1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

67 | 2012

Varia

Une histoire du film utilitaire : le « Gebrauchsfilm » suisse des années 1900 à 1960. Enjeux et perspectives : Yvonne Zimmermann, Pierre-Emmanuel Jaques, Anita Gertiser

Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896-1964,
Limmat Verlag, Zurich

Roland Cosandey

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4549>

DOI : 10.4000/1895.4549

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 156-162

ISBN : 978-2-913758-69-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

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 », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 67 | 2012, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4549> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4549>

Une histoire du film utilitaire : le « *Gebrauchsfilm* » suisse des années 1900 à 1960. Enjeux et perspectives : Yvonne Zimmermann, Pierre-Emmanuel Jaques, Anita Gertiser, *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896-1964*, Limmat Verlag, Zurich, 2011, 581 p., 199 ill.

1.

IL PEUT SEMBLER CURIEUX que la recension d'un ouvrage spécialisé sur le cinéma débute par l'éloge de ce qui paraîtrait, à degré de spécialisation égale, en histoire de l'art ou en histoire tout court, aller de soi.

En l'occurrence, une délimitation programmatique du champ d'étude, une iconographie jouant un rôle de documentation et non d'ornement, une filmographie localisant les copies, une bibliographie générale au moins trilingue, qui ne mélange pas sources primaires et secondaires, et, *last but not least*, une rigoureuse batterie de notes – et des index !

La chose ne surprendra que ceux qui s'imaginent, devant le poids matériel de certaines publications, sinon à leur usage déceptif, que l'histoire du cinéma, en Suisse, est une discipline à l'unisson méthodologique de ses consœurs établies.

Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896-1964*, ouvrage à trois mains et en allemand issu de travaux soutenus par le Fonds national de la recherche scientifique, qui est un organisme de financement académique, vient établir un standard par rapport auquel, à l'avenir, tout effort éditorial devrait être mesuré.

La remarque ne porte évidemment pas sur le seul appareil critique et la souplesse de navigation qu'il permet dans ces quelque six cents pages solidement contenues par une reliure bienvenue. Consacré aux manifestations diverses du « cinéma utilitaire » ou « appliqué » (« *Gebrauchsfilm* ») durant une période longue, *Schaufenster Schweiz* circonscrit et impose avec autorité un nouveau champ de recherche.

En s'attachant à l'étude de tout ce qu'une longue tradition critique, partisane même quand elle s'habillait d'Histoire, avait écarté par indifférence pour l'économie, par religion de l'auteur, par idéologie esthétique ou encore par conformité avec ce qui fait norme pour l'étude nationale des grands pays producteurs, les auteurs s'avancent sur un terrain que cette tradition avait décrété, plus ou moins explicitement, ne pas appartenir à ce qu'elle considérerait être le cinéma, soit le long métrage de fiction.

Il faut rappeler qu'entre 1915 et 1964, cette dernière catégorie représente tout au plus, pour la Suisse, quelque 200 titres canoniques et que l'inflation des années de guerre (un quart de cette production entre 1939 et 1944 !) ne fait que mettre en évidence l'impérmanence de ce secteur de l'économie nationale du cinéma.

Par ailleurs, à partir de 1964 et plus particulièrement de 1969, une fois qu'une inaugurale loi fédérale sur le cinéma aura remodelé à la fois le rapport économique de l'État avec la production et la définition même du cinéma national, la statistique prend un tour et un sens nouveaux. Pour *Schaufenster Schweiz*, cette décennie constitue le *terminus ad quem* d'une période que l'ouvrage fait commencer dès les premiers films réalisés en Suisse, soit en 1896, des sociétés autochtones prenant peu à peu, à partir des années 1910, le relais d'Urban, de Pathé ou de Welt-Kinematograph ou des tourneurs locaux dans la production d'images helvétiques « documentaires ».

2.

ÉMERGEANT LENTEMENT à partir de la fin des années 1980, les conditions qui rendent possibles et légitiment des objets si peu parlants dans la perspective cinéphilique, en dehors peut être de l'attractivité des « premières fois » – le film touristique (Pierre-Emmanuel Jaques), le film de commande industriel (Yvonne Zimmerman), le cinéma scolaire (Yvonne

Gertiser) – semblent désormais établies, qu'il s'agisse de la reconnaissance universitaire, de l'intérêt d'un important éditeur d'ouvrages d'histoire comme Limmat Verlag (Zurich), et de la collaboration avec les archives nationales (Cinémathèque suisse), cantonale (le Département audiovisuel de la Ville de La Chaux-de-Fonds), régionale (Lichspiel, Berne), ou avec celles qui relèvent de régies fédérales (les Chemins de fer fédéraux, la Poste) et d'entreprises privées (Georg Fischer, Knorr, Nestlé, Novartis, Sulzer). Significative par sa variété, cette liste indicative des lieux de conservation sollicités par les auteurs à l'échelle du pays, pour le film comme pour le papier, témoigne d'un véritable travail de sourciers. En abordant une production dont les traces matérielles sont dispersées, dont l'état de conservation est fragile, en partie parce que c'est le sort naturel de ce qui a servi et qui est tombé dans l'obsolescence, en partie parce que la conscience patrimoniale ne s'en est pas encore vraiment emparée, ils évoluent sur un terrain qu'en quelque sorte ils constituent en avançant, car cette production, ceux-là mêmes qui en assurent la sauvegarde sont la plupart du temps loin de l'avoir recensée, identifiée, située.

Un terrain se constitue aussi dans le regard rétrospectif et l'établissement d'un corpus ne se résume pas à une somme de films, si délaissés qu'ils aient été jusqu'ici.

Pour ce qui est de l'historiographie, un des chapitres de la mise au point préliminaire n'a pas de peine à montrer ce que nous avançons plus haut : l'objet n'existe pas ou à peine, car il ne correspond à aucun des critères de légitimation traditionnellement opérants. Et s'il apparaît, c'est dans l'effacement de ses propriétés, parce qu'on peut le désigner comme une œuvre signée Hans Richter, Alberto Cavalcanti ou Hans Trommer, oubliant pour le premier le Werkbund suisse, pour le second Pro Telephon et le GPO Film Unit et pour le dernier l'Office du tourisme zurichois. La méconnaissance de la production du cinéaste allemand Hans Richter durant les années

où il fut actif en Suisse, avant son départ pour les États-Unis au printemps 1941, au service de la Bourse zurichoise, de Geigy et Ciba, de Wander (Ovomaltine), ou de maisons d'assurances, traduit bien le mécompte, alors même que l'avant-gardisme du réalisateur suppose une participation inventive à la communication intéressée et que, par ailleurs, les films eux-mêmes redeviennent matériellement accessibles.

Le mérite de ces pages n'est pas vraiment dans cette démonstration aisée, mais dans le tableau qu'elles offrent de l'écriture de l'histoire du cinéma en Suisse, depuis la fin des années 1930 jusque dans les années 1980, du méconnu Franz Heinemann au renommé Freddy Buache, tableau d'autant plus bienvenu que ce genre d'exercice est demeuré singulièrement rare, malgré les enseignements universitaires institués depuis plus de vingt ans à Lausanne et à Zurich.

3.

QUANT AU CORPUS, le lecteur aura peut-être sourcillé plus haut à lire l'énumération des trois domaines répartis entre les auteurs et l'affirmation d'une unité de champ. Si la terminologie adoptée là est d'ordre pragmatique, désignant tantôt un sujet, tantôt la relation à un commanditaire, tantôt une fonction, c'est bien à une unification conceptuelle que se livre Zimmermann, maître d'œuvre de l'ouvrage, dans une des parties introductives rassemblées sous le titre de « Topographies du cinéma documentaire utilitaire ». Ce « Gebrauchsfilm » y est défini comme une catégorie, dont les actualisations, pour être multiples – variées dans leur fonction, diverses dans leur usage, adaptables selon les publics –, présentent quelques traits qui la distinguent essentiellement du cinéma « commercial », quel que soit le statut artistique attribué à ce dernier.

C'est d'abord la reconnaissance du commanditaire comme instance première et avec elle, logiquement, la prise en compte de la prédominance de la fonction

assignée au film – (se) faire connaître, faire consommer, faire apprendre. Dès lors, le film n'est pas un produit en soi, mais un moyen. À ce titre, il échappe à la logique qui définit l'économie ordinaire du marché cinématographique, soit la diffusion de spectacles dont on escompte qu'une part contractuelle des recettes remonte à la source. Qu'il s'agisse de persuader les spectateurs d'emprunter le train pour aller en vacances, de le convaincre que le chocolat en poudre est une boisson saine ou que l'industrie suisse du textile mérite qu'on achète national, privé ou public, le commanditaire paie pour l'audience, au lieu que le public achète sa place.

Dernier grand trait général, les lieux et les modalités de l'usage ne présentent pas la fixité ni l'autonomie du spectacle ordinaire de cinéma. Certes, quand il prend la forme du documentaire culturel (« Kultur-film »), le film peut apparaître en avant-programme dans les salles dites commerciales, mais son autonomie fonctionnelle lui confère une double plasticité : celle de sa présentation et celle de sa forme. Expositions et foires commerciales, conférences, tournées ; pour un public ciblé ou général ; plus long, plus court ou recyclé, en format standard 35 mm ou en format réduit 16 mm ; sémantiquement ouvert, selon les circonstances ; et rarement isolé d'un ensemble médiatique concerté plus vaste, dans le cadre de campagnes où le film est loin de constituer la dépense principale (ce que la plupart du temps les copies recueillies par les archives ne disent plus, étant sauvegardées certes, mais orphelines de leur contexte).

L'ouvrage ne prend pas en compte la réclame que nous désignons aujourd'hui par le terme de « spot publicitaire », ni, à l'autre bout du spectre, le film politique, récemment abordé pour la même période et plus particulièrement dans le cadre socialiste par Stefan Länzlinger et Thomas Schärer, « *Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst* ». *Film und Arbeiterbewegung in der Schweiz* (Zurich, 2009) – notre recen-

sion, en français, de ce dernier travail fait écho aux présentes réflexions (voir *Décadrages*, n°16-17, automne 2010, pp. 139-149, en ligne sur le site de la revue : <http://www.decadrages.ch/>).

Un troisième volet préliminaire est consacré à la place du « Gebrauchs-film » dans une histoire plus générale du documentaire en Suisse de 1896 à 1964. Cet indispensable élargissement du cadre (nous l'appelions jadis de nos vœux ici même, en rendant compte de l'ouvrage qui établissait la filmographie des longs métrages de production suisse, *Histoire du cinéma suisse 1896-1964* d'Hervé Dumont, dans *1895*, n°10, octobre 1991, pp. 81-94) se justifie par un constat très simple. Maisons de production, personnel technique, laboratoires, soit les éléments qui assurent la continuité productionnelle et économique durant toute la période, et dont certains se risquèrent très sporadiquement dans le domaine du long métrage de fiction, tous opèrent en premier lieu dans celui de l'image documentaire au sens large du terme, y compris les actualités.

Ce sont les mêmes Eos Film, Office cinématographique lausannois, Praesens, Cinéma scolaire et populaire suisse (CSPS), Cinégram, Frobenius, Pro Film, Turicia, Condor, ou, quand le cinéaste est sa propre entreprise, les Duvanel, Kern ou Dahinden, que l'on retrouve dans les catalogues des institutions de diffusion comme l'Office national suisse du tourisme (créé en 1917), le CSPS (depuis 1921), l'Office suisse d'expansion commerciale (OSEC, depuis 1927), pour citer trois des acteurs institutionnels principaux de la période.

4.

JAKUES MET CLAIREMENT EN ÉVIDENCE le rôle moteur joué dans les années 1930 par ce dernier organisme, l'OSEC, à la fois diffuseur, éditeur et commanditaire. Sous la direction d'Alfred Masnata, soucieux d'assurer l'efficacité de la promotion cinématographique des grands secteurs de l'économie nationale (alimen-

taire, construction mécanique, tourisme...), un des protagonistes clé de la branche cinématographique elle-même, à l'origine de l'Association suisse des producteurs en 1934 et présent également dans la politique fédérale du cinéma qui se met en place dans cet avant-guerre.

La prise en compte du rôle indirect, mais effectif, de l'État fédéral, par le biais du subventionnement d'organismes mi-privés mi-publics aux services de l'économie nationale ou par les commandes passées par les grandes régies fédérales, Chemins de fer et Poste, renverse un préjugé solidement établi selon lequel la Confédération ne serait intervenue dans ce domaine qu'au moment où s'annonçait le deuxième conflit mondial, dans le cadre de la « défense spirituelle nationale », puis une vingtaine d'années plus tard, dans le mouvement du « nouveau cinéma suisse ».

Ce faisant, les auteurs soulignent à quel point le « Gebrauchsfilm » fut discuté en termes d'identité nationale bien avant que l'accent ne se déplace sur le long métrage de fiction, et souvent en vertu d'une prétendue affinité profonde avec la « bonne » image, celle qui constitue le document dans le documentaire et non le mensonge dans la fiction.

Se répercutant aussi d'un chapitre thématique à l'autre, le rôle symptomatique ou moteur, des quatre Expositions nationales qui eurent lieu durant la période en scande l'évolution – rappelons que ces manifestations sont destinées à mettre en valeur l'effort industriel, économique et culturel du pays.

En 1896, non pas dans l'enceinte officielle, mais sur le parc d'attractions, l'Exposition de Genève marque le premier contact avec le cinéma projeté, sous la forme principale des vues Lumière présentées par le concessionnaire suisse de l'appareil lyonnais. Curieusement, l'ouvrage ne fait nulle part mention, à ce propos, d'un usage complexe, qui « modélise » d'emblée des opérations dont on trouvera la description ailleurs, en particulier pour toute l'action de Maggi dans les années 1930, traitée par Zimmermann dans un développement exemplaire

d'une quinzaine de pages. Le pavillon des Fées de Lavanchy-Clarke est, en fait, une attraction publicitaire du savon anglais Sunlight, reconnue comme telle par le public (mais non déclarée par l'entrepreneur), certaines vues Lumière sont des publicités directes pour ce produit, et les tournées cinématographiques qu'organisa Lavanchy-Clarke avant 1900 mobilisent les ménagères sur présentation d'un bon découpé dans l'Almanach Sunlight, le savon, entretemps fabriqué en Suisse, faisant l'objet d'une association d'images historico-légendaires où le Château de Chillon médiéval côtoie les lacustres helvètes.

À Berne en 1914, un cinéma officiel est installé dans un lieu central de l'Exposition et son programme est un échantillon du répertoire de films de voyage et de fabrication surtout, qui allait constituer une bonne part de la production envisagée dans le livre, pour les premiers, par Jaques. Cette sélection était guidée par une pensée « réformatrice », exprimées à partir des années 1906-1907, en réaction au spectacle de cinéma en voie de sédentarisation, et l'Exposition est l'occasion aussi d'une réflexion particulière sur le rôle scolaire du cinéma, comme le montre Gertiser dans sa contribution, plus particulièrement consacrée à trois institutions qui marqueront ce domaine particulier dans les décennies suivantes, le Cinéma scolaire et populaire suisse (Milton Ray Hartmann, 1921), la Lehrfilmstelle du Canton de Bâle-Ville (Gottlieb Imhof, 1922), et la Safu (Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für Unterrichtskinetographie, Ernst Rüst, 1929), entre usage général de la bonne image « documentaire » et développement d'une production modelée sur des principes pédagogiques internes à l'enseignement de certaines connaissances.

En 1939, à Zurich, le cinéma est omniprésent. Il y figure comme une branche économique, et, comme jamais jusqu'ici, la manifestation n'a mobilisé à ce point la production autochtone, sous forme neuve ou recyclés, pour l'exposition comme telle et pour

tous ses secteurs, en 35 mm mais surtout dans ce 16 mm si commode, dans des lieux obscurcis ou clairs, fixant le spectateur ou happant le regard du visiteur.

L'Exposition lausannoise de 1964 oblige à considérer la projection plutôt que le cinéma, si l'on veut rendre compte de la manière dont l'image, fixe ou animée, mono-écran ou multipliée, se conjugue à la conception architecturale. Du point de vue qui nous occupe, cette multimédialité reconduit une des raisons qui ont fait rapidement adopter le cinéma pour l'entreprise publicitaire, au sens large du terme : sa modernité. En même temps, 1964 symbolise la césure qui se dessine dans le rôle assigné à l'image cinématographique. Au cœur idéologique de l'Exposition, au bout de la Voie suisse, la série de films commandée à Henry Brandt pour le lieu et la circonstance commence par un *topos*, le jonglage folklorique du drapeau national sur fond de ciel bleu. La suite de « La Suisse s'interroge », c'est le nom de la série, fait vite comprendre au spectateur que cette introduction est ironique.

On regrettera d'autant plus que l'index des « Expositions, foires et festivals » ait été établi avec nonchalance alors que l'ouvrage met en évidence, tout au long de la période étudiée et pour tout genre, l'importance de ces manifestations, qu'elles fussent commerciales, touristiques, nationales, universelles, et parfois cinématographiques. Si l'on se fie au texte, la liste devrait comporter plus du double des entrées retenues.

5.

NOUS AVONS ÉVOQUÉ certains éléments de ce riche ouvrage, les ayant retenus en raison de leur apparition transversale et pour leur exemplarité. Nous n'entrerons pas autrement dans le détail des chapitres thématiques, qui abordent chacun dans son domaine trois aspects : la production et son contexte (commande et fonction), les organismes de diffusion et

des films singuliers jugés représentatifs, selon une périodisation très générale en trois phases, la constitution (1896-1913), l'établissement (1914-1939), la consolidation (1939-1964).

Le lecteur aura compris, même s'il ne s'engage pas dans ces pages, par éloignement pour le territoire ou par incompétence linguistique, que le déplacement de la perspective, de l'auteur à l'usage, confère à la dimension pragmatique de la relation aux images un rôle interprétatif essentiel et oblige à intégrer des réalités déterminantes rarement abordées dans l'écriture de l'histoire du cinéma, comme la politique de communication des entreprises et des institutions, la perception qu'elles ont du consommateur ou de l'utilisateur et celle de leur propre rôle social, la nature de l'efficacité qu'elles attribuent au moyen cinématographique.

À ce propos, l'analyse du plus fameux club pour enfants des années 1930-1950, le Fip-Fop Club de Nestlé, parrainé par la figure tutélaire du général Guisan, chef de l'Armée suisse en temps de guerre, est parfaitement révélatrice d'une confusion qui nous étonne aujourd'hui, mais qui est le régime presque constant de ces images : l'entreprise privée et le pays forme une même Patrie.

6.

UN DERNIER POINT nous paraît mériter ici un commentaire : la filmographie. Donnée par ordre alphabétique des titres, elle sert d'index. Des quelque mille deux cents films consultés dans le cadre de cette recherche d'envergure, elle différencie les titres donnés en simple référence et ceux qui constituent à proprement parler le corpus des trois domaines abordés, soit quelque cinq cents films. Elle indique pour chacun de ces derniers non seulement le producteur ou le réalisateur, mais aussi le commanditaire, et précise la localisation de la copie examinée ou repérée, quand on sait si le film subsiste dans quelque archive publique ou privée.

Dans un domaine où le format est un précieux indicateur de l'usage autant que du mode de production, le lecteur peut distinguer d'abord entre ce qui est en 35 mm ou en 16 mm, et, dans ce format-là, s'il s'agit d'une réduction ou du format originel. Enfin, comme la durée des films est également un trait déterminant, on s'est donné la peine de l'indiquer en minutes ou en mètres. Quand l'accès aux images n'a été possible qu'en transfert vidéo, VHS ou DVD, la chose est signalée.

Voilà qui paraît simple, mais quiconque aura travaillé à l'élaboration d'un catalogue mesurera l'effort que représente, dans un domaine aussi peu balisé par les archives elles-mêmes, la réunion de ces données pour tant de films.

Cette filmographie, qui comprend une part d'inventaire puisqu'elle renvoie aussi, autant que possible, à des copies matériellement conservées (qu'au demeurant les auteurs ont souvent contribué à identifier), est une véritable table d'orientation.

Elle est aussi le résultat concret d'une réflexion trop peu prise en compte, à notre avis, dans les études cinématographiques et dans la production de ce genre de listes, portant sur la pertinence des informations et leur opérabilité.

On notera que les films ne sont pas qualifiés par leur genre présumé, ni selon la distinction usuelle entre fiction et « non fiction » et pour cause. La question de la terminologie parcourt tout le livre, avec une attention très grande aux désignations historiques d'une part, et, d'autre part, un soin particulier à ne pas figer l'image des films par des désignations aussi réductrices et chargées d'a priori.

7.

REVENONS AU TITRE. Vitrine de la Suisse (« *Schaufenster Schweiz* ») se lit évidemment dans deux sens. La grande majorité de ces productions – à l'exclusion de certaines applications scolaires de la « vue » cinématographique – est construite sur des stratégies dis-

cursives à la fois particularisantes et généralisantes, où l'appartenance du producteur de biens ou de service à un territoire national fait du produit mis en valeur – aliment, paysage, électricité, etc. – par glissement, un produit national, identifié comme tel par son rattachement à la tradition, à la nature ou à des qualités jugées essentielles (la propreté, l'ordre, la capacité d'innovation), dans une adresse qui désigne le consommateur comme citoyen et l'achat comme un devoir patriotique.

C'est là que l'on retrouve notre propos initial. En termes de construction sociale, de valeurs véhiculées et partagées, dans un pays où ce n'est que très exceptionnellement que plus de cent mille personnes se trouvent avoir vu le même film de fiction de production nationale, ne serait-ce pas dans ce non-cinéma-là, diffusé en guise d'avant-programme dans les salles ordinaires, montré dans les foires commerciales, apporté à la population des bourgs et des villages par des tournées promotionnelles, goûté dans des clubs d'enfants mobilisés par la collection de vignettes pour album, que se constitua aussi pour quelques générations entre 1920 et 1960, souvent à l'âge où le cinéma ordinaire était interdit, une idée du monde et de son usage ? L'ouvrage ne semble laisser aucun doute à cet égard.

Les historiens de l'histoire culturelle du XX^e siècle y trouveront quelques pistes d'autant plus intéressantes, à notre avis, que *Schaufenster Schweiz* reste un livre d'histoire du cinéma, c'est-à-dire un travail proposant, sur le moyen qu'il étudie, un ensemble de connaissances qui devrait empêcher qu'on s'empare n'importe comment du premier film industriel venu. À cet égard, les analyses de cas qui ponctuent l'exposé des trois ensembles sont particulièrement précieuses, comme l'est, d'une période à l'autre, le souci de mettre en évidence constantes et innovations formelles sans jamais oublier que les unes et les autres relèvent strictement des fonctions assignées au film, qu'il s'agisse de la persistance de l'image muette, d'une modalisation du regard passant de la présentation à la représentation, de

l'usage d'éléments fictionnels comme cadre ou comme structure, ou encore du recours à une expression connotée comme moderniste.

Enfin, l'ouvrage peut être vu comme un guide également. D'autres se livreront à l'inventaire, au rassemblement, et peut-être aussi à la sauvegarde accrue de cette production. Ils auront besoin de savoir à quoi ils ont affaire, de réaliser à quel point ces films sont orphelins tant qu'on ne les rattache pas à une documentation propre, à imaginer aussi comment mettre en valeur ces objets dans le respect de leur singularité (rares sont encore les programmes de films

industriels ou touristiques, quand ils ne sont pas « des premiers temps », dans les cinémathèques et les festivals spécialisés !).

Beaucoup d'éléments formels et, de toute façon, les usages eux-mêmes, nous répètent les auteurs tout au long de ces pages, n'ont rien de spécifiquement suisses, même s'ils présentent des inscriptions contextuelles particulières et qu'ils recourent à une imagerie opportunément identitaire. Le guide n'est donc pas seulement à usage interne.

Roland Cosandey