'empêche pas l'autorité naturelle

¹³Sur cette concordance, voir notre article concernant la contribution du cinéma suisse à la «défense nationale spirituelle» (Bibliographie, n° 11), qui comporte des références bibliographiques.

¹⁴La notice du *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse* (tome 6, Neuchâtel, D.H.B.S., 1932, pp. 327-328, s.v. «Stauffacher») tente de donner un tableau cohérent de la famille schwytoise des Stauffacher aux XIII^e et XIV^e siècles: il en ressort, même si cela n'est pas explicitement affirmé, que le Stauffacher de la légende, censé être landammann en 1291, ne peut guère être assimilé au Werner Stauffacher qui exerce cette même fonction en 1315; c'est sans doute cette constatation qui a conduit les auteurs du film à imaginer que leur protagoniste devait être le fils du héros mythique.

¹⁵Sur le sens politique de l'usage du dialecte et sur la forte charge connotative dont l'acteur Heinrich Gretler était porteur, voir nos articles cités dans la Bibliographie, nos 11 et 12.

d'un Stauffacher, qui fait un bref discours, de faire pencher la balance du côté de la volonté de défense dans l'unité confédérale.

Plus avant dans l'œuvre, nous allons assister à une tentative de médiation, conduite par le comte de Toggenburg. Ce personnage, à qui l'on a fait un maquillage de traître de mélodrame, s'en vient présenter aux landammann des trois cantons les conditions auxquelles le Habsbourg accepterait de renoncer à la guerre. Ces conditions sont apparemment modérées, même si un élément est inacceptable: l'abandon du camp de Louis de Bavière, à qui les Suisses ont déjà donné leur parole. Mais surtout, lorsque Stauffacher lit attentivement le texte du traité, dont la signature, selon le médiateur, n'est qu'une simple formalité, il découvre que, par un artifice juridique, on veut faire reconnaître par les Confédérés eux-mêmes leur soumission à un prince étranger. Il dénonce alors le danger de voir réapparaître chez les Waldstätten des «fremde Richter», ainsi que les baillis et leurs châteaux, et met fin à la discussion. Le comte de Toggenburg, démasqué, s'en va en lançant un véritable ultimatum. En 1941, l'alignement de la Confédération sur l'«ordre nouveau» en Europe n'aurait pu se concevoir qu'au prix du renoncement aux libertés démocratiques. L'analogie avec la situation «historique» décrite par cette séquence ne pouvait manquer de frapper les esprits.

Un autre passage, plus loin dans le film, met en valeur un thème voisin, qui lui aussi rappelait des préoccupations immédiates. On y annonce que les Autrichiens approchent. Or le fils aîné de Stauffacher a été tué par un espion ennemi, et voilà que les Uranais et les Unterwaldiens ne sont pas au rendez-vous convenu. Stauffacher a alors un moment de doute, d'autant plus que son propre frère lui conseille de négocier pendant qu'il en est encore temps (cf. illustration n° 3). Intervient la mère des deux hommes, veuve du landamman de 1291, qui vit recluse depuis des années au premier étage de la maison. A la surprise générale, elle descend lentement l'escalier de bois et vient prendre place dans l'assistance. A Stauffacher qui lui demande ce que son père aurait fait à sa place, elle répond simplement qu'il n'aurait pas posé de questions, mais qu'il aurait agi. Et elle évoque la nuit tragique du soulèvement de 1291, l'acte héroïque de Tell, la destruction des châteaux. Galvanisés par cet exemple venu d'un passé glorieux, les hommes sont unanimes à proclamer que la mort vaut mieux que la servitude; les deux frères Stauffacher s'embrassent, et le landammann demande son armure. Le message idéologique est fortement souligné par la mise en scène, et surtout par la composition du personnage de la mère: son habillement, la lenteur



Ill. n° 1: Un leader lucide et inébranlable: Heinrich Gretler dans LANDAMMANN STAUFFACHER (Leopold Lindtberg, 1941).



Ill. n° 2: L'image de la démocratie primitive: Heinrich Gretler et Johannes Steiner dans LANDAMMANN STAUFFACHER (Leopold Lindtberg, 1941).



Ill. n° 3: Se soumettre ou combattre? la voix des ancêtres va répondre: Heinrich Gretler et Robert Troesch dans LANDAMMANN STAUFFACHER (Leopold Lindtberg, 1941).

de ses gestes et l'usage du dialecte en font une incarnation d'«*Helvetia aeterna*»; en outre, l'éclairage sur son visage, ainsi que le voile qui couvre sa chevelure, évoquent très évidemment une «*Mater dolorosa*» telle que la représente l'art allemand de la fin du Moyen Âge; et c'est devant une assistance médusée qu'elle apparaît — car il s'agit bien d'une «apparition» — au haut de l'image. Son message est donc à la fois celui des ancêtres et celui de la Divine Providence. D'ailleurs un autre miracle se produit immédiatement après: les alliés uranais et unterwaldiens, qu'on n'espérait plus, arrivent, et les bannières des trois cantons se rejoignent, dans un plan au symbolisme explicite (cf. illustration n° 4). C'est unis et réconfortés par la certitude d'être dans le droit chemin que les hommes vont affronter un ennemi supérieur en nombre, mais qui n'a pour lui ni la protection tutélaire des ancêtres ni le bon droit. Inutile de souligner le parallélisme avec la situation de 1941. Tout au plus faut-il rappeler que la consigne de préférer l'action à la discussion est, elle aussi, propre à l'époque; il n'est que de rappeler, dans le discours de Marcel Pilet-Golaz du 25 juin 1940, ces injonctions: «Ne pas palabrer, concevoir; ne pas dissenter, œuvrer»!

LANDAMMANN STAUFFACHER va se terminer au moment où les Waldstätten se mettent en route pour le Morgarten. L'espion ennemi, qui est un Italien surnommé Goliath, tue son informateur (car il y a un traître parmi les Suisses...), et cherche à prévenir les Autrichiens. Mais le fils cadet de Stauffacher, trop jeune pour porter les armes, démasque Goliath et le met hors d'état de nuire. Puis il tombe à genoux et prie pour le succès de son père, le landammann. Ces plans sont d'ailleurs montés en parallèle avec des plans de la troupe et de son chef, qui marchent au combat. Et le film se termine par un carton final, sur le visage de Stauffacher:

Und so zogen sie in die Schlacht. Am Morgarten siegte die kleine Schar
im Kampfe für die Freiheit, die *heute noch* ¹⁶ besteht.

Le message global du film était donc très clair. Il fut fort bien compris en Suisse. Mais aussi en Allemagne, comme le montra le silence hostile observé par la presse et la critique du III^e Reich, notamment lorsque le film fut montré au festival de Venise en 1942.

Un tel film appartient évidemment au type «interprétatif». Il montre en effet, chez les Confédérés de 1315, une volonté de défense

¹⁶C'est nous qui soulignons les mots *heute noch*, particulièrement significatifs.

que n'entament ni les menaces de l'adversaire, ni ses promesses, ni les trahisons, ni la conscience de l'infériorité numérique. Sous la conduite d'un chef inébranlable, les libres citoyens des trois cantons primitifs, unis par une foi commune, forgent leurs propres armes — au sens littéral, dans une très forte séquence de montage court —, et affrontent l'envahisseur venu d'Autriche. La mise en scène et les dialogues montrent à l'évidence que l'œuvre ne se comprend que métaphoriquement, par rapport au contexte de 1941 et au danger représenté par l'Allemagne nazie.

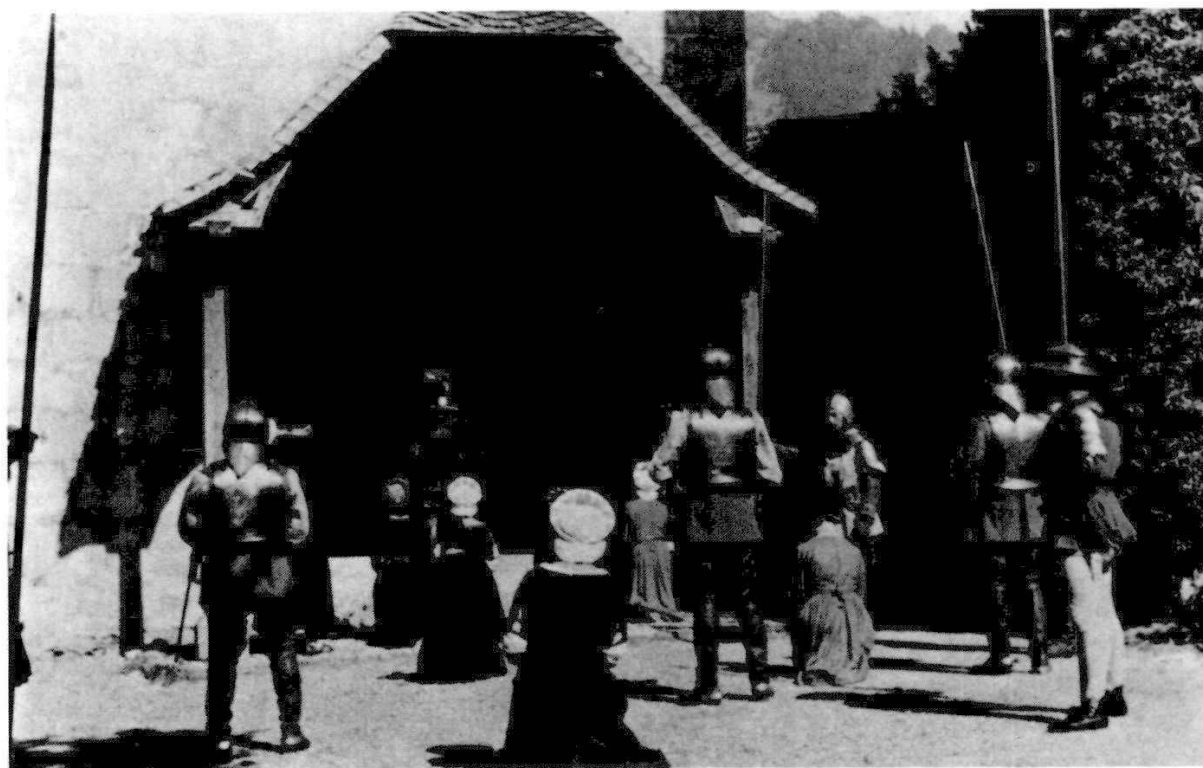
Cet exemple illustre le type d'enquête auquel devraient être soumis tous les films du corpus retenu. Dans la pratique, le travail a été limité par les problèmes matériels déjà évoqués. Mais, en fonction des analyses déjà faites, des renseignements disponibles et parfois de simples souvenirs, nous proposons, sous réserve de vérification, la ventilation suivante, qui ne concerne que les films antérieurs à 1960:

- 1) Appartiennent au type «interprétatif», outre LANDAMMANN STAUFFACHER, le «prologue historique» de NOTRE ARMÉE / UNSERE ARMEE et le WILHELM TELL de Heinz Paul. NOTRE ARMÉE / UNSERE ARMEE est un semi-documentaire, tourné dès 1937, et sorti en 1939. Il s'agit d'une présentation de l'armée suisse, qui ne se comprend que dans le contexte du réarmement, de l'emprunt de défense nationale de 1936, et de l'approche de la guerre; le commentaire, dû à Paul de Vallière, est bourré de références patriotiques et débité sur un ton très grandiloquent. Cette partie documentaire est précédée d'un bref «prologue historique», qui évoque les grandes traditions militaires, des origines aux guerres de Bourgogne (cf. illustration n° 5). Il s'agit donc de mettre en scène, non un héros unique, mais un peuple en armes, grâce à des images extrêmement codées: le Grütli, des chapelles médiévales, des montagnes et des pâturages (cf. illustration n° 6). De robustes montagnards laissent, qui sa forge, qui son champ, qui son bétail, pour revêtir une armure, se munir d'une lance, et prendre congé de la famille; on reverra d'ailleurs exactement les mêmes images dans la partie moderne, et quelques mois plus tard, le CINÉ-JOURNAL SUISSE¹⁷ multipliera les scènes de ce genre. Le

¹⁷Sur le CINÉ-JOURNAL SUISSE, voir Bernard Gasser, «Ciné-Journal Suisse». *Aperçu historique (1923-1945) et analyse de tous les numéros de 1945*, Lausanne, Travelling/Cinémathèque suisse, 1979 (Travelling 53-54/ Documents



Ill. n° 4: Un symbole de l'union confédérale: LANDAMMANN STAUFFACHER (Leopold Lindtberg, 1941).



Ill. n° 5: Les grandes traditions militaires: NOTRE ARMÉE (A. Porchet et J. Béranger, 1939).



Ill. n° 6: Un peuple en armes: NOTRE ARMÉE (A. Porchet et J. Béranger, 1939).

début de ce «prologue historique» est consacré au Gothard; il vaut la peine de citer quelques phrases du commentaire:

C'est le long de cette voie internationale, économique et militaire, que s'est formée, à grands coups de hallebardes, la Confédération suisse. C'est ici le sanctuaire de l'alliance éternelle. Premier août douze cent quatre-vingt-onze. La Suisse, à travers des siècles de luttes et d'épreuves, est devenue la Confédération des vingt-deux cantons, au centre de l'Europe d'aujourd'hui. Ce sont les cantons qui ont fait la Suisse. Les Suisses, au cours de leur histoire, ont vécu l'épée au poing et le casque en tête, pour que la liberté — flamme intérieure — se transmette de siècle en siècle, comme le flambeau du coureur antique, jusqu'à nous (cf. illustration n° 7). L'idée de la défense commune, du service obligatoire, est à l'origine de la conscience nationale des Suisses.

Dès les premiers temps, tous les hommes valides, soldats dès leur seizième année, exercés, entraînés au maniement des armes. Le soldat, toujours prêt à répondre à l'appel du pays (cf. illustration n° 8). Comme aujourd'hui, il avait ses armes chez lui, pour rendre plus rapide la mobilisation. Au signal d'alarme, les courriers franchissaient monts et vallées, le tocsin sonnait de clocher en clocher, du Jura aux Grisons, de Schaffhouse à Bellinzona. C'était la nation armée.

Comme on le voit, l'anachronisme est ici roi¹⁸, et ce «prologue historique» parle en réalité du présent. D'ailleurs quand on en viendra à la bataille de Morat, Adrien de Bubenberg sera traité en héros mythique. C'est en effet d'un modèle idéal qu'on a besoin, pas d'un personnage historiquement défini. Le message est donc le même que dans LANDAMMANN STAUFFACHER: au travers d'images «médiévales», il concerne le contemporain.

Quant au WILHELM TELL de Heinz Paul, il s'agit d'un film allemand, partiellement tourné en Suisse, où il a été largement distribué. Lui aussi utilisait probablement les mythes à des fins politiques immédiates, mais évidemment inverses, puisqu'il

Cinémathèque suisse); il n'y a pas grand-chose à tirer de l'article de Peter R. Gerdès, «*Ciné-Journal Suisse and Neutrality, 1940-1945*», dans *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 5, Oxford, 1985, pp. 19-35.

¹⁸Affirmer que, dans la Suisse médiévale, la mobilisation se faisait «du Jura aux Grisons» et «de Schaffhouse à Bellinzona» montre bien qu'à force de vouloir établir un parallèle entre le passé et le présent, l'auteur du commentaire oublie ses connaissances historiques.



Ill. n° 7: «Les Suisses (...) ont vécu l'épée au poing et le casque en tête»: NOTRE ARMÉE (A. Porchet et J. Béranger, 1939).



Ill. n° 8: «Le soldat, toujours prêt à répondre à l'appel du pays»: NOTRE ARMÉE (A. Porchet et J. Béranger, 1939).

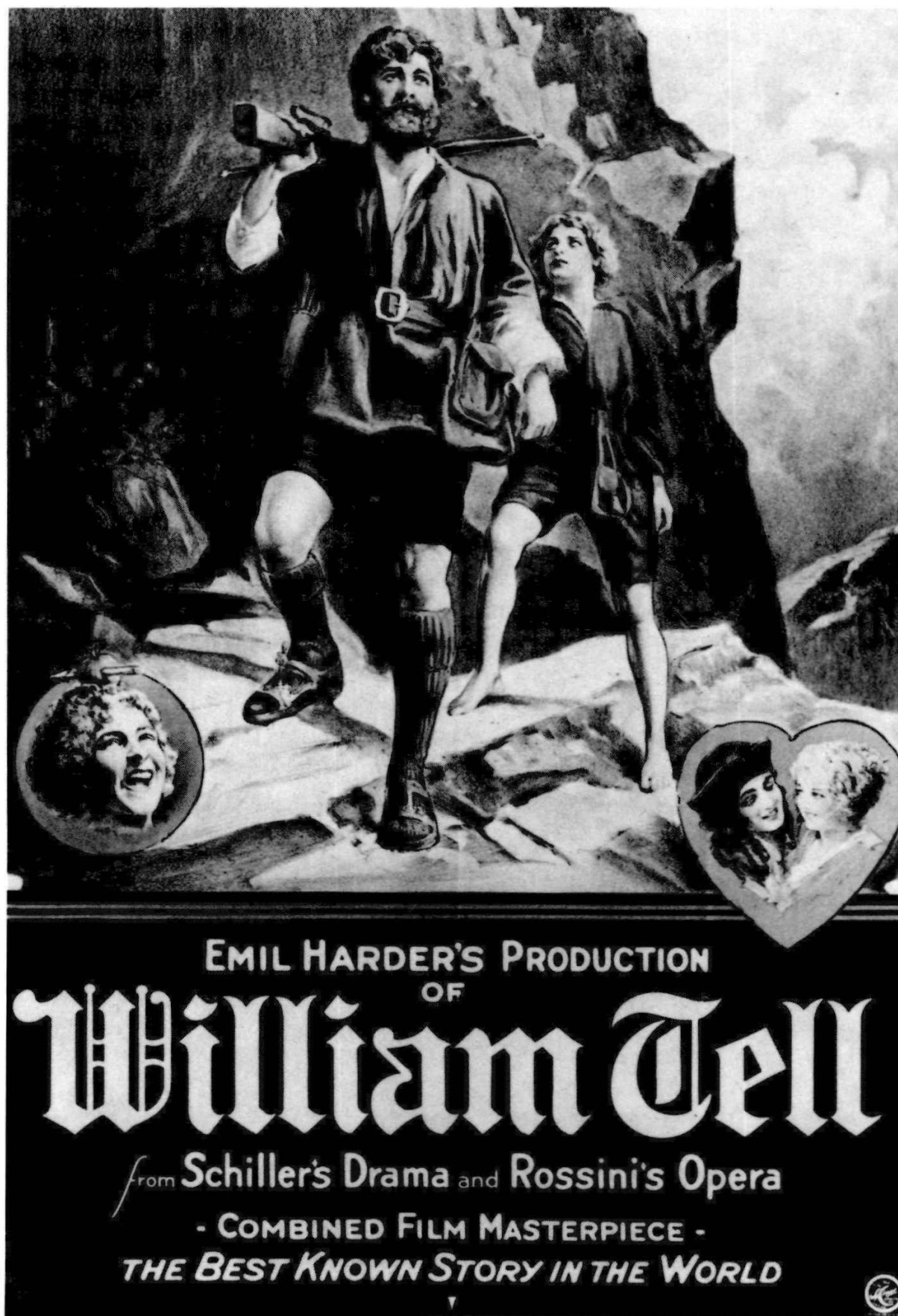


Ill. n° 9: Héros national ou héros germanique? affiche du WILHELM TELL de Heinz Paul (1934).

aurait fait de l'histoire de Tell une glorification du héros libérateur dans une perspective pangermaniste (cf. illustration n° 9). Mais il faut ici être extrêmement prudent: l'œuvre ne nous est connue que par des témoignages. Certes on sait que Hitler et les hauts dignitaires du régime ont manifesté leur approbation par leur présence à la première projection publique en janvier 1934. Mais il faudrait visionner l'œuvre pour vérifier le bien-fondé de ce qui en a été écrit. On sait aussi que Leopold Lindtberg et Lazar Wechsler estimaient qu'une réplique au film de Heinz Paul s'imposait, et ils avaient envisagé de faire un TELL inspiré de Meinrad Inglin; puis opté pour LANDAMMANN STAUFFACHER. Une autre maison de production zurichoise avait également envisagé en 1940 de porter à l'écran le *Tell* de Paul Schoeck. Le parallélisme avec l'histoire du théâtre est ici très éclairant: on sait par exemple que les mises en scène suisses du *Wilhelm Tell* de Schiller étaient une réplique aux interprétations berlinoises de la même pièce¹⁹. On comprend mieux ainsi l'importance à cette époque des films du type «interprétatif». Il se peut qu'il faille aussi ranger parmi ceux-ci le film de Fehér de 1913 (DIE BEFREIUNG DER SCHWEIZ UND DIE SAGE VON WILHELM TELL) qui aurait été destiné principalement aux écoles, mais qui semble avoir eu un certain impact idéologique.

- 2) Le type «illustratif» est essentiellement représenté par DIE ENTSTEHUNG DER EIDGENOSSENSCHAFT d'Emil Harder, Suisse établi aux Etats-Unis, qui veut raconter les origines de la Confédération aux Suisses et aux Américains. Il s'agit d'une «mise en images» des éléments les plus notoires du récit: Tell, le serment des Trois Suisses, les baillis, etc. La mise en scène est très statique dans sa conception, même si Harder tente d'animer ses plans par une intense gesticulation. Quant au montage, il se limite à une pure et simple juxtaposition, c'est-à-dire qu'il ressemble, en 1924, à celui d'un médiocre film pré-griffithien. C'est un «livre d'images» animé (cf. illustration n° 10). Le seul «message» perceptible serait la volonté de répercuter une histoire déjà connue, et le recours au cinéma permet simplement

¹⁹A ce propos, voir notamment les ouvrages mentionnés dans la Bibliographie, nos 8 à 10, ainsi qu'Hervé Dumont, *Das Zürcher Schauspielhaus von 1921 bis 1938*, Lausanne, Publi S.A., 1973, et Werner Mittenzwei, *Das Zürcher Schauspielhaus 1933-1945 oder Die letzte Chance*, Berlin, Henschelverlag, 1979 (Deutsches Theater im Exil).



Ill. n° 10: Un livre d'images: affiche de DIE ENTSTEHUNG DER EIDGENOSSENSCHAFT (Emil Harder, 1924).



Ill. n° 11: Un élément notoire du récit de Tell: Felix Orelli dans DIE ENTSTEHUNG DER EIDGENOSSENSCHAFT (Emil Harder, 1924).



Ill. n° 12: La tradition héroïque: WILHELM TELL (Michel Dickoff, 1960).

d'utiliser un nouveau support pour proposer à tous le récit traditionnel des origines, avec le système de valeurs nationales qu'il implique (cf. illustration n° 11). Le passé est montré en tant que passé.

On peut probablement ranger dans la même catégorie les films qui sont de simples enregistrements des représentations du *Wilhelm Tell* de Schiller (avec les acteurs de la troupe d'Altdorf ou de celle d'Interlaken): les deux films dont le réalisateur est inconnu (1913 et 1921), ceux de Wäckerlin et de Walther-Fein, et peut-être un film autrichien de 1956 dont nous ne savons rien, et qui ne figure donc pas dans notre corpus. Il faut sans doute placer aussi dans ce groupe le film, au titre évocateur, de Zürn, *O SCHWEIZERLAND, MEIN HEIMATLAND! / HEIL DIR, HELVETIA!*; il semble que ce film, allemand, mais destiné avant tout au public suisse, ait été une suite de tableaux «historiques», à partir de Divico et des Helvètes, et jusqu'aux guerres de Kappel, en passant par Tell, le serment du Grütli, Sempach, etc. «Illustratifs» très probablement aussi les petits films de Méliès ou de quelques autres.

- 3) Appartiennent au type «feuilletonesque» le *GUGLIELMO TELL* de Giorgio Pastina, des séries de télévision et des dessins animés. Le film de Pastina, tourné en 1948 en Italie, dans les conditions assez difficiles de l'après-guerre, par un amateur de cinéma venu tard à la réalisation, témoigne d'une grande fantaisie par rapport au récit canonique. On y voit par exemple Tell (Gino Cervi) et ses amis libérer Bertha von Bruneck que Gessler veut épouser de force, dans le château de Schwytz! Il s'agit d'un film de cape et d'épée, dont le protagoniste éponyme assume une fonction de héros libérateur. On aurait sans doute pu écrire à peu près la même chose du film entrepris par Jack Cardiff en 1953, avec Errol Flynn dans le rôle principal, si cette production essentiellement italienne n'était pas restée inachevée, pour des raisons financières: d'après ce qu'on sait du scénario, Tell y séduisait la fiancée de Gessler (Antonella Lualdi)! Il convient, dans ces deux cas au moins, d'être attentif à la charge connotative dont les acteurs principaux étaient porteurs: Flynn restait marqué, dans l'esprit des spectateurs, par sa composition en Robin des Bois sous la direction de Michael Curtiz en 1938; quant à Gino Cervi, il venait de créer un superbe Jean Valjean

dans *I MISERABILI* de Riccardo Freda, film sorti quelques mois avant *GUGLIELMO TELL*²⁰. «Feuilletonesque» aussi, la série produite en 1958 par la télévision anglaise. Très «feuilletonesques» également, les courts métrages d'animation de Dave Fleischer (*POPEYE MEETS WILLIAM TELL* et *WILLIAM WON'T TELL*, 1940)!

En examinant cette ventilation, on ne peut manquer d'être frappé par la répartition dans le temps: toutes les œuvres relevant du premier type se situent entre 1934 et 1941 (sauf peut-être un film en 1913). Celles du deuxième type, entre 1912 et 1924. Quant au troisième groupe, il se place pour l'essentiel entre 1949 et 1958; certes les films de Fleischer sont de 1940, mais ils appartiennent à un genre à part, et sont tournés aux Etats-Unis. De là une hypothèse sur l'évolution de ce que nous avons appelé «permanence et détournement»: dans les périodes de strict affrontement des nationalismes (en gros, entre 1900 et 1925), le sens traditionnel des mythes helvétiques pouvait suffire à répondre aux besoins du moment (avec Tell, mais aussi avec les Trois Suisses, voire avec Divico ou Winkelried); en revanche, après 1930, l'affrontement étant celui des idéologies, on charge de significations nouvelles les vieux mythes. C'est donc à une guerre des interprétations que nous assistons, ou plutôt à une surenchère dans les détournements; on va jusqu'à mythifier des éléments dont l'historicité n'est pas contestée, voire à inventer de toutes pièces des mythes nouveaux. A la même époque d'ailleurs, le message sur la «défense nationale spirituelle» invite à se référer, comme à des modèles, aux créations artistiques ou littéraires authentiquement suisses du passé récent, et il leur confère par là même valeur de mythes; on esquisse même un traitement analogue à l'égard de glorieux contemporains (notamment Guisan). Après la guerre enfin — ou loin d'elle —, on respire et on rit un peu, mais en conservant le caractère «libérateur» et anti-autoritaire des héros, voire leur exemplarité morale. C'est d'ailleurs l'attitude qui prévaut de nos jours, comme le montre la récente série télévisée, qui a pour héros un Guillaume Tell dont les aventures n'ont qu'un rapport lointain avec le récit canonique.

* * *

²⁰Ce serait en revanche un grave contresens de croire Gino Cervi marqué par le rôle du syndic communiste Peppone, qu'il a tenu dans *DON CAMILLO* et dans les quatre autres films de la même série: *DON CAMILLO* date en effet de 1952.

Nous avons ainsi cerné quelques-uns des «détournements» qu'annonçait notre titre. Mais il ne s'agit que de résultats très fragmentaires. Au-delà de l'étude des œuvres consacrées explicitement à Tell ou aux Trois Suisses, il faudrait élargir l'enquête et repérer les nombreuses allusions dispersées un peu partout dans des films suisses et étrangers. Ainsi, dans un film dont nous avons montré ailleurs²¹ qu'il véhicule consciemment — quoique officieusement et par avance en quelque sorte — les valeurs — jamais définies — de la «défense nationale spirituelle», FÜSILIER WIPF de Leopold Lindtberg (1938), on relève par exemple une référence très explicite à un fragment de la légende des origines. On nous montre une petite troupe de soldats suisses, isolés dans les Alpes, alors que la Première Guerre mondiale s'éternise, et avec elle une mobilisation dont on ne voit plus l'utilité. Ces hommes sont atteints par le cafard. Mais la voix de la conscience nationale s'élève. Le sage fusilier Leu — Heinrich Gretler — rappelle à ses camarades le sens de leur mission, et le danger qui guette le pays: celui de voir les Suisses servir de chair à canon à des généraux étrangers, et surtout d'être gouvernés par des magistrats venus d'ailleurs. L'allusion aux «juges étrangers dans nos vallées», si souvent cités dans les résumés scolaires du Pacte de 1291, est évidente; nous l'avons déjà rencontrée dans LANDAMMANN STAUFFACHER. En outre, la scène se conclut par un autre rappel des grandes traditions: les soldats, redevenus conscients de leur devoir, entonnent le «Chant de la Bérésina». Le film se terminera par des images de feux du 1^{er} Août qui s'allument partout sur les hauteurs, symboles d'une liberté qui vaut tous les sacrifices. La référence aux origines est donc constante. De même, dans MARIE-LOUISE (Leopold Lindtberg, 1944), un Suisse, qu'on a rendu presque caricatural à force de vouloir en faire un parangon d'authenticité — c'est encore Gretler —, montre le Grütli à la petite Française accueillie chez lui, et lui parle de Tell. On peut donc affirmer que, jusque vers 1960 au moins, les récits des origines sont mis à contribution dès qu'il est question de la défense et de la cohésion nationales.

Que se passe-t-il donc vers 1960, pour que nous ayons placé une césure à cette date? 1960, c'est l'année de la sortie du WILHELM TELL de Michel Dickoff. Certes il s'agit d'une version très «illustrative» de la légende (et de Schiller), mais avec une intention

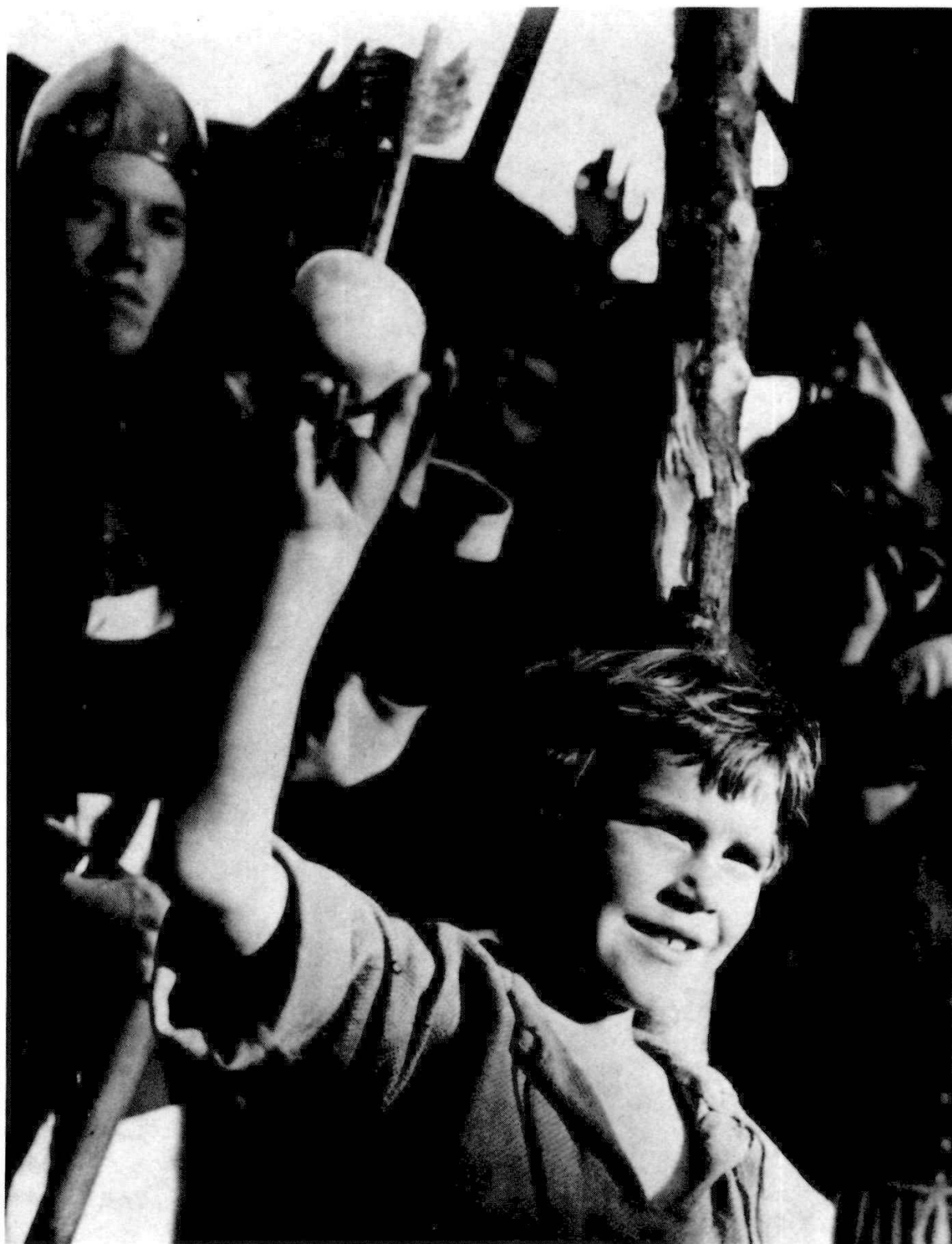
²¹Voir notre article cité dans la Bibliographie, n° 11.

affirmée: l'œuvre suggère de se méfier des ambitions et des pernicieuses influences étrangères, et de les repousser (cf. illustrations nos 12, 13 et 14). On y a décelé, soit un message antiallemand, qui eût été bien tardif en 1960, soit un message antisoviétique, très attardé lui aussi, puisqu'on était alors en pleine détente. En fait, les deux interprétations sont possibles, car le film préconise une attitude défensive à l'égard de tout ce qui est au-delà des frontières nationales! En ce sens, il est typique de ce cinéma du repli ou de «l'isolat culturel» qu'est le cinéma suisse des années 50²². Mais même dans cette perspective, il est en retard, car en 1960 le réflexe ne fonctionne plus. On l'a bien vu lors d'un épisode burlesque de sa carrière commerciale: paradoxalement, le film, présenté au festival de Moscou de 1961, fut très bien accueilli par la critique soviétique, alors qu'en Suisse, le succès était très limité, malgré une énorme publicité qui visait spécialement les écoles; la distribution en URSS aurait permis aux producteurs de combler leur déficit; mais une campagne de presse aboutit au lancement d'une souscription nationale, afin que l'œuvre ne fût pas vendue aux Soviets; or la somme recueillie se révéla dérisoire! Dans la Suisse des années 60, Tell ne fait donc plus recette, ou du moins cette utilisation du récit de Tell. Et cela se comprend aisément. On est en effet en pleine prospérité, et en plein retour aux valeurs pacifiques et bucoliques. Cela s'exprime, dans le cinéma suisse, non par des films sur les mythes héroïques des origines, mais par la renaissance du «Bergfilm», et surtout par l'essor, typique des années 50, de Heidi et de ses avatars.

Michel Dickoff fait encore un NIKLAUS VON FLÜE / PACEM IN TERRIS en 1963. Certes l'idée de célébrer le héros helvétique de la paix aurait pu plaire. Mais là encore, Dickoff arrivait trop tard, et l'échec fut total. Car le cinéma avait commencé à changer. On se permet, dès ces années-là, de plaisanter sur les défaillances de l'union confédérale: les derniers plans de HAST NOCH DER SÖHNE JA...? (Lukas Ammann, 1959), dont le titre ironiquement interrogatif comporte déjà une allusion à un chant patriotique²³, montrent deux enfants se battant féroce-ment devant l'inscription «Seid einig»! Dans trois films (BÄCKEREI ZÜRRER, 1957, HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 1959, et DER TEUFEL HAT GUT LACHEN, 1960), Kurt Früh remplace les Trois Suisses de la tradition par un trio

²²Voir notre article cité dans la Bibliographie, n° 13.

²³«Heil dir, Helvetia! / Hast noch der Söhne ja / Wie sie Sankt Jakob sah / Freudvoll zum Streit» (dans l'hymne national «Rufst du, mein Vaterland»)



Ill. n° 13: Un symbole national: Urs Dickoff dans WILHELM TELL (Michel Dickoff, 1960).



Ill. n° 14: Transmission des valeurs nationales: Robert Freitag dans WILHELM TELL (Michel Dickoff, 1960).

de sympathiques clochards (cf. illustrations nos 15 et 16). Tell lui-même n'est pas épargné. Le plan-séquence final du RETOUR D'AFRIQUE (Alain Tanner, 1973) met en scène un jeune couple qui doit décider lequel des deux restera au foyer pour s'occuper de leur futur enfant. Pour tirer à pile ou face, le jeune homme utilise un écu de cinq francs: «Tiens, regarde: il y a Guillaume Tell d'un côté. — S'il savait à quoi il allait servir, le pauvre! — Il n'aurait jamais accepté de faire ça avec sa femme, lui. Il l'aurait plutôt étranglée, et le tribunal l'aurait acquitté!». Et la jeune femme choisit: «Pas l'écusson, le type!»

Cette nouvelle manière d'évoquer les traditions héroïques nous conduit au film de Peter Ammann, *IL TRENO ROSSO / LE TRAIN ROUGE* (1972)²⁴. Au moment où le thème de la «surpopulation étrangère» provoquait une effervescence rare dans l'opinion publique suisse, Ammann choisit de filmer des saisonniers italiens, communistes pour la plupart, qui prennent un train spécial pour aller voter dans leur pays, et y passer quelques jours. Il entremêle, dans un montage qui ne révèle que peu à peu sa signification subversive, des scènes tournées à bord du train et des éléments filmés lors de représentations théâtrales du *Wilhelm Tell* de Schiller (à Interlaken), de l'opéra de Rossini (à Florence), et de la pièce de Sastre (à Cagliari). Cette construction insolite suggère une interrogation: le message idéologique véhiculé par les versions théâtrales les plus célèbres du mythe de Tell corrobore-t-il ou contredit-il une politique réelle dans une situation concrète? La politique ainsi mise en cause, c'est évidemment celle que la Suisse pratique envers les saisonniers italiens, privés des libertés démocratiques et de la possibilité de s'exprimer. Ammann ne met donc pas en scène une interprétation du mythe des origines; il propose une réflexion sur les interprétations traditionnellement mises en scène. Nous sommes aux antipodes du cinéma des années antérieures à 1970.

* * *

Nous pensons avoir ainsi montré au moins deux choses: d'une part, les mythes suisses des origines figurent en bonne place, de façon presque permanente, sur les écrans, tant du cinéma que de la télévision; d'autre part, les détournements de sens qu'on leur fait subir sont nombreux, si nombreux qu'on en est venu à s'interroger sur ce

²⁴Les réalisateurs Lukas Ammann et Peter Ammann n'ont en commun que leur patronyme.



Ill. n° 15: Une image moderne des Pères Fondateurs? Zarli Carigiet, Ruedi Walter et Max Haufler dans HINTER DEN SIEBEN GLEISEN (Kurt Früh, 1959).



Ill. n° 16: Trois Suisses affrontent une situation nouvelle: Max Haufler, Ruedi Walter et Zarli Carigiet face à Hannes Schmidhauser dans *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN* (Kurt Früh, 1959).

processus même, au profit peut-être d'un type nouveau de détournement... Comment s'expliquer que tout cela perdure d'une manière aussi tenace? L'historien ne détient évidemment pas la réponse à pareille question. Tout au plus peut-il suggérer deux thèmes de réflexion. D'abord, on peut se demander si notre siècle n'a pas un grand besoin de mythes pour sous-tendre des convictions nationales parfois chancelantes. D'autre part, l'histoire de l'utilisation des mythes apparaît au moins aussi intéressante que celle de leur invention; les vrais problèmes, dans ce domaine, ne portent pas sur l'historicité des personnages ou des événements constitutifs des mythes, mais bien sur l'immutabilité ou la transformation de ces mythes eux-mêmes, et sur l'emploi qui en a été fait. Dans une recherche de ce type, l'étude, à peine commencée, des arts de l'image pourrait enrichir ou modifier profondément notre compréhension du passé.

Le sujet reste d'ailleurs fort actuel: Daniel Schmid ne vient-il pas de réaliser un film de télévision consacré à sa propre mise en scène de l'opéra de Rossini? Mais quel usage la Suisse de la fin des années 1980 peut-elle faire de Guillaume Tell? Peut-être trouverons-nous une réponse à cette question dans la dernière apparition — à notre connaissance, mais sans doute avons-nous du retard sur la création... — de Tell sur le petit écran de la télévision suisse: on y voit la célèbre statue d'Altdorf s'animer, sous les yeux étonnés d'un jeune couple de motocyclistes; Tell dépose son arbalète; son fils et lui quittent leur pose hiératique pour feuilleter un fascicule imprimé, puis se figent à nouveau, tandis qu'une voix *off* cite Goethe: «Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen!»²⁵ On aura compris qu'il s'agit de publicité commerciale²⁶. Faut-il voir, dans ce dernier détournement, un signe fondamental de notre époque?

Rémy PITHON

Photos Cinémathèque suisse; nous remercions tout particulièrement M. André Chevailler de sa collaboration.

²⁵Goethe, *Faust*, Erster Teil, Nacht, v. 682-683. Dans la version destinée à la télévision romande: «Ce que tu as hérité de ton père, acquiers-le, pour le posséder.»

²⁶Pour une société d'assurances, que nous remercions de nous avoir fourni une copie du spot, et de nous avoir autorisé à le montrer lors du colloque.

BIBLIOGRAPHIE

Filmographie dans:

- [1] Hervé Dumont, «Guillaume Tell au cinéma», dans *Travelling*, 43, Lausanne, 1975, pp. 20-29.

Sur l'histoire du cinéma suisse:

- [2] Freddy Buache, *Le cinéma suisse*, Lausanne, L'Age d'homme, 1978, 2^e éd. (coll. «Poche Suisse», 3).
- [3] Martin Schlappner und Martin Schaub, *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896-1987). Eine kritische Wertung*, Zurich, Schweizerisches Filmzentrum, 1987.
- [4] Hervé Dumont, *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction 1896-1965*, Lausanne, Cinémathèque Suisse, 1987.

Sur les problèmes spécifiques du cinéma des années 30:

- [5] Werner Wider und Felix Aepli, *Der Schweizer Film 1929-1964. Die Schweiz als Ritual*, Zurich, Limmat Verlag, 1981 (2 vol.).
- [6] Roland Cosandey, «L'activité cinématographique en Suisse romande, 1919-1939. Pour une histoire locale du cinéma», dans *19-39. La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne, Payot, 1986, pp. 237-271.
- [7] Thomas Pfister, *Der Schweizer Film während des Dritten Reiches. Filmpolitik und Spielfilmproduktion in der Schweiz von 1933 bis 1945*, Hettiswil, beim Autor, 1986, 2^e éd.
- [8] *Leopold Lindtberg et le cinéma suisse 1935-1953*. Dossier établi par Hervé Dumont, Lausanne, Travelling/Cinémathèque suisse, 1975 (Travelling 44-46 / Documents Cinémathèque suisse, 6).
- [9] Erwin Leiser, *Leopold Lindtberg: «Du weisst ja nicht, wie es in mir schäumt»*. *Schriften - Bilder - Dokumente*, Zurich, Musik und Theater Edition, 1985.
- [10] *Morgarten kann nicht stattfinden. Lazar Wechsler und der Schweizer Film*, Zurich, Europa Verlag, 1966.

Sur l'utilisation des mythes nationaux dans le cinéma des années 30 et 40:

- [11] Rémy Pithon, «Cinéma suisse de fiction et "défense nationale spirituelle" de la Confédération helvétique (1933-1945)», dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 33, Paris, 1986, pp. 254-279.
- [12] Rémy Pithon, «Le cinéma suisse et les mythes nationaux (1938-1945)», dans Bernard Crettaz, Hans-Ulrich Jost et Rémy Pithon, *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme? Images et identités suisses au XX^e siècle*, Lausanne, Section d'histoire de l'Université de Lausanne, 1987 (Histoire et société contemporaines, 6/87).

Sur le cinéma suisse des années de la guerre froide:

- [13] Rémy Pithon, «Le cinéma suisse de 1945 à 1965. Etude d'un isolat culturel», dans *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 46/47, Perpignan, 1987, pp. 139-149.

Sur le cas particulier des films militaires officiels:

- [14] *Casques et caméras. Le service cinématographique de l'armée suisse. 1912-1985*, Nyon, Festival international du film documentaire, 1985.