Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 42 (1991)

Heft: 3

Artikel: Notes sur la ville et la campagne dans le cinéma suisse des années 40

Autor: Pithon, Rémy

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393861

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: 16.07.2025

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

Rémy Pithon

Notes sur la ville et la campagne dans le cinéma suisse des années 40

Dans les années 40, on produit en Suisse un certain nombre de films de fiction, qui présentent la particularité de comporter de nombreuses scènes d'extérieurs. Ces scènes sont tournées dans des décors naturels, et privilégient deux types de paysage. Il y a d'abord la campagne, sous divers aspects, mais presque toujours en plein soleil. Il y a d'autre part la montagne, avec tout son attrait, mais aussi tous ses dangers. Dans les deux cas, le choix est fait en fonction des connotations attachées aux représentations des lieux: saines traditions de la Suisse rurale, vertus ancestrales des montagnards, pureté des sommets enneigés, etc. Cette charge idéologique attribuée à l'image cinématographique est à mettre en rapport avec les préoccupations des années 40 (Seconde Guerre mondiale, puis guerre froide) et avec l'attitude de repli sur soi qui caractérise la Suisse de cette époque. Cela explique aussi l'absence presque totale, dans les films, de la ville et de la société urbaine, notamment industrielle.

Dès le milieu des années 30, une modeste industrie du cinéma prend son essor en Suisse. Sa production se poursuit pendant une vingtaine d'années, avec des vicissitudes diverses. Presque totalement occultée dès la fin des années 60, et pour une génération, par le «nouveau cinéma suisse», elle suscite depuis peu un regain d'attention [1], ce qui est absolument justifié du point de vue de l'histoire de l'art, dont l'histoire du cinéma est, au 20e siècle, un élément important. Notre étude se fonde sur une partie de cette production: les

1 «Une vigne ensoleillée»: Heinrich Gretler (à gauche) et Paul Hubschmid (à droite) dans «Die missbrauchten Liebesbriefe», 1940.

longs métrages de fiction tournés dans les années 40, ou plus exactement ceux qui nous ont été accessibles[2]. Plusieurs n'ont plus guère qu'un intérêt historique; mais il y a aussi parmi eux des œuvres dont les qualités dramatiques et plastiques méritent l'attention – ceux de Lindtberg[3] et de Schnyder notamment –, et même un authentique chef-d'œuvre, «Romeo und Julia auf dem Dorfe»[4].

Une des choses qui frappent lorsqu'on visionne ces films, c'est l'abondance des scènes qui se déroulent à l'extérieur, à la campagne ou à la montagne. Ce n'était guère courant dans le cinéma international des années 40, sauf dans des cas très spécifiques, comme les films sur le sport. Mais il y a, dans ce cinéma suisse, quelque chose de plus étonnant encore. Les extérieurs sont «réels», ce qui signifie qu'on a tourné dans des espaces existants, que les acteurs peuvent arpenter en tout sens, et non dans des studios, devant des décors peints ou des transparences photographiques, qui créent une apparence de paysage et qui donnent l'illusion d'un espace à trois dimensions. Cet emploi des décors naturels nous est devenu familier depuis les années 60. Mais à l'époque, il était fort peu répandu. On sait par exemple que, pour «Hôtel du Nord» (1938), Marcel Carné fait reconstituer par le décorateur Alexandre Trauner la façade de l'établissement qui fournit son titre au film, ainsi que la rue et le canal adjacents, bien que l'hôtel existât réellement; en 1939, il commande à Trauner le décor de la place de banlieue que voit, de sa fenêtre, le protagoniste de «Le Jour se lève», alors que la France ne manquait pas de quartiers ouvriers suburbains. C'est que, pour la plupart des réalisateurs de l'époque, le studio est irremplaçable. Il permet de créer un espace où de multiples éléments significatifs sont réunis, et dans lequel on joue à volonté avec la lumière. En outre, il rend le tournage indépendant de la météorologie.

2 «Au Tessin, en pédalant sur des routes de campagne»: Anne-Marie Blanc (au premier plan à gauche) dans «Matura-Reise», 1942.

Les méthodes de travail des cinéastes suisses des années 40 sont donc exceptionnelles. Certes ils ne disposaient que de quelques studios aux dimensions modestes. Les maisons de production travaillaient avec des budgets très limités; or les tournages en extérieurs étaient assez peu onéreux. Ces considérations ont joué un rôle. Mais il aurait été encore moins compliqué et moins coûteux de choisir des scénarios qui n'exigeassent que peu ou pas de prises de vue en extérieurs. Et pourtant les cinéastes et les producteurs ont fait l'inverse, ainsi que le montrent des films comme «Menschen, die vorüberziehen» ou «Marie-Louise», dans lesquels les pérégrinations à travers le pays sont des éléments fondamentaux du récit. Ils ne se sont pas non plus laissé décourager par les obstacles que dressaient, pendant la guerre, divers services de l'armée[5]. Pour comprendre la raison de leur obstination, il faut se fonder sur les indices contenus dans les films mêmes.

Quels éléments de l'espace réel montrent-ils? Il y a d'abord des paysages de type rural: champs cultivés, vergers, prés, forêts, routes de campagne, rues villageoises, fermes isolées, etc. L'usage qui est fait des plans tournés dans ces décors naturels est important: il ne s'agit pas, comme c'est souvent le cas au cinéma, de simples «ponctuations», indiquant une césure ou une suspension de la narration; ce qui s'y passe est essentiel au récit. C'est en chassant dans les bois et au bord des eaux de la région de Zurich, admirablement photographiée par Emil Berna, que le pasteur de «Der Schuss von der Kanzel» oublie les devoirs de sa charge. L'instituteur de «Die missbrauchten Liebesbriefe», qui arrosait soigneusement les fleurs et les légumes de son jardin, doit quitter sa bourgade pour aller s'occuper d'une vigne ensoleillée (en Argovie); c'est à l'orée d'une forêt inondée de lumière qu'il retrouvera sa bien-aimée. Des vignobles encore, valaisans ceux-

3 «Brèves heures de bonheur»: Margrit Winter et Erwin Kohlund dans «Romeo und Julia auf dem Dorfe», 1941.

là, servent de décor à un des épisodes d'«Une femme disparaît», un autre se situant dans un village tessinois. C'est aussi au Tessin, en pédalant sur les routes de campagne ou le long du lac de Lugano, que les adolescentes de «Matura-Reise» font le voyage indiqué par le titre. Quant au jeune couple de «Romeo und Julia auf dem Dorfe», il connaîtra ses brèves heures de bonheur dans les champs de céréales, les vergers et les bois (ceux de la campagne zurichoise), avant de se laisser emporter par la rivière. Cette campagne, ces villages paisibles et coquets, sont presque toujours filmés sous le soleil d'été. Même la carrière, isolée au pied d'une falaise, où évoluent les marginaux de «Steibruch», est filmée à la belle saison. Il n'y a guère que les soldats pour connaître le froid et la neige, sans que pour autant le village de «Gilberte de Courgenay» soit moins accueillant.

Le deuxième type de paysage dont ce cinéma fait un très large usage, c'est la montagne, sous ses aspects les plus divers: alpages escarpés, villages accrochés aux pentes, parois rocheuses, névés, glaciers, sommets lointains. La montagne avec ses attraits: panoramas superbes, eau vive, soleil, simplicité accueillante des habitants. Mais aussi la montagne avec ses périls: neige, avalanches, crevasses, chutes de pierres, orages et tempêtes. Dans «Bergführer Lorenz», qui présente un village valaisan, avec ses habitants attachés aux traditions et ses touristes venus des villes, un jeune guide, oublieux de ses devoirs, fait l'expérience de la perversité urbaine et, revenu au bercail, affronte la montagne et les éléments déchaînés pour retrouver l'estime des siens et sa propre identité. En voulant survoler les Alpes, le héros de «Bider der Flieger» en découvre la beauté sauvage; il ne réussira d'ailleurs qu'à la seconde tentative. Quant au massif du Gothard, si chargé de valeur symbolique, il suscite, dans «Der letzte Postillon vom St. Gotthard», les cris d'admiration des voyageurs qui

4 «Un village valaisan, avec ses habitants attachés aux traditions»: «Bergführer Lorenz», 1942.

le traversent en diligence; mais seuls les montagnards qui le parcourent et les mineurs qui forent le tunnel en connaissent la vraie grandeur et les dangers. Quant au Cervin, même les préoccupations de promotion touristique qui prévalent dans «Swiss Tour» – le film, tourné en partie à Zermatt, raconte la découverte, par des permissionnaires américains, des Alpes suisses et des joies du ski – ne parviennent pas à faire oublier combien il est connoté.

La montagne n'est donc pas simplement un décor; conformément à une tradition qui remonte au *Bergfilm* des années 20 et 30, elle est un élément constitutif du pays vivant. Elle est accueillante à ceux qui savent la mériter, au prix de sacrifices parfois très durs. Elle en fait les dépositaires des vertus dont elle est la gardienne, le courage, la ténacité, l'honnêteté. Lorsque Lindtberg veut montrer que les désemparés de «Die letzte Chance» ont atteint, après un véritable calvaire, la terre d'asile dont ils rêvaient, il les filme dans un village de montagne enneigé: on y enterre un soldat anglais; des rescapés parlent, devant l'église, de leur volonté de tout recommencer; un major anglais et un sergent américain y ont même la vision d'une longue colonne de réfugiés traversant une plaine blanche pour regagner leur pays, la paix revenue...

On comprend mieux dès lors l'importance accordée aux paysages naturels. Ce n'est pas seulement leur valeur esthétique qui est en jeu, c'est aussi, et surtout, leur valeur symbolique. Filmer les prés et les bois sous le soleil, les villages et leurs habitants au travail, c'est rappeler les saines traditions de la Suisse rurale. Montrer la montagne réelle, c'est représenter des vertus ancestrales. L'image de cinéma se réfère à une tradition iconographique déjà bien établie, par la peinture et par l'art populaire notamment. Pour en comprendre le sens, il faut évidemment replacer cette production dans son époque, qui est

5 Le cimetière montagnard de «Die letzte Chance», 1944.

celle de la guerre mondiale, puis, après un ou deux ans de détente, celle des débuts de la guerre froide. Marqué d'abord par les consignes de la «défense nationale spirituelle»[6], puis par le repli frileux sur la neutralité entre les deux blocs[7], le cinéma suisse, mettant en scène son pays, met en scène des valeurs auxquelles le public croit, et qu'il sent menacées.

Mais alors, que fait-on de la ville? Elle constitue un troisième type de décors naturels. Mais il s'agit toujours de villes aux dimensions modestes, de bourgades presque villageoises, de rues ou de quartiers d'allure ancienne. On tourne «Die missbrauchten Liebesbriefe» à Stein am Rhein et à Bremgarten, «s'Margritli und d'Soldate» à Estavayer et à Morat, «Al canto del cucù» dans diverses petites localités tessinoises. On multiplie les plans sur des façades et des enseignes anciennes, sur des tours d'enceinte percées de portes, sur des fontaines surmontées de statues: de Berne, on voit surtout la Münstergasse dans «Das Gespensterhaus». Les villes importantes ne sont guère montrées que pour en dénoncer les dangers: Lausanne où l'héroïne de «Manouche» risque le pire, Zurich où le guide de «Bergführer Lorenz» et le déserteur de «Wilder Urlaub» tentent leur chance. Aucune banlieue industrielle, presque aucun quartier moderne: ni façades de banques, ni blocs locatifs (sinon pour en souligner l'opposition avec les espaces ruraux ou montagnards).

La Suisse telle qu'on la voit dans les films des années 40 n'est pas seulement un pays fort éloigné de la réalité actuelle; c'est un pays qui, même à l'époque, était recréé par l'imagination: sans industrie et sans grandes concentrations humaines, habité par une population essentiellement artisanale et agricole, dans un plat pays constamment ensoleillé, ou dans une montagne dure et dangereuse, mais formatrice de caractères droits et d'hommes forts. Cette vision passé-

6 Estavayer en fête: «S'Margritli und d'Soldate», 1940.

iste, au-delà de ses aspects esthétiques, est révélatrice d'une idéologie. Celle des artistes qui proposaient leurs films au public; mais aussi – et sans doute surtout – celle du spectateur qui, se retrouvant lui-même figuré sur l'écran, aimait qu'on lui présentât ce miroir-là.

Annexe: liste des films

Al canto del cucù	August Kern	1941
Bergführer Lorenz	Eduard Probst	1942
Bider der Flieger	Leonard Steckel	1941
Das Gespensterhaus	Franz Schnyder	1942
Gilberte de Courgenay	Franz Schnyder	1941
Landammann Stauffacher	Leopold Lindtberg	1941
Die letzte Chance	Leopold Lindtberg	1944
Der letzte Postillon vom St. Gotthard	Edmund Heuberger	1941
Manouche	Fred Surville	1942
s'Margritli und d'Soldate	August Kern	1940
Matto regiert	Leopold Lindtberg	1947
Marie-Louise	Leopold Lindtberg	1943
Matura-Reise	Sigfrit Steiner	1942
Menschen, die vorüberziehen	Max Haufler	1941
Die missbrauchten Liebesbriefe	Leopold Lindtberg	1940
L'Oasis dans la tourmente	Arthur Porchet	1941
Romeo und Julia auf dem Dorfe	Valerian Schmidely et Hans Trommer	1941
Der Schuss von der Kanzel	Leopold Lindtberg	1942
Steibruch	Sigfrit Steiner	1942
Swiss Tour	Leopold Lindtberg	1949
Une femme disparaît	Jacques Feyder	1941
Wilder Urlaub	Franz Schnyder	1943

Zusammenfassung

In den vierziger Jahren entstehen in der Schweiz einige Spielfilme mit zahlreichen Aussenszenen. Sie wurden im Freien gedreht. Dabei erfreuten sich zwei Landschaftstypen besonderer Beliebtheit: zum einen ländliche Gegenden unter vielfältigen Aspekten, aber stets im vollen Sonnenschein, zum anderen die Berge mit ihrer Anziehungskraft, aber auch mit ihren Gefahren. In beiden Fällen spielen bei der Wahl der Örtlichkeiten die mit ihr verbundenen Konnotationen die entscheidende Rolle: gesunde Traditionen des Landlebens, uralte Sitten der Bergler, Unberührtheit der verschneiten Berggipfel usw. Dass die Filmbilder derart ideologisch befrachtet werden, hängt mit den Hauptsorgen der vierziger Jahre, dem Zweiten Weltkrieg und dann dem Kalten Krieg, und dem für die Schweiz jener Zeit charakteristischen Rückzug auf sich selbst zusammen. Dadurch erklärt sich auch die beinahe totale Absenz der Stadt und der städtischen, insbesondere aber der industriellen Gesellschaft im Film.

Riassunto

Negli anni 40 si producono in Svizzera alcuni lungometraggi drammatici che si distinguono per le numerose scene esterne. Le riprese sono fatte all'aperto privilegiando due tipi di paesaggi. Una volta è la campagna sotto diversi aspetti, ma sempre alla piena luce del sole. Poi la montagna, affascinante, ma pericolosa. In ambedue i casi la scelta è fatta in relazione alle connotazioni implicite a determinati luoghi: sane tradizioni della Svizzera rurale, ancestrali virtù dei montanari, purezza delle cime innevate ecc. Questa carica ideologica attribuita all'immagine cinematografica occorre vederla sullo sfondo delle preoccupazioni centrali degli anni 40 (secondo conflitto mondiale, guerra fredda) e dell'atteggiamento di «ripiego su di sè» che caratterizza la Svizzera di quell'epoca. Ciò spiega anche perchè sono quasi completamente assenti dai film la città e la società urbana, specie quella industriale.

Notes

[1] HERVÉ DUMONT, *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction 1896–1965*, Lausanne, Cinémathèque Suisse, 1987; WERNER WIDER et FELIX AEPPLI, *Der Schweizer Film 1929–1964. Die Schweiz als Ritual* (2 vol.), Zurich, Limmat Verlag, 1981.

[2] Soit 22 films, dont on trouvera la liste en annexe, sur une cinquantaine.

[3] *Leopold Lindtberg et le cinéma suisse 1935–1953.* Dossier établi par HERVÉ DUMONT, in: *Travelling 44–46/Documents Cinémathèque suisse 6*, Lausanne 1975.

[4] HERVÉ DUMONT, Romeo et Juliette au village, in: *Travelling 48/Documents Cinémathèque suisse* 9, Lausanne 1976, pp. 3–88.

[5] Obsédés par la crainte de l'espionnage, ils ont retardé et perturbé les tournages dans des sites réputés d'importance stratégique, par exemple pour «Landammann Stauffacher» (région du lac de Lauerz), pour «Die letzte Chance» (plaine de Magadino) et pour «Bider der Flieger» (le massif de la Jungfrau filmé du ciel).

[6] RÉMY PITHON, Cinéma suisse de fiction et «défense nationale spirituelle» de la Confédération Helvétique (1933–1945), in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 33, Paris 1986, pp. 254–279.

[7] RÉMY PITHON, Le cinéma suisse de 1945 à 1965. Etude d'un isolat culturel, in: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 46/47, Perpignan 1987, pp. 139–149.

Sources des illustrations

1–6: Cinémathèque suisse, Lausanne

Adresse de l'auteur

Prof. Dr. Rémy Pithon, 1165 Allaman